CONTINUIDADES Y RUPTURAS

Estudios sobre arte barroco iberoamericano



UNIVERSIDAD DE GRANADA | eug EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

Continuidades y rupturas
Estudios sobre arte barroco iberoamericano

Adrián Contreras-Guerrero
Ana Pérez Varela
Zara Ruiz Romero
(ed.)

Continuidades y Rupturas
Estudios sobre arte barroco iberoamericano

Granada, 2025



© Los autores
© Universidad de Granada
ISBN(e): 978-84-338-7503-7

Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243930-246220
www: editorial.ugr.es

Maquetación: Javier Cervilla García
Diseño de cubierta: Adrián Contreras

Printed in Spain *Impreso en España*

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.

Índice



Presentación de los editores 13
Adrián Contreras-Guerrero, Ana Pérez Varela y Zara Ruiz Romero

1. OBRAS ARTÍSTICAS BARROCAS

Parénquimas barrocos. Interacciones artísticas en el espacio sacro sevillano. 19
Fernando Quiles García

Culto, saber e poder: expressões do barroco na capela da Universidade de Coimbra 27
Mariana Gaspar, Amanda Mégda Pimenta, Teresa Ferreira y Diogo Lemos

O Colégio da Santíssima Trindade de Gouveia: continuidades e rupturas com o «modo nostro» jesuíta no último colégio português do período barroco 35
Inês Gato de Pinho

La escalera impresa. Tipos, espacios y modelos en tiempos del Barroco ... 43
Miriam Elena Cortés López

Mármoles de Tinta. Falsos embutidos en iglesias del siglo xviii en Minas Gerais 53
Mateus Rosada y Gustavo Bastos

Los trabajos ornamentales de Joaquín Orta en la arquitectura religiosa de Tlalpujahua y Morelia (México) 59
Nadia Andrea Medrano Pantoja

Grupos escultóricos de barro cocido de escuela sevillana: de Luisa Roldán a Cristóbal Ramos 65
Rafael Gallardo Montesinos

Un nuevo crucificado novohispano del Setecientos en la catedral de Córdoba. El Cristo del obispo Cebrián y Agustín 71
Juan Luque Carrillo

Los retablos dorados del templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas (1747-1748) 77
Daniela Michelle Briseño Aguayo

La Abadía de Granada, su retablo mayor y el obispo de Sigüenza Pedro Bejarano 85
José María Valverde Tercedor

Presencia real en la portada del edificio barroco de la Universidad de México 91
Miriam Tejero López

Algunas ejecutorias de hidalguía pintadas del reinado de Carlos II: Real Chancillería de Granada 97
Álvaro Pascual Chenel

Tres retratos del rey español Carlos II en museos argentinos 105
Nilce Mariana Cothros

Orfebrería y representación pictórica: las custodias barrocas de plata en la pintura del virreinato del Perú 111
Manuel Varas Rivero

Trampantojos a lo divino: los retablos portátiles y las pinturas sobre metal de la Virgen de Copacabana 117
Magaly Labán Salguero

O guardião do tempo da Casa do Despacho da Misericórdia do Porto: um relógio inglés de caixa alta 125
Cecília Santos Cardoso

La música parroquial en Valencia: la capilla de música de la iglesia de San Juan del Mercado 133
Inmaculada Martínez-Ayora

2. PERIPLOS E ICONOGRAFÍAS BARROCAS

Francisco de la Maza y la arquitectura barroca andaluza 143
Rafael López Guzmán

«E furon mandati in Ispagna, dove erano molto stimate»: escultura en madera policromada italiana en la Hispanoamérica barroca. Perspectivas, ejemplos y debates historiográficos 153
Antonio Varela Muñoz



Arte y fe en los pueblos de Colombia. La labor de los jesuitas en las primeras doctrinas encomendadas 159
Guadalupe Romero-Sánchez y Gloria Espinosa Spínola

Embajadores de la fe. Las donaciones de «corpisanti» por el papa Pío VI (1775-1799) 165
Montserrat A. Báez Hernández

De los primeros envíos de antigüedades americanas a la Corte 173
María de los Ángeles Fernández Valle

Los locutorios del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada: un acercamiento a su colección artística 181
Antonio Cubero Sánchez

Mi dulce y tierno Jesús. Imágenes, visiones y favores del Niño Jesús en los conventos masculinos 189
Ángel Peña Martín

Impacto del impresor parisino Jean Leclerc IV sobre el arte colonial 199
Almerindo Ojeda Di-Ninno

El grabador Bernardino Alemán en el contexto del grabado novohispano de comienzos del siglo xviii 207
Juan Isaac Calvo Portela

Iconografias de Santo António em Portugal e nas Américas 215
Maria do Carmo Raminhas Mendes

Imágenes y repertorios visuales. Un acercamiento al virreinato del Perú entre los siglos xvi y xvii 223
Jesús Sánchez Gil

La iconografía de la Asunción de la Virgen en la pintura quiteña del Barroco 231
Ángel Justo-Estebaranz

La indumentaria de obispos quiteños en la pintura barroca 239
Jesús Aguilar Díaz

Rupturas iconográficas en imágenes de la *Virgen de los Desamparados* de Lima 245
Joseph Albanese

Guadalupe del Tepeyac. El culto de una Virgen novohispana en el virreinato de Perú 253
Paulina Hernández Vargas

Las hagiografías femeninas en la España Barroca. La obra sobre Sor Jacinta de Atondo 261
Yasmina Suboh Jarabo



Nuevas aportaciones a la iconografía guadalupana en la provincia de Málaga 267
Mario Segovia Portillo

3. CIUDADES BARROCAS

Arquitectos *vs* ingenieros. Historia de un desencuentro americano 275
Manuel Gámez Casado

El cuartel de Dragones de Veracruz, un edificio desaparecido del siglo xviii 281
Miguel Ángel Nieto-Márquez

Ignacio Castera y la iglesia de San Felipe Neri en Santiago de Querétaro, México 289
Christian Miguel Ruíz Rodríguez

El arquitecto Guerrero y Torres… *conforme la práctica de esta ciudad de México* 297
Edgar Antonio Mejía Ortiz

El *Plano General de la Ciudad de México* de 1793 y la transformación urbanística de la capital novohispana 303
Clara Senent del Caño

Juan de Rueda Alcántara en la Granada barroca: principales trazas y proyectos arquitectónicos 311
Daniel Jesús Quesada Morales

Zapateros y zapatos en la Sevilla barroca 319
José Jaime García Bernal

La consagración del Colegio Imperial de Madrid: fiestas, iconografía y escenografías en la corte de los Austrias 329
Antonio Rafael Fernández Paradas

Fiesta y arte efímero en Zaragoza en el siglo xvii: la declaración del martirio de san Pedro Arbués en 1662 337
Álvaro Vicente Romeo

Deu-se de jantar não menos abundante que regaladamente. Os *Costumeiros* e as festas jesuítas 343
Maria João Pereira Coutinho

Le architetture effimere del teatro urbano. La festa in Sicilia tra arte e tecnología 349
Simona Gatto y Lucia Trigilia

O Barroco português e a popularização das romarias 355
Liliana Andreia Valente Neves



Entre lapas: a movimentação do culto da Senhora da Lapa pelo norte do Portugal na Época Moderna 361
Marisa Pereira Santos

4. PERDURABILIDADES BARROCAS

Bodegones barrocos: ¿abundancia o derroche?..... 371
Daniela Kaplan Stein

Física y metafísica gastronómica a través del bodegón pictórico 379
Iván del Arco-Santiago

La pervivencia teatral del Barroco en las artes plásticas contemporáneas .. 385
José Miguel Marín Prieto

Luis Ortega Bru y la plástica neobarroca: las esculturas procesionales de las hermandades de Jesús del Perdón y el Santísimo Cristo en la Columna de Manzanares (Ciudad Real)..... 395
Álvaro Cambra Sánchez-Gil

La presencia de la selva en un urpu cerámico del siglo xviii 403
Patricia Nogueira

La revalorización de la arquitectura barroca española en los escritos de Sacheverell Sitwell 409
Victoria Sánchez Mellado

Sobre el arte de tornear a la antigua o a la moderna: a propósito de la obra *Ejercicio militar* del caballero Jaime de Oleza (Mallorca, 1552-Valladolid, 1604) 415
Aina M. Escobar Sánchez

Restauración monumental de posguerra. La reconstrucción de las iglesias parroquiales de Andújar (Jaén) 419
José Manuel Almansa-Moreno

Una imposición rupturista: la Comisión de Arquitectura y su oposición oficial a la permanencia del barroquismo andaluz..... 429
Jesús María Ruiz Carrasco

Un *San Pedro* inédito de Sebastián Martínez: Estudio artístico y de conservación 437
Rafael Mantas Fernández y Carmen Moral Ruiz



Presentación de los editores

Adrián Contreras-Guerrero
Ana Pérez Varela
y Zara Ruiz Romero

Los días 14, 15 y 16 de febrero de 2024 tuvo lugar en Granada el *VI Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, casi once años después de la celebración de su primera edición, en Santiago de Compostela en el año 2013. Aquel primer encuentro surgió de la colaboración y el entusiasmo de tres investigadoras, Carme López Calderón (Universidade de Santiago de Compostela), María Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I) y María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide), quienes no esperaban en su génesis alcanzar el éxito que tuvo ya esa edición inicial, y que no hizo más que crecer en las siguientes.

Desde el principio, sus fundadoras tuvieron claros los pilares en los que se basaría el encuentro. Por un lado, estaría dirigido a jóvenes investigadores, siendo por tanto estos los protagonistas en su dirección, organización y el grueso de las ponencias y comunicaciones, sin olvidar también a historiadores más veteranos que viniesen a completar un foro donde se diesen la mano experiencia y juventud. Este hecho ha constituido uno de los grandes éxitos de los simposios, ya que ha permitido no sólo generar interesantes debates artísticos y culturales, sino también que aquellos investigadores más experimentados aconsejasen y ayudasen en sus carreras a los que estábamos dando nuestros primeros pasos. Por otro lado, el protagonista sería el Barroco Iberoamericano y, por lo tanto, el encuentro tendría un claro perfil internacional, constituyendo un foro de intercambio de experiencias de investigación no sólo desde las distintas universidades españolas, sino también portuguesas e hispanoamericanas. Este carácter contribuyó a superar la tradicional mirada fraccionada de la historia del arte, apostando por el estudio de fenómenos culturales comunes de un modo global. Finalmente, otro aspecto a destacar sería la interdisciplinariedad que exige un objeto de estudio cultural, tan complejo y poliédrico como es el Barroco, abordándolo desde ámbitos como el arte, la arquitectura, el patrimonio, la historia, la literatura o la música.

Gracias a estos tres aspectos, así como al incansable trabajo de organización, coordinación científica y difusión de estas tres investigadoras, la comunidad internacional acogió con gran entusiasmo este simposio. A la compostelana le sucedieron las ediciones de Castellón (2015), Sevilla (2017), Extremadura (2019) y Valencia (2021), sumándose así nuevas universidades a las tres primigenias. Estas vinieron a enriquecer aún más el encuentro y a multiplicar esfuerzos para ir ampliando su dimensión y alcance. El resultado de esta primera etapa fueron estos

cinco simposios donde se logró captar el interés e implicación de la comunidad internacional, especialmente de los jóvenes, y se entretejió una rica e interesante red de investigadores que cada dos años se dieron cita, muchos de ellos con entusiasta fidelidad, llegados desde todas partes de España, Portugal, Brasil, México, Guatemala, Nicaragua, Puerto Rico, Colombia, Perú, Ecuador, Uruguay, Argentina o Chile.

A partir de la quinta edición, se produjo en el simposio un cambio generacional en su dirección, donde Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide) y Ana Pérez Varela (Universidade de Santiago de Compostela) tomamos las riendas, esperando estar a la altura de nuestras predecesoras y seguir asegurando la continuidad y el éxito del evento durante muchos años más. La sede elegida para el sexto encuentro fue Granada, una ciudad multicultural que nos ofreció el marco perfecto para su celebración, uniéndose a la dirección Adrián Contreras Guerrero (Universidad de Granada).

Por eso, quisimos que la sexta edición del simposio llevara por título «Continuidades y rupturas», pues a pesar del citado relevo, sentimos que, en el fondo, sólo continuamos con un camino que ya había sido bien trazado. Y también eso fue el Barroco: un estilo que en realidad nunca había roto con la tradición anterior, un arte en el que los elementos del Renacimiento se combinaban de una nueva forma. Esta idea se convirtió en el *leitmotiv* del encuentro, plasmándose, además de en el título, en la identidad visual del mismo (logotipo, página web, programa, bolsa de mano, etc.).

En la edición de Granada las numerosas comunicaciones recibidas se agruparon por temáticas y se distribuyeron únicamente en horario de mañana gracias al funcionamiento de cuatro mesas paralelas, de forma que los asistentes elegían a cuál acudían según sus intereses específicos. No obstante, al inicio, a la mitad y al final de cada mañana, se desarrollaron las ponencias marco en sesión plenaria. Esto permitió liberar el horario de tardes para organizar actividades fuera de la Facultad de Filosofía y Letras, fundamentalmente visitas a los monumentos barrocos más importantes de Granada, explicados por los especialistas en su investigación: Monasterio de Cartuja —José Antonio Díaz Gómez—, Camarín de la Virgen del Rosario —José Antonio Palma Fernández—, Abadía del Sacromonte —José María Valverde Tercedor— y Basílica de San Juan de Dios —Adrián Contreras Guerrero—. A todo ello se añadió una interesante actividad cultural consistente en una yincana urbana por la ciudad, en la que los asistentes, por grupos, debían seguir las distintas pistas que había dejado un misterioso indiano para dar con su tesoro escondido. Así, los diversos acertijos y pruebas que componían el reto —incluyendo la gran tromba de agua que cayó ese día—, llevaron a los asistentes por los distintos escenarios de la Granada americana. Al final, el día de la clausura del simposio, los flamantes ganadores, Verónica Herrera, Christian Miguel Ruiz, Ester Prieto y Manuel Parada, fueron simbólicamente coronados con los laureles del éxito.

De todo ello, nos han quedado magníficos recuerdos a todos, así como un pequeño vídeo del evento (https://www.youtube.com/watch?v=IIsozhYmpno&t=7s), y, ahora, este volumen que el lector tiene entre sus manos, que esperamos constituya un granito de arena en el avance del conocimiento sobre el Barroco Iberoamericano.

Los textos se han organizado siguiendo cuatro ejes temáticos, en los que hemos podido resumir las mesas del simposio y las principales líneas de investigación presentadas. Estos, por supuesto, giran en torno a la idea de Barroco, entendido en su más clásica acepción del término, al tiempo que se añaden novedosas concepciones y estudios, que reflejan cómo el Barroco sigue estando muy vivo.

El primero de los ejes temáticos, «Obras artísticas barrocas», se centra en el objeto, en la obra de arte como sujeto tangible e intangible y en los estudios de caso acerca de arquitecturas, esculturas, pinturas, retablos o artes suntuarias. Así, se analizan con detenimiento arquitecturas barrocas, con sus particularidades y abigarradas decoraciones en España, Portugal o Brasil. Otros autores y autoras se dedican a elucubrar acerca de esculturas y retablos, en lugares distantes, pero siempre conectados como son México y España, reflejo del tornaviaje entre el Nuevo y el Viejo Mundo. La pintura como objeto artístico tiene también su espacio en este primer apartado, con el análisis de obras que reflejan el poder de monarcas como Carlos II; al tiempo que se llevan a cabo investigaciones sobre orfebrería, artes suntuarias o las llamadas capillas musicales, relevantes en la escenografía y la cultura del Barroco.

El segundo apartado «Periplos e iconografías barrocas» pretende hacernos partícipes del viaje y tornaviaje de las obras, formas y estilos, con viajeros entre los dos mundos. También mediante el análisis de la circulación de devociones, cultos e iconografías, posibles gracias a los grabados y a la imprenta. En concreto, los textos recogidos en este apartado tratan sobre el viaje de arquitecturas, esculturas o las afamadas

reliquias, en un tránsito favorecedor para la aparición de colecciones de arte, o de las entonces consideradas como «curiosidades». Todo ello en un flujo de obras que favoreció y se enriqueció de forma recíproca entre España, Alemania, Perú, Ecuador o México, un claro reflejo de la riqueza del Barroco analizado durante el simposio.

«Ciudades barrocas» es el título del tercer apartado, en el que tiene cabida el estudio de lo público y lo privado en las grandes urbes de la Edad Moderna, mediante el análisis de la planeación urbana, las celebraciones religiosas y profanas, el aparato de la fiesta barroca o, incluso, los espacios pertenecientes a la cotidianeidad. Por medio de las investigaciones presentadas, se estudian edificios concretos, la labor de diversos arquitectos o las tareas de planeamiento realizadas en urbes como la Ciudad de México. Con relación a las celebraciones festivas, se analizan casos en distintos lugares de la geografía iberoamericana, en ocasiones con una interesante fusión entre investigación histórica y humanidades digitales, la cual nos permite conocer visualmente cómo eran algunos de los aparatos y decoraciones utilizadas durante las festividades.

Por último, el eje temático que hemos denominado «Perdurabilidades barrocas» da cabida al devenir posterior del Barroco más allá de su momento histórico, mediante reinterpretaciones y reflexiones sobre su concepto y las obras de arte realizadas. Se conjugan así diversas miradas sobre un género *a priori* tradicional como es el bodegón, se reflexiona sobre la teatralidad barroca o se da cabida al neobarroco con un género único en sí mismo. Las posteriores y actuales interpretaciones sobre el Barroco tienen asimismo cabida en este apartado, junto a algunos estudios sobre su restauración, conservación y puesta en valor, reflejando así que lo barroco sigue «estando de moda» y se ha convertido en un reflejo de la identidad de muchos lugares.

En total, un conjunto de investigaciones cuya presentación durante el simposio y en este volumen no habría sido posible sin el apoyo del Grupo de Investigación «Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Artístico» (HUM806) de la Universidad de Granada, el Grupo de Investigación «Iacobus» de la Universidade de Santiago de Compostela y el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide. Del mismo modo que agradecemos la colaboración del Plan Propio de Investigación y Transferencia UGR 2023 (Programa de organización de congresos científicos de carácter internacional), la Facultad de Filosofía y Letras y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, el Instituto de Estudios Iberoamericanos y Culturas del Sur de la Universidad de Granada (IBERSURES), el IV Plan Propio de Investigación y Transferencia (2023-2026) de la Universidad Pablo de Olavide, el Comité Español de Historia del Arte (CEHA) y el Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino (CEHGR).

Extendemos, por supuesto, nuestro agradecimiento a los ponentes que amablemente brindaron sus estudios y experiencia, contribuyendo al éxito del encuentro: Ángel Peña Martín, Graciela María Viñuales, Ignacio José García Zapata, Iván Rega Castro, Laura Liliana Vargas Murcia, Manuel Gámez Casado, Manuel Paradas López de Corselas, María de los Ángeles Fernández Valle, Olaya Sanfuentes, Rafael López Guzmán y Ramón Gutiérrez. Sin olvidar a los miembros del comité científico y a los que consideramos como «fundadores» del CeIBA y estos simposios, también siempre disponibles con gran entusiasmo: Juan Manuel Monterroso Montero, Fernando Quiles García, Carme López Calderón y María de los Ángeles Fernández Valle.

La buenísima acogida en sede granadina es igualmente de agradecer, con mención especial a Rafael López Guzmán y Yolanda Guasch Marí y a los miembros del equipo técnico: Edgar Antonio Mejía Ortiz, Iván Panduro Sáez, Miriam Tejero López, Blanca García Moreno-Torres, Mario Segovia Portillo, Nadia Andrea Medrano Pantoja y Márcia Valéria Texeira Rosa. Todos ellos realizaron una labor logística y de atención al público que fue más que eficaz, más que incansable… simplemente exquisita.

A todos, gracias. Gracias también a los investigadores e investigadoras que nos han brindado sus textos y su confianza. Deseamos que este libro suponga un hito más en vuestras exitosas carreras y esperamos, por supuesto, seguir contando con vuestra presencia en las ediciones que están por llegar.





I

OBRAS ARTÍSTICAS BARROCAS

Parénquimas barrocos. Interacciones artísticas en el espacio sacro sevillano

Fernando Quiles García

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0003-0946-3012

Partiendo de la clara idea de Maravall sobre el uso del arte barroco en el adoctrinamiento de la sociedad hispana, que no lo hizo «por vía del razonamiento, sino de adhesión afectiva, por pasión que arrastraba a la voluntad», quiero poner la mirada en esos ámbitos religiosos que envolvieron a los fieles en la asunción de la doctrina[1].

De la combinación de arquitectura como cuerpo envolvente y arte como tejido vivo, deriva el concepto de parénquima barroco que encabeza el presente texto. Al interior del templo, como si de un ser vivo se tratara, operan los órganos, componentes del cuerpo de fábrica, sostenidos por tejidos que se superponen, cuando no se imbrican. Y son los epiteliales los que nos ponen en aviso sobre ello. La fábrica primigenia, en ladrillo o si acaso adobe, debidamente enlucida y reforzada en su superficie por elementos de yeso y madera, constituye el tejido envolvente que ha mantenido vivo el edificio prácticamente desde su creación.

Luego de unos años inciertos un nuevo conjunto de «células» llegan a componer otro tejido que interacciona adecuadamente con la primitiva estructura. Desde la capa más superficial hasta los fundamentos materiales, todos y cada uno de los elementos superpuestos contribuyen a dar vida al conjunto. Y así descubrimos una combinación perfecta a nivel estético que tiene de base ese componente material que nos parecen elementos orgánicos.

Así, he pensado en los templos barrocos integrados en la masa construida de algunos monasterios, especialmente franciscanos, de los que se conservan importantes testimonios en el reino sevillano. Organismos que viven por sus tejidos. Una mirada al interior de la nave de Santa Clara de Carmona (Fig. 1), por considerar un caso valioso, nos permitirá entender esta asimilación[2].

1. Maravall, José Antonio. «Teatro, fiesta e ideología en lo barroco». En: Díez Borque, José M.ª (coord.). *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*. Barcelona: Eds. Serbal, 1985, pág. 87.

2. De las clarisas hay muchos otros testimonios que podríamos considerar, como es el caso de Loja (Granada), que cubre todas sus paredes de ricos murales barrocos. Castañeda Becerra, Ana M.ª. «La serie de los Arcángeles en la iglesia del convento de Santa Clara (Loja)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), XXIV (1993), págs. 111-118; y más reciente: Rosúa Luna, Francisco J. «El convento de Santa Clara de Loja: Ciclo pictórico y programa iconográfico». En Rodríguez Miranda, M.ª del Amor, Palomino Ruiz, Issac y Díaz Gómez, José Antonio (coords.).



Fig. 1. Iglesia del convento de Santa Clara de Carmona. Fotografía: © Clarisas de Carmona, https://clarisascarmona.com/monasterio/.

En ese cuerpo hay órganos que cumplen otros cometidos y al fin contribuyen a darle sentido. Veamos cómo ello es posible. El retablo mayor igualmente se integra como órgano en el tejido sacro. Es rostro y voz del organismo eclesial. Esa función define su configuración formal. Se adosa al tejido/muro, acoplándose a integridad.

1. Tejidos epiteliales

La contemplación de la serie pictórica que flanquea la nave de la iglesia conventual de Santa Clara, en sus pisos superiores, facilita la comprensión en su interacción con el resto del aparato decorativo del inmueble.

Y trascendiendo ese despliegue hagiográfico, con la sucesión de santas imágenes, podríamos fijar nuestra atención en la piel pintada y sobrepuesta al antiguo basamento. Cobra importancia, en este sentido, el uso de los yesos, una materia tan antigua y un recurso tan ancestral que nos remonta a otros tiempos, los mismos en que se materializan los edificios que he podido estudiar. Una materia que adquiere «relevancia» en tiempos del barroco, cuando artistas como Herrera el Viejo conjugan con talento el relieve con los murales pintados[3].

Estos monumentales cuerpos que lograron sobrevivir al paso del tiempo se reprodujeron sin un basamento primitivo, pero imitando este patrón compositivo. Y así nos vamos a encontrar diseminados por tierras americanas numerosos templos con parecida disposición. Si bien, hubo cierta transmutación temática que se ha querido ver como resultado de la asimilación de las preexistencias culturales. Me refiero a las series de arcángeles arcabuceros, que gozaron de enorme popularidad en el Cuzco.

Circunstancia que mueve al crecimiento de nuevos tejidos epiteliales la hemos conocido en múltiples edificios religiosos que han sufrido mermas en sus fábricas. Consideremos el caso de Santa Ana de Triana, que perdió parte de la fachada en el siglo xviii. La reposición de esta parte del templo motivó el que rápidamente hubiera de dotarla no sólo de nueva piel, sino también de nuevo tejido al interior. Y ahí tenemos dos capillas recrecidas con un notorio remate en yeso tallado, reforzadas mediante una especie de operación intracorpórea con sendos retablos y un atractivo despliegue polícromo.

2. Barroco aprende

Múltiples ejemplos podríamos considerar para mostrar esa perfección orgánica. Propongo en todo caso varios, escalonados en el tiempo, entre los siglos xvii y xviii, que nos han de permitir vislumbrar este proceso. Y aun cuando son empresas artísticas completas en sí mismas, las diferencias entre unas y otras son claramente indicativas de estos procesos creativos. Dos de ellas están vinculadas a la catedral, de manera que en su realización repiten varios artistas. En primer lugar, la capilla funeraria de Gonzalo Núñez de Sepúlveda, bajo la advocación de la Inmaculada (Fig. 2), en la propia seo. Martín Moreno construyó el gran

El legado inequívoco de una época. «Especial homenaje a Francisco Hurtad Izquierdo». Córdoba: Asoc. «Hurtado Izquierdo», 2019, págs. 214-238.

3. Fernández López, José. «Pintura mural en el siglo xvii sevillano». *Revista PH* (Sevilla), 34 (2001), pág. 221.



Fig. 2. *Inmaculada Concepción*, Capilla de la Concepción, Catedral de Sevilla. Fotografía: José Luis Filpo Cabana, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inmaculada_Concepción,_Concepción_Grande_(Alonso_Martínez)_(1).jpg.

retablo y Alfonso Martínez se ocupó de la escultura. Para su mejor acomodo en el espacio sacro los hermanos Borja, doradores y yeseros, hicieron un delicado y concienzudo trabajo de acoplamiento e inserción. El contrato de obra lo explicita, dar acabada la obra (por completa imbricación), y por ello:

> habemos de dar una mano de agiscola y cuatro manos de yeso que son cinco conviniese en partes conforme a buena arte... habemos de dar cinco manos de bol y ... porque tome lustre el oro el cual oro ha de ser el más fino y mejor que hubiere... habemos de dorar y rearmar y bruñir todo el retablo conforme lo pide la obra... habemos de estofar y encarnar los santos con todo lo que pide el arte y los niños se ha de encarnar y si hubieran a las obandas se han de estofar y han de ser apunta de pincel y no grabados (¿garabatos?) y juntamente el Dios Padre ha de ser de la misma forma...[4].



Fig. 3. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla. Fotografía: Zarateman, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sevilla_-_Iglesia_de_Santa_María_la_Blanca_07.jpg.

Y más adelante concretan Pedro y Pablo «dorar de oro y oscurecidos todos los cascos altos y frontales y lados y imposta... el arco principal por la parte de adentro...»[5]. Una tarea que lleva a los aprendices incluso a conocer «el arte de estofar y dorar y lo que pidiere de talla»[6].

Martín Moreno también se ocupó del retablo mayor de una de las capillas externas de la catedral, Santa María la Blanca (Fig. 3). Construyéndolo, como parte

4. Contrato firmado por Pedro, Pablo y Felipe de Borja, en 8 de febrero de 1657. Kinkead, Ducan T. (comp. y red). *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos*. Bloomington: AuthorHouse, 2009, pág. 75.

5. Contrato firmado por Pedro y Pablo en 27 de abril de 1661. Ibídem, pág. 76.

6. Como combino Pedro de Borja con el joven Josefe Niverto en enero de 1656. Ibíd., pág. 77.



Fig. 4. Hospital de la Santa Caridad, Sevilla. Fotografía: Manolo Espaliú, https://manoloespaliu.com/projects/iglesia-de-san-jorge-hospital-de-la-caridad-sevilla/.

de una reforma integral del recinto medieval, a partir de 1658[7]. Y como en el templo mayor, el retablo, de cuidada arquitectura, se sitúa en el muro de cabecera, a modo de vitrina expositora y enmarcado por un excepcional conjunto de yesos labrados.

Nada que ver con lo realizado en el seno del hospital de la Caridad (Fig. 4). Pues las pinturas que jalonan los muros de la iglesia, con representación de las obras de caridad que la institución promovía, distan mucho de lo resuelto en la creación del tejido de las clarisas de Carmona. Pero igualmente se separa de lo concretado en el medio catedralicio. Y en este punto cabría volver sobre las palabras de Maravall, respecto a la «adhesión afectiva» y la «pasión que arrastraba a la voluntad», para explicar que en este lugar se quiso tocar las fibras sensibles de quienes lo visitaron. Nos transporta así a terrenos hoyados por los jesuitas, como bien podremos contemplar, a continuación, en la iglesia de San Luis de los Franceses (Fig. 5). Y en la disposición del altar mayor de la Caridad reconocemos en cierto modo lo que al cabo de los años mejoraría el noviciado jesuítico o se resolvería en Santa Catalina. El retablo que lo preside, obra de los mejores artífices del momento, desde el retablista, Bernardo Simón de Pineda, al dorador, Juan de Valdés, pasando por el escultor, Pedro Roldán, funge como escenario, en el que se representa el entierro de Cristo, obra maestra de la talla, pero igualmente una clara manifestación del talento creativo del equipo acompañante, pues al fin Bernardo Simón de Pineda, el arquitecto-retablista, facilitó el alojamiento del grupo y Valdés Leal dio con su pincel el toque mimético.

7. Falcón, Teodoro. «Retablos y esculturas de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 25 (2013), pág. 303.



Fig. 5. Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla. Fotografía: José Luis Filpo Cabana. Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retablo_mayor_de_la_Iglesia_de_San_Luis_de_los_Franceses_(Sevilla).jpg.

No deja de ser llamativo el modo como el retablo encaja en la nave, con refuerzo de yesos. He podido conocer innumerables situaciones, sobre todo en las primeras décadas del xviii, cuando el dorador tiene encomendada la tarea de asentar el mueble en el altar y forzar el vínculo físico con el mismo, policromando los bordes parietales para que la armonía prevalezca en esta transición entre madera y ladrillo.

Y será el xviii el siglo que contemple la plena integración artística, conducente a la concepción de espacios en los que se borran los límites de las composiciones artísticas. Así las artes se compenetraron en la configuración decorativa de los recintos eclesiásticos. Podríamos traer a colación innumerables ejemplos, pero me limitaré a considerar una de las piezas más relevantes en el mosaico artístico sevillano, la capilla

sacramental de la parroquia de Santa Catalina (Fig. 6). Establecida en un espacio «agregado» al viejo recinto medieval, un residuo espacial que el municipio cedió a la hermandad y se coronó con una linterna que figuradamente alumbra tanto al exterior tanto como procura la luz al interior. Al arquitecto que se ocupó de su diseño y ensamblaje en la vieja estructura, Leonardo de Figueroa, hemos de atribuir un discurso renovador en la arquitectura de su tiempo[8]. Él supo dar sentido a esta adherencia constructiva, marcando diferencias al exterior y poniendo en valor el hecho urbano a la hora de concebirla. Y que en su discernimiento llegamos a una supuesta simbiosis entre espacios agregado y escénico[9]. Y, con ello, reforzamos el concepto que manejamos. Dando sentido a un organismo que se expande y se renueva interiormente[10].

No es la primera vez que Leonardo trabaja con el mismo equipo. Duque Cornejo y Domingo Martínez cumplieron con las expectativas de los promotores, realizando un sabio compendio material y artístico, al punto de que el propio escultor pudo completar su labor con la pintura de algunos ángeles volanderos de la bóveda del presbiterio. Y no sería la única incursión del artista en el medio pictórico[11].

El resultado final, que hoy contemplamos, nos refuerza en nuestro concepto de tejidos que dan vida a los organismos eclesiásticos. A la vista queda la viveza de este cuerpo sacro y la atinada concatenación de sus «células». No podía menos de suscitar cierto rechazo entre estudiosos del siglo pasado como Gestoso, que



Fig. 6. Capilla Sacramental de la iglesia de Santa Catalina, Sevilla. Fotografía: Sevillaxm2, https://sevillaxm2.com/iglesia-santa-catalina-sevilla/.

llegó a decir: «Imposible imaginar un conjunto más disparatado ni más inextricable laberinto de hojarascas, borlones y angelitos; maréase la vista en su conjunto, y el espectador, fatigado, apenas si puede darse cuenta de semejante confusión»[12]. Nada de confusión, todo lo contrario...

Pero la más clara manifestación de este sistema articulador del espacio la tenemos, como dicho queda, en la iglesia de San Luis de los Franceses, en la que al pronto vemos la adherencia del aparato mobiliar al muro, lo que nos retrotrae al concepto de «tejido» y por ende al carácter orgánico del templo. Y para mayor abundamiento: la capilla doméstica, donde volvemos a encontrarnos con un arte seriado que activa el espacio al modo como vimos entre las clarisas, si bien en esta ocasión ninguna reminiscencia de un basamento anti-

8. De la abundante bibliografía entresaco un texto que desgrana innumerables conceptos artísticos en relación con esta obra. López Lloret, Jorge. «Percepción, topología y arte. Notas sobre la iglesia de Santa Catalina de Sevilla y su capilla sacramental». *Archivo Hispalense* (Sevilla), 254 (2000), págs. 135-163.

9. Ibídem, 157.

10. Al respecto considero oportuno leer con detenimiento el epígrafe 3 del artículo de López Lloret, dedicado al «Edificio y su lugar: Sobre la sintaxis urbana», págs. 143-149.

11. Sería Antonio Sancho Corbacho quien descubrió esta obra pictórica de Duque en Santa Catalina, que fue realizada entre 1732 y 1733. Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1984, pág. 126. Un hecho que fue resaltado por Alfredo Morales Martínez en: «La capilla sacramental de Santa Catalina. Un espacio del barroco sevillano». En *Capilla Sacramental de la iglesia de Santa Catalina.* Madrid: Fundación Argentaria, 1997, págs. 26-27. Herrera, aun reconociendo el carácter polifacético del artista, nos descubre algunas de sus debilidades en el manejo del dibujo. Herrera García, Francisco J. «Un nuevo grabado y últimas obras documentadas en Sevilla de Pedro Duque Cornejo». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 12 (1999), pág. 245.

12. Gestoso y Pérez, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, 1892, t. III, pág. 258. Al respecto recomiendo la lectura del texto de Carmen de Tena Ramírez: «Filias y fobias: el historiador José Gestoso y la arquitectura barroca sevillana». En: Fernández Valle, M.ª de los Ángeles, López Calderón, Carme y Rodríguez Moya, Inmaculada (eds.). *Espacios y muros del barroco iberoamericano*. Santiago-Sevilla: Andavira-Enredars, 2019, págs. 39-52.

guo que refuerce la idea que en Carmona defendí. Y nuevamente Leonardo de Figueroa se vio involucrado en la idea y su materialización.

Y vuelvo sobre el componente escénico para poner en resalto este signo creativo en la cultura barroca. El teatro acabaría siendo el laboratorio que más ideas brindó a las artes del momento[13].

3. Los artífices de la mano

El largo elenco de contratos de obra que hemos podido recuperar para aclarar ideas al respecto de este acto creativo, nos muestra numerosas circunstancias relativas no sólo al modo y manera de realizar la policromía y el estofado en particular, sino otras muchas relativas a la actitud y disposición de los artífices, así como los criterios de la parte contratante.

El pintor y dorador por lo general revestía las maderas, fueran esculturas como arquitecturas. Y cada cual con su tratamiento particular. Y, como ya en otras ocasiones he podido referir, resulta sumamente interesante la manera cómo se tratan los flancos y muros laterales de los retablos para que armonicen en el marco mural, estableciendo por lo general un elaborado tránsito[14].

A propósito, sería Pacheco quien alabara tan versátil técnica, que está en la base de nuestra derrota histórica: «Bizarra fue la invención que hallaron los pintores viejos para adornar las figuras de relievo i la Arquitetura de los retablos dorados de oro bruñido, a quien llamaron Estofado: en la cual fueron introduciendo los gallardos caprichos de los Grutescos usados de los antiguos...»[15].

En numerosos procesos se produce un desdoble entre pintor y dorador, al punto de que aun cuando el primero tenía sobradas destrezas en la materia, dejó en manos del segundo la aplicación de los panes, en tanto que él se ocupaba de las labores de pincel. Valga, entre múltiples ejemplos, el que protagonizan Juan de Valdés, diestro maestro policromador, y Juan Gómez, dorador que pudo mostrar sus cualidades en el ámbito pictórico. Lo que podría ponerse de manifiesto en el dorado y estofado del retablo mayor de San Benito de Calatrava[16].

Pero no resto importancia a la colaboración de artistas del pincel con los de la gubia, sobre todo en este tránsito obligado, del retablo al muro. Y así yesos, marcos de madera y cuanta labor de encuadre toma forma por mano del tallista, es integrada en el muro y el borde decorativo por el estofador. De la huella documental, he ahí la dejada por el pintor José Calderón, a quien la fábrica de San Esteban le encomendó «pintar 4 lienzos a el temple a toda costa para el monumento de la dicha iglesia y unos triángulos para rematar de unos profetas y encarnizar (encarnar) unos castillejos para las campanillas del oro...»[17].

El caso es que pintores, doradores, junto con escultores y arquitectos, consolidarían grupos de trabajo que atenderían más de un encargo. Y de esta sinergia podría dar testimonio el trío Francisco Dionisio de Ribas (arquitecto-ensamblador), Pedro Roldán (escultor) y Juan de Valdés Leal (pintor y dorador)[18]. Incluso se ha podido dilucidar el papel que jugó el responsable último de la producción artística, el arquitecto, quien a la postre es el principal firmante en la concreción del retablo. Siendo él quien permite la contribución de uno u otro artífice en las tareas aledañas. Valga el caso de Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán en la construcción del altar de la Caridad: «y yo el dicho Pedro Roldán otorgo y conozco que acepto y me obligo a cumplir el trato y concierto que tengo hecho con Bernardo Simón de Pineda de hacer toda la escultura»[19].

Estas empresas artísticas también generaron conflictos profesionales, por razón de las prerrogativas que algunos maestros asumieron. Sonado es el caso de Martínez Montañés, al contratar el retablo de las clarisas sevillanas, en 1621. Acordó con la comunidad religiosa la completa realización de la obra, tanto las labores de madera como las de policromía, por lo que había de percibir las dos terceras partes del precio fija-

13. Del teatro y de su trascendencia en las creaciones barrocas mucho se ha escrito, pero no por ello pierden vigencia los conceptos manejados por J. M. Maravall en *La Cultura del Barroco*. Barcelona, 1983, sobre todo en los capítulos 8 y 9.

14. Valga mi texto: «Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana (Sevilla, 1652-1704). El inicio de un nuevo camino». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), págs. 283-308.

15. Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintvra, Sv Antigvedad, y Grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo, impresor, 1649, pág. 359.

16. Gestoso y Pérez, José. *Biografía del pintor sevillano Juan Valdés Leal*. Sevilla: Gironés, 1916, págs. 58-60.

17. Contrato del 31-III-1657. Kinkead, Ducan T. (comp. y red). *Pintores y doradores en Sevilla…* Op. cit., pág. 78.

18. No es la primera vez que me ocupo de esta concurrencia creativa: «Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana…» Op. cit., págs. 284-285

19. López Martínez, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana, «Notas para la Historia del Arte»*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía., 1928, págs. 99-103

do. Ello motivó la acción legal de los pintores, quienes se consideraron atropellados en sus derechos, y en cierto modo estimuló a Pacheco para realizar su defensa del arte de la pintura, con un memorial dirigido «A los profesores del Arte de la Pintura», en su «contienda» con los escultores[20]. A la postre hubieron de entenderse, como ya he resaltado en anteriores páginas. Y que tiene en el retablo mayor de la Caridad la mejor muestra de la camaradería entre oficiales.

Y, sin embargo, Pacheco no tuvo reparo en reconocer, movido por su rigor analítico:

> que siendo estas dos Artes inventadas para conservar la memoria de las cosas passadas, la Escultura es de mayor estima, porque se mantiene, i se conserva más, en servicio, i beneficio de los ombres: i que esto sin duda, es más util i mas digna de ser estimada, pues guarda mas en si el nombre de quien es celebrado della. I quando sucediera otro general diluvio, en que perecieran las demas obras de los ombres, los simulacros, i estatuas en marmol, i bronze, vivieran en onra de sus Artifices: como vemos en las reliquias de la antiguedad en Roma, i en otras partes del mundo[21].

Y al cabo reivindicando el valor de la pintura en sus diversas variantes técnicas:

> No se yo, como abraça la escultura mas cosas que la pintura, pues de las muchas que la pintura tiene debaxo de su jurisdicion se pode hazer un libro, i no pequeño. Pero descubramos con brevedad algo en esta respuesta cuarta la invencion de las istorias copiosissimas, cercos de ciudades, disposicion de campo, i exercitos de escuadrones de gente a pie, i a cavallo, de batallas en mar i tierra, de juizios de infiernos, de glorias, que seria nunca acabar; cosa de que usa pocas vezes la escultura. [...] El colorir o temple; que es de pocos, el labrar a fresco, cosa tan difícil la dulcisima invencion de pintar a olio, en lienços, tablas, i piedras, i laminas de todos metales. El iluminar sobre pieles blanquisimas, modo al parecer separado, de los demas: la pintura agradable de los paises: la ingeniosa, i util de los mapas: el estofado sobre oro, con tanta diversidad de Caprichos: las labores gravadas, en variedad de cosas. Las pinturas de vidrieras, tan vistosas: el esgrafiar las fachadas de las casas sobre cal fresca, debuxando grandes istorias (como se ve en nuestro Alcaçar)…[22].

Late en este comentario un espíritu que a no pocos pintores les movió a actuar más allá de sus competencias profesionales. Caso de José López Chico, quien diseñó el monumento pascual de la parroquia de Almonte, allá por el año 1685. Lo que empujó al arquitecto Cristóbal de Guadix a hacer pública tal «incongruencia», pues el citado impostor «dice ser maestro escultor, no siendo sino solo maestro dorador, lo cual es en grave perjuicio de los maestros del arte de escultura y engaño de la misma obra»[23].

Puede que todo ello no fuera más que una muestra más de la intromisión de unas artes en el dominio de otras. Pues sabemos que una década antes fue Lorenzo Dávila quien acordó con la hermandad sacramental de San Vicente ciertos trabajos de talla y dorado, asumiéndolo todo el propio artífice en el contrato que firmó: «revestir de talla todo el banco del sagrario y primer cuerpo por ser tosco y a lo antiguo… adornándolo con algunas frutas y cogollos duedos [?] sobrepuestos que se han de todo luzimiento». Es posible que cediera la tarea que no era de su oficio a otro maestro, quizás el mismo que figura como fiador en el contrato[24].

En fin, la consideración de estas construcciones artísticas como partes de un tejido que dan vida al cuerpo sacro forma parte de un juego de imágenes que desarrollo y que con el tiempo iré compartiendo.

20. Quiles García, Fernando. «Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana…» Op. cit., pág. 286.

21. Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintvra*… Op. cit. págs. 22 y 23.

22. Ibídem, págs. 29 y 30.

23. Quiles García, Fernando. «Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana…» Op. cit., pág. 293.

24. Ibídem.

Culto, saber e poder: expressões do barroco na capela da Universidade de Coimbra

Mariana Gaspar
https://orcid.org/0000-0002-4562-8235
Amanda Mégda Pimenta
https://orcid.org/0009-0001-8365-4434
Teresa Ferreira
https://orcid.org/0009-0007-6833-4575
Diogo Lemos
https://orcid.org/0000-0002-2985-0119
Universidade de Coimbra, Portugal

1. Introdução

A Universidade de Coimbra —e a sua capela por extensão— rogava de jurisdição própria, na gestão e administração do seu património, desde a sua transferência definitiva para o paço régio, em 1544. Assim o confirmam os estatutos universitários, promulgados pelo rei, que delegavam os cargos de visitadores da capela ao Reitor e ao Lente de Prima de Teologia, à margem da vigilância eclesiástica diocesana.

A Capela de São Miguel perpassa o tempo como um espaço idiossincrático, que se manifesta na exaltação do saber, do divino e do poder régio. Um palco de encenação política. Sendo a dignidade da capela assegurada pelo reitor —figura que gravitava entre Coimbra e a corte— muitos dos seus equipamentos expressam determinados formulários barrocos, consagrados por toda a Europa. Adquirindo maior expressão no reinado de D. João V, a relevância desta linguagem atravessa o tempo, coexistindo com outras vigentes no final do século xviii.

Neste trabalho, procuraremos tratar a conjuntura artística em voga nos séculos xvii e xviii, devedores, também, das normas de Trento.

2. Vestir o saber e a fé: a coleção têxtil da capela da Universidade de Coimbra

A expressão do movimento barroco na Capela da Universidade de Coimbra é efetivamente bastante evidente na exibição da riqueza das alfaias litúrgicas que

adornam o interior do templo e que, numa constante sedução de sentidos, fascinavam e moviam os fiéis[1]. Verifica-se, assim, uma interação entre os vários objetos com uma disciplina artística, cujos investimentos se revelam lacunares na historiografia artística em Portugal, nomeadamente os têxteis e a paramentaria religiosa.

No início do século XVII inicia-se uma renovação do património têxtil da capela universitária, que se desfaz da paramentaria antiga e dá lugar a exemplares ricos e adequados ao culto: «que quando a Vniuersidade ouuer de prouer alguma de suas Igrejias de ornamentos nouos, se lhes dem algus comus que aja em esta Capella, os quaes pera este lugar não sam tam competentes, e pera os outros bastariam, e que em, lugar destes se façam outros milhores peera a dita Capella[2]».

Em Portugal, a produção de têxteis não era, particularmente, significativa, pelo que os tecidos ricos e de grande qualidade, eram importados de Itália, França, Espanha ou na China e trabalhados por alfaiates locais: «[...] se lhe maõdaraõ dar a conta dos damascos uelludos E retrozes que a vniuersidade lhe manda trazer de toledo pera ornamentos da capella comforme ao comtrato sobre iso feito [...][3]».

No período que se seguiu ao Concílio de Trento, verifica-se que o tipo de representação antropomórfica, em representação de santos e mártires, particularmente popular na Idade Média, é gradualmente substituída por ornamentos vegetalistas e que dominam a decoração têxtil do templo universitário[4]. Destacamos, dos paramentos que nos chegam, os brocatéis, quase sempre a duas cores, provenientes de Espanha e Itália, marcados pelos grandes florões e albarradas, padrões decorativos que denunciam influências mourisco-peninsulares[5], assim como a utilização da pinha, emolduradas por motivos vegetalistas e/ou florais e que marcam grande parte da coleção têxtil da capela. Veja-se o caso de um pluvial (Fig.1a), com a aplicação de brocatéis de duas cores no sebasto e capuz, a evidenciar a pinha a centrar o padrão ogival floral, aplicados sobre a capa, de data posterior, decorada com grandes florões. Sublinhamos, ainda, que frequentemente se verifica, neste acervo têxtil, o reaproveitamento de materiais, uma vez que o uso excessivo provocava, naturalmente, danos materiais às peças e, no sentido de preservar alguma da riqueza destes paramentos, aplicavam-se os elementos que se consideravam ainda em bom estado, maioritariamente de brocatéis e de galões, aos novos paramentos.

Posteriormente, também Portugal acabou por ter uma fase próspera no que se refere à produção têxtil. Ainda que mais tardia e limitada, comparativamente a outros países e essencialmente focada nas necessidades da corte, o desenvolvimento da indústria têxtil portuguesa, marcada pela fundação da Real Fábrica das Sedas, de onde saíam damascos, veludos e lhamas, maioritariamente fornecidos à Casa Real e aos altos representantes eclesiásticos. Note-se que os modelos continuariam a ser importados, maioritariamente de Itália e de Espanha[6].

No templo universitário de Coimbra, destacamos as capas de espaldar e assento (Fig.1b), do século XVIII, destinadas a «vestir» o assento, não de um membro da família real, nem do clero, mas sim do Reitor da Universidade. Este exemplo é particularmente demonstrativo da coexistência das várias dimensões que o templo universitário acolhe e que procuramos sublinhar, nomeadamente a sacra, a régia e a do saber (Fig. 1).

3. O PODER E O SABER NA OURIVESARIA SAGRADA

As alfaias argênteas da capela universitária demonstram, de formas diversas, uma clara adequação ao templo para o qual foram produzidas. Algumas destas, decoradas conforme formulários barrocos, destacam-se por materializar a essência da capela em

1. Mota, Maria João. «Paramentaria: vestuário simbólico da Liturgia». Em: Vasconcelos e Sousa, Gonçalo de (Dir.). *Ourivesaria e paramentaria da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1998, pág. 129.

2. Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC). Capela de São Miguel, Visitações, Liv. I (1597-1742), 26 de janeiro de 1601, fols. 15v-16.

3. AUC. Capela de São Miguel, Livro de Receita e despesa da Universidade (1609-1615), 6 de janeiro de 1610; e AUC. Capela de São Miguel, Visitações, Liv. 1, fol. 35: «que se comprem as alcatifas necessarias pera o altar mor, que serão de Castella ou de veneza».

4. Mota, Maria João. «Paramentaria:vestuário simbólico...» Op. cit., pág. 129.

5. Palma, Inês Filipa dos Santos. *Tecidos para Deus: a paramentaria na Arquidiocese de Évora à luz de Trento. Proposta de valorização e salvaguarda*. Dissertação de Mestrado. Évora: Universidade de Évora, 2013, pág. 108.

6. Bastos, Carlos. *Subsídios para a história da arte ornamental dos tecidos*. Porto: Tipografia Portugália, 1954, pág. 113.



Fig. 1. Autor desconhecido, *Pluvial vermelho*, s. xviii. Capela São Miguel, Coimbra. Fotografia: Mariana Gaspar. // Autor desconhecido, *Cadeira reitoral*, ca. 1720-30. Capela São Miguel, Coimbra. Fotografia: Teresa Ferreira.

que habitam através de simbologia alusiva às suas três dimensões.

Quiçá os objetos que mais evidenciam esta particularidade sejam as banquetas do altar-mor e dos altares colaterais. O conjunto do altar principal é pedido, pela última vez, em 1716[7], enquanto as peças dos altares colaterais são somente requisitadas em 1741[8]. Mesmo assim, as três banquetas são listadas em inventário apenas oito anos depois[9].

Aquando do primeiro pedido de banquetas para o altar-mor, em 1704, o visitador ressalta que deveriam ser feitas «ao moderno»[10], diretriz que certamente se estenderia para as banquetas dos altares colaterais, uma vez que nos três primeiros quartéis de setecentos a ourivesaria da Capela de São Miguel foi sucessivamente fundida e renovada para atender os anseios dos visitadores por novas alfaias litúrgicas «da moda»[11].

Nas banquetas, o moderno surge através de formulários barrocos que já estariam consagrados em Portugal aquando da sua execução. Observa-se, por exemplo, nas peças dos altares colaterais, a base assente sobre três pés, decorada por volutas, folhas de acanto e concheados, motivos que se repetem, conjugados à godrões e cartelas ovais, ao longo de todo o fuste, até o bocal, em perfeita simetria. Um dos paralelos mais evidentes assenta no par de castiçais (ca. 1730) do Paço Patriarcal de São Vicente (Lisboa), hoje pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga[12]. Estes motivos se repetem nas banquetas do altar-mor, numa composição sutilmente diferente, com pés em garra, por exemplo, assim como os castiçais lisboetas.

Já quanto à materialização das dimensões régia, sagrada e universitária da capela na sua ourivesaria, são exemplares os escudos reais, as efígies de são Miguel e as esferas armilares relevados nas bases dos castiçais e das cruzes dos altares.

As esferas armilares e escudos reais —alusivos ao poder régio— são usuais em espaços sagrados ligados à figura real, como a Capela de São Miguel. Estes parecem ser, inclusivamente, uma tradição decorativa das peças argênteas universitárias, surgindo também na lâmpada da capela-mor, de 1597[13].

Já a presença do orago inaugura-se, até onde conseguimos aferir, nas banquetas setecentistas. A dedicação da Capela a São Miguel remonta à sua fundação,

7. AUC. Livro de visitações. 1597-1742. IV-1ªE-3-3-25, fol. 262v.

8. Ibídem, fol. 292.

9. AUC. Inventários de imagens, paramentos, alfaias de culto e pratas (1748). IV-1ªE-2-3-4, fol. 4v.

10. AUC. Livro de visitações... Op. cit., fols. 223v e 224v.

11. Ibídem, fols. 291, 291v, 292v e 293v; e AUC. Livro de visitações, 1743-1772. IV-1ªE-3-3-26, fols. 5v, 17v e 20v.

12. VVAA. *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Fundação das descobertas, 1993, págs. 241-242.

13. Pereira, Gabriel. «A Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra: do Paço Real ao Real Paço das Escolas». Em: Monteiro, João Gouveia (Coord.). *Cinco Joias de Coimbra: Património Mundial da Humanidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2022, pág. 113.

logo após conquista cristã de Coimbra, possivelmente fruto do paralelismo entre o arcanjo —responsável pela expulsão de Lúcifer do paraíso— e os reis cristãos, que eliminaram os líderes islâmicos do que seria o futuro território português[14].

Nas banquetas, São Miguel surge representado —com algumas variações entre as peças da capela-mor e dos altares colaterais— como um guerreiro, armado, prestes a matar o demónio aos seus pés. Mesmo sendo estes os seus atributos habituais, ao considerarmos as razões para a sua escolha como orago, percebe-se que este exalta não apenas o domínio sagrado, mas também o régio.

A esfera armilar também apresenta conotação múltipla quando inserida no contexto universitário coimbrão. Inventada na Grécia antiga, configura-se, essencialmente, como um instrumento pedagógico que representa o cosmos de forma tridimensional[15]. Sendo, também, um dos atributos exclusivos da Sabedoria na insígnia da Universidade de Coimbra[16], considera-se a possibilidade de este símbolo referenciar, nas banquetas universitárias, não apenas a figura régia, mas também o conhecimento, a ciência e, porventura, a própria Universidade.

Conclui-se, portanto, que estas banquetas absorveram a excecionalidade do templo em que habitam ao materializar, em meio à uma linguagem barroca, as autoridades que o cercam e definem, adequando-se, integralmente, à Real Capela da Universidade de Coimbra (Figs. 2 e 3).

4. Tange-se o órgão em louvor

No efervescente panorama joanino surge a necessidade de construir um órgão novo, digno da capela universitária[17]. Testemunha a documentação que o primitivo, quinhentista, seria despojado da honorabilidade que se impunha, pelo que, em 1731, constrói-se um novo aparelho. A sua relevância no quotidiano religioso, universitário e régio assoma nas sucessivas ordens de reparação e nos procedimentos aplicados às aulas de música, solenidades, lentes, alunos e organistas, porquanto se insistia que ficasse «com toda a perfeição e conforme a arte requere»[18].

A historiografia divide a caixa dos órgãos barrocos em três seções[19]. A bacia, comummente associada aos mundos terríficos, é, nesse sentido, palco de seres monstruosos. A tribuna do organista representa a transitoriedade, surgindo dominada por mascarões que assinalam a passagem entre o mal e o bem. Já o mundo supremo, no remate dos tubos verticais, materializa-se em recursos que, frequentemente, remetem a representações celestiais.

Sabemos que a leitura iconográfica do órgão da capela remete, igualmente, a uma divisão em três estágios, com a bacia —por conta das conchas esculpidas—, a aludir às profundezas do mar, «aproximando-se da ideia de caos»[20] e dos «mundos infernais»[21]. As quatro figuras pintadas na concavidade que remata a seção, identificadas como atlantes, são castigados com o suporte dos mundos que acima se desenvolvem[22]. O segundo patamar, a tribuna, seria o centro do universo, primazia do homem antropocêntrico, não obstante a sua ligação a Deus[23]. Nesta lógica, Jerusalém Celeste, «a redenção»[24], emerge envolvida em anjos trompetistas.

Ora, a caixa deste órgão apresenta tal pluralidade de ornamentos entalhados e *chinoiseries*, que se afigura de extrema complexidade —e risco— firmá-la a um paradigma irrefutável. Note-se como a bacia assenta numa espécie de pinha[25]. Contudo, a descodificação dos seus múltiplos ornatos —como as conchas—, entronca na criação, na prosperidade, na sorte e na superação das adversidades. As ditas figuras parecem, afinal, remeter aos *ignudi* de Miguel Ângelo, potencialmente reflexo das influências italianas que recebíamos.

14. Ibídem, pág. 97.
15. Godinho, Carlos. *A esfera armilar de D. Manuel I: Visão celestial e providência astral*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016.
16. Madahil, António. *A insígnia da Universidade da Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2013, págs. 63-64.
17. Vasconcelos, António de. *Real Capella da Universidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1908, pág. 78.
18. Ibídem, pág. 77.
19. Canhão, Joel e Duarte, Marco Daniel. *O Órgão Barroco da Capela da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, pág. 29.
20. Ibídem, pág. 31.
21. Universidade de Coimbra. 2017. «A Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra». Em: *Youtube* [vídeo online] [data de acesso: 08-02-2024].
22. Canhão, Joel e Duarte, Marco Daniel. *O Órgão Barroco*... Op. cit., pág. 33.
23. Universidade de Coimbra. 2017. 2017. «A Capela de...» Op. cit., min. 42'20".
24. Canhão, Joel e Duarte, Marco Daniel. *O Órgão Barroco*... Op. cit., pág. 33.
25. Ibídem, pág. 34.



Fig. 2. Autor desconhecido, *Castiçais* (altar colateral), ca. 1715-1748. Universidade de Coimbra, Coimbra. Fotografia: Amanda Pimenta.

Já os vegetalismos e acharoados da tribuna remetem, tanto ao prosaico quanto à prosperidade, imortalidade e nascimento, não sobejando mascarões ou quaisquer outros elementos que simbolizem a transição entre o mal e o bem.

Junto à base da coroa, as ondulantes cortinas policromadas apresentam motivos florais e fitomórficos. Destacam-se os lótus, com simbologia variada a oriente. Universalmente, remetem para a procriação enquanto perpetuação dos nascimentos e das renovações. No ocidente corresponde-lhe a rosa, cálice que acolhe o sangue de Cristo, e, por isso, signo de um renascimento místico. Ambas estão muito próximas da roda, que retrata as renovações, os ciclos e os recomeços.

No topo, os anjos músicos, rodeados de entalhamentos similares aos apresentados mais abaixo, ladeiam o coroamento. Aqui, a heráldica do rei, apresenta um formulário similar ao pórtico da Biblioteca Joanina, bem como à moldura do retrato régio que se encontra no interior. Outras iconografias do *Magnânimo*, no Paço das Escolas, exibem as mesmas opções formais, ficando assim bem patente o mecenato, o poder e a exaltação do monarca.



Fig. 3. Autor desconhecido, *Castiçal* (altar colateral), ca. 1715-1748. Universidade de Coimbra, Coimbra. Fotografia: Amanda Pimenta. // Fr. Manuel de São Bento, *Órgão de tubos*, 1732-1738. Capela da Universidade, Coimbra. Fotografia: Teresa Ferreira.

Com a nação a recuperar das adversidades e do infortúnio de um longo domínio da coroa espanhola, havia que renascer, criar, reformar. Havia que investir na repaginação de um reino que auspiciava posicionar-se no centro da cristandade. Este órgão de tubos congrega, assim, todo o esplendor que o processo de ascensão requer. E, nessa senda, não se vislumbram mundos inferiores, mas, apenas e só, a glorificação de uma causa. De uma missão.

5. Diálogos entrecruzados: a imagem da Imaculada Conceição

Em 1646, D. João IV institui na Universidade a defesa do mistério da Imaculada Conceição, motivo que justifica a sua invocação na capela.

Esculpida em 1791 por José Veloso da Silva[26], a imagem da *Imaculada* é, também, fruto da reprodu-

26. AUC. Capela (obras), IV1ªE-2-2-10



Fig. 4. Guido Reni, *Imaculada Conceição*, 1627. Pintura. The Metropolitan Museum of Art, Nova Yorque. Fotografia: Met Museum. // José de Almeida, *Imaculada Conceição*, 1730-1740. Escultura. Igreja da Conceição Velha, Lisboa. Fotografia: cedida por Sandra Saldanha.



Fig. 5. Federico Barocci, *Imaculada Conceição*, 1577. Pintura. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Fotografia: Meisterdrucke. // José Veloso da Silva, *Imaculada Conceição*, 1791. Escultura. Capela de São Miguel, Coimbra. Fotografia: Ricardo Perna.

ção de fontes romanas: fenómeno que se dilatou ao longo da prática escultórica setecentista portuguesa[27], plasmado, neste caso, através do diálogo, complexo e entrecruzado, de Guido Reni com Federico Barocci e Carlo Maratta.

Como se sabe, Reni influenciou a produção de diversos objetos artísticos, à escala global. Focando na imagem de Veloso da Silva, e reforçando a projeção deste fenómeno no reinado de D. Maria I, destaque-se a Imaculada Conceição de Reni (1627): pintura copiada através de gravuras que circularam por toda a Europa Moderna. Variando na qualidade do desenho, são exemplo (entre outras) as estampas de Gilles Rousselet (1640-1645), de Francois de Poilly (meados do século xvii) e de Domenico Cuengo (1776).

No domínio da escultura portuguesa, José de Almeida, «sem dúvida vinculado aos esquemas mentais romanos»[28], desempenha um papel preponderante no enraizamento da obra de Reni[29]. Confronte-se o seu desenho preparatório de uma *Imaculada*[30], posteriormente reproduzido em gravuras[31] —e enfim *trazido à vida* com as suas esculturas das Imaculadas[32]— e note-se que o escultor reproduz o rosto da Virgem de Reni, a par com a posição orante[33] (Fig. 4).

Contudo, no tratamento do traje destas imagens, José de Almeida dissocia-se de Reni, criando um esquema composicional distinto e acentuado pelo dinamismo dos drapeados. Uma versão mais *barroquisada* da *Imaculada* de Reni, se quisermos.

Este pormenor revela, aliás, a expressão de um outro fenómeno: o da utilização e fusão de várias fontes iconográficas, por vezes de autoria diversa e até extemporânea, para a criação da obra de arte[33]. Hibridização que se imprime nas várias gravuras filiadas na *Imaculada* de Reni —nas quais a pose, efígie e por vezes entorno original se mantêm— diferenciam-se, justamente,

27. Saldanha, Sandra. «Expressões em confronto: A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século xviii em Portugal». *Revista Cultura* (Coímbra), 25 (2008). Vejam-se os contributos de Carlos Moura, Jennifer Montagu, Rui Mesquita Mendes, Sandra Vasco Roca, Teresa Leonor Vale, entre outros.

28. Saldanha, Sandra. «Expressões em confronto…» Op. cit., pág. 273.

29. No caso da pintura, vejam-se as Imaculadas de Pedro Alexandrino.

30. Conservado no Museu Nacional de Arte Antiga. Agradeço a Sandra Saldanha a partilha do desenho.

31. Veja-se a gravura conservada na Biblioteca Nacional de Portugal.

32. Igrejas da Conceição Velha e de São Mamede, Lisboa (ca. 1730-1740). Saldanha, Sandra. «Obras de imaginária na Igreja de São Cristóvão: observância devocional e programa iconográfico». Em: Teixeira, Paula (Coord.). *A Igreja de São Cristóvão de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2019, pág. 119.

33. Saldanha, Nuno. «André Gonçalves – o Talento de bem furtar. A abelha e o macaco». *Revista de História da Arte* (Lisboa), 7 (2018), págs. 116-130.

no tratamento do manto. Estas adulterações —e, em particular, as de José de Almeida—, parecem subsidiárias de dois artistas: Carlo Maratta e Federico Barocci.

Em Portugal, a influência de Maratta prolonga-se por todo o setecentos, sobretudo no que respeita ao tratamento dos panejamentos. Pormenor, aliás, sublinhado por célebres artistas portugueses, como Machado de Castro[34]: «Alguns Modernos ha, que cegos do fanatismo pelo Antigo, desdenhão com insolente despreso dos pannejamentos de Carlos Maratti; mas porquê? Porque são muito mais difficeis de executar que os do Antigo, por conterem em si a reunião do Bello Natural»[35].

Note-se o caso da *Imaculada* de Sebastiano Conca (ca. 1730, Mafra): a obra recupera quase integralmente a *Immaculatae*[36] de Maratta[37], sendo a efígie subsidiária da de Reni. O mesmo acontece com a Imaculada de Pedro Alexandrino da Igreja do Sacramento (ca. 1800, Lisboa).

Terminando a análise, refira-se, ainda, a célebre *Imaculada* de Barocci (1577), artista com grande aceitação no plano nacional. Com ela —e em concomitância com Imaculada de Reni— a assimilação torna-se mais evidente, sobretudo nas Imaculadas de José de Almeida, desenhadas e esculpidas. Imagens que parecem a inspirar-se (direta ou indiretamente) no manto de Barocci, reproduzem o movimento descendente e obliquo dos seus drapeados; pontuado todavia por trepidação *marattesca* (Fig. 5).

Os modelos de José de Almeida serão, enfim, copiados pelos seus discípulos[38] e seguidores, num lastro de maior/menor qualidade plástica: motivo que justifica as inúmeras imagens da Imaculada espalhadas por Portugal, filiadas na obra do mestre, incluindo a Imaculada da Capela de São Miguel, esculpida por Veloso da Silva.

34. E Cirilo Volkmar Machado. Saldanha, Nuno. «André Gonçalves …» Op. cit., pág. 123.

35. Saldanha, Sandra. «Expressões em confronto…» Op. cit., págs. 279-280.

36. Capela da Igreja de San Isidoro a Capo, Roma.

37. Copiada por Étienne Picart em 1665.

38. Saldanha, Sandra. «Obras de…» Op. cit., págs. 117-119.

O Colégio da Santíssima Trindade de Gouveia: continuidades e rupturas com o «modo nostro» jesuíta no último colégio português do período barroco

Inês Gato de Pinho

Universidade de Lisboa, Portugal

https://orcid.org/0000-0003-1847-4602

1. Introdução

O Colégio da Santíssima Trindade de Gouveia, erigido entre 1733 e 1759, foi a derradeira fundação da Companhia de Jesus (CJ) na Província Portuguesa. À primeira vista, o edifício parece dar continuidade à aplicação de uma das organizações espaciais mais repetidas nos colégios jesuítas, em que a igreja é a charneira entre o pátio das escolas e o pátio da comunidade. No entanto, a sua localização num sítio ensombrado e a organização das suas fachadas afirmam-se como pontos de ruptura perante as exigências que Roma tão controladamente impunha aos edifícios a construir em todas as Assistências da CJ.

A validação dos projectos jesuítas era, desde o século XVI, sujeita ao escrutínio de um padre designado para o efeito —o *Consiliarus Aedificiorum* ou Revisor Romano— que residia na Casa Generalícia em Roma. Este não só validava, rejeitava ou sugeria alterações ao edifício em si, de acordo com as directrizes emanadas das Congregações Gerais, como ao local onde este se implantaria[1]. No âmbito de um estudo mais alargado em curso produzido pela autora[2], em que se analisam doze

1. Vallery-Radot, Jean. *Le Recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conserve à la Bibliothèque nationale de Paris.* Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1960.

2. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/05703/2020 da unidade de investigação CiTUA. A investigação insere-se no âmbito do doutoramento em Arquitectura da autora, intitulado «*Modo Nostro*»: *a especificidade da Arquitectura dos colégios da Companhia de Jesus na Província Portuguesa. Os séculos XVII e XVIII* [SFRH/BD/110211/2015 e COVID/BD/151583/2021], desenvolvido no CiTUA / Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa, e apoiado pela Fundação para a

colégios da Província Portuguesa ditos menores (no que refere à complexidade funcional)[3], o controlo não era inferior, chegando a ser rejeitados locais doados por benfeitores das mais altas esferas sociais, considerados inadequados. No caso de Gouveia não se localizou documentação da CJ que ilustre qualquer discussão sobre a implantação do colégio. Naturalmente, isto não garante que não tenha havido debate sobre o tema mas, caso tenham existido outras hipóteses mais sadias, foram preteridas por alguma razão.

2. A implantação como primeiro ponto de ruptura

A primeira avaliação que conseguimos localizar relativa às condições do edifício data de pouco mais de meio século após a ordem de expulsão dos jesuítas de Portugal (1759). Um parecer emitido em 1816 pelo Major Joaquim Freitas referente à adaptação a quartel militar do «Convento dos ex Jezuitas de Govea edificado na aba da Serra da Estrella»[4] é particularmente depreciativa no que toca à sua implantação.

De uma maneira geral, nos edifícios inacianos, o corpo do complexo virado ao quadrante com melhor insolação é escolhido para distribuir os cubículos e dependências afectas ao lazer da comunidade. Naturalmente que esta disposição é condicionada pelo tecido edificado envolvente e pela topografia. Neste caso, como o complexo se encosta a uma vertente da serra (chegando mesmo a ter dois pisos parcialmente enterrados), o corpo sul torna-se sombrio e húmido. Apenas os volumes virados a noroeste e sudoeste eram indicados pelo major como mais salubres «por não estarem enterrados, e sendo dezafogados e muito menos asombrados do grande Monte que lhe fica ao Meio dia»[5]. Numa zona do país que se caracteriza por temperaturas extremas, e face ao controlo da Casa Generalícia, é de estranhar esta escolha para a implantação do edifício (Fig. 1).

A questão parece ser decorrente do lote oferecido em 1722 pelos principais benfeitores do colégio e



Fig. 1. Em cima: *Colégio de Gouveia* (lado norte), fotografia, 2003. © Sistema de Inventário do Património Arquitectónico (SIPA), foto 0056046. // No meio: Colégio de Gouveia (perfil da encosta e do complexo edificado). // Em baixo: *Colégio de Gouveia* (vista aérea da implantação e identificação da linha de corte do perfil), 2024. Imagem: autora, sobre imagem do Google Maps.

que, estranhamente, terá sido aceite sem grande contestação pela CJ. Os fundadores foram António de Figueiredo Ferreira, fidalgo da Casa Real e cavaleiro da Ordem de Cristo (1664-1723)[6] e D. Brízida de Távora (ca. 1667-1742), sua esposa[7]. Entre as muitas condições que apresentavam em troca do seu apoio, exigiam

Ciência e a Tecnologia com financiamento comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência.

3. Colégios sitos em Faro, Portimão, Beja, Elvas, Portalegre, Setúbal, Lisboa, Santarém, Gouveia, Angra do Heroísmo, Ponta Delgada e Horta.

4. Arquivo Histórico Militar (AHM). PT/AHM/DIV/3/20/06/5.

5. AHM. PT/AHM/DIV/3/20/06/5.

6. Mota, Eduardo. «Fundação de colégios jesuítas em Portugal: o caso do colégio de Gouveia». *Lusitania Sacra* (Lisboa), 36 (2017), pág. 123. Disponível em https://doi.org/10.34632/lusitaniasacra.2017.n36.

7. Segundo Eduardo Mota, D. Brízida era «herdeira de uma das melhores casas fidalgas da vila de Oliveira de Conde». Mota, Eduardo. «Fundação de colégios...» Op. cit., pág. 124.

que «a Capella ou Igreja seria da invocação da Santíssima Trind*ade* e no sítio das cazas em q*ue* ao presente morão nesta Villa»[8]. Para além da imposição do local, outra questão pode justificar a aceitação por parte da CJ: a pressão que D. Brízida exerceu para que se aceitasse a doação rapidamente e antes da sua morte uma vez que aos 59 anos, e após o falecimento do marido, se considerava «adiantada em annos e muito mais em achaques»[9]. Com efeito, temia-se uma séria contestação por parte da sociedade gouveense se, após a sua morte, o colégio não tivesse sido iniciado.

O processo para a instalação do colégio foi moroso e desgastante para quem o desejou e, em 1733, D. Brízida acrescentou um codicilo ao seu testamento, no qual cedia relativamente à localização do templo: «Tambem declaro, q*ue* a Capella, q*ue* *não* está acabada, sendo necessário p*ar*a melhor forma do Collegio, quero, q*ue* se desmanche, e q*ue* se faça a Igr*eja* no lugar, q*ue* se julgar mais conveniente, e aos d*it*os R*everen*dos P*adr*es parecer mais comodo»[10]. Esta declaração permite supor que, apesar de os jesuítas terem aceite aquele lugar para a implantação, possa ter havido antes alguma resistência e discussão no seio da CJ em seu torno, em especial no que se refere à organização espacial. Caso contrário não faria sentido a alteração expressa da vontade dos fundadores, até porque já se havia iniciado a construção de um templo.

Os livros de receita e despesa do colégio mostram que em Novembro de 1733, mais de cinco anos antes do lançamento da primeira pedra, se dava início à compra de material e à preparação do terreno para a edificação. Ao que parece, apesar da permissão de D. Brízida para se «desmanchar» a capela que se construía, os jesuítas não terão aproveitado a cedência para escolher outro sítio, com melhor implantação. Com a anuência da CJ (ainda que se admita que a avaliação do local possa não ter sido feita em Roma, mas apenas ao nível da Província) iniciou-se a obra de modelação do terreno: a construção de um «socalco ou paredão por defronte das janelas das casas onde viveram os senhores fundadores»[11]. Trata-se, muito possivelmente do desaterro de parte da elevação situada a sudeste, o que terá permitido a redução da inclinação da zona onde hoje se implanta o colégio (Fig. 1).

Segundo o livro de despesas das obras do Colégio de Gouveia, que se iniciou em Dezembro de 1733[12], esta foi a «pr*imeir*a obra q*ue* p*ar*a o d*it*o coll*egi*o se ajustou» e tinha como objectivo «fazer um terreiro espaçoso» que servisse «de pátio para os estudos»[13], uma vez que as aulas eram um dos temas mais caros aos fundadores[14]. Porém, só a 6 de Janeiro de 1739 se realizou a cerimónia de lançamento da primeira pedra do colégio, após validação civil e religiosa.

A aceitação do local para a edificação, face à insalubridade do terreno, permite corroborar uma questão levantada por Heinrich Pfeiffer: assistir-se-ia a um momento de maior relaxamento, no que se refere ao cumprimento das directrizes emanadas das Congregações Gerais, e a um período de menor controlo da Casa Generalícia? Efectivamente, o autor afirma que, à luz de estudos recentes, a severidade do controlo das edificações se foi amaciando com o passar do tempo, não apenas nas províncias ultramarinas mas também em algumas províncias europeias[15].

No que se refere à relação física/humana do colégio com a urbe, em que a proximidade à população e uma boa rede de acessos eram premissas obrigatórias, o complexo dava continuidade às práticas inacianas: apesar de se implantar fora do coração da vila, o colégio estava próximo desta e no culminar de uma via que, provinda do núcleo urbano primitivo, servia duas

8. Arquivo Distrital do Porto (ADPt). K/26/7/4 - 222.6, fólio sem numeração.

9. Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI). *Lus.* 76, fol. 173.

10. ADPt. K/26/7/4 - 222.6, fólio sem numeração.

11. Arquivo Histórico do Tribunal de Contas (AHTC). Junta da Inconfidência (JI), 73, fol. 2.

12. «Livro, em que se faz lembrança das despesas das obras do novo collegio desta Villa de Gouvea dos Padres da Companhia de JESU, de que são fundadores o Senhor Mestre de Campo Antonio de Figeiredo Ferreira que falleceo em 15 de Agosto de 1723 na Cidade de Lisboa e a Senhora D. Brizida de Tavora sua mulher / Começa em Dezembro de 1733». AHTC. JI, 73.

13. Ibídem.

14. Sobre as exigências testamentais de D. Maria Ferreira (mãe do fundador, que iniciara a aproximação à CJ), e em particular as relacionadas com o ensino, leia-se: Correia Fernandes, Maria de Lurdes. «O ensino das primeiras letras no interior beirão no século XVII». *Linguas e literaturas* (Porto), 19 (2002), págs. 41-69. Disponível em https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8418.

15. «Recientes investigaciones sobre las construcciones para Espafia y los territorios de lengua alemana y francesa han progresado tanto, que permiten algunas conclusiones y demuestran que las severas órdenes para someter los proyectos a un control central fueron perdiendo influjo en los proyectos concretos de Europa, y aimn más en los de ultramar». Pfeiffer, Heinrich. «Arte». Em: O'Neill, Charles e Domiguéz, Joaquin. *Diccionario Historico de la Companhia de Jesus*. Vol. I. Roma: Institutum Historicum, 2001, pág. 248.

igrejas importantes —a paroquial de S. Pedro e a igreja da Misericórdia—. No entanto, e apesar de a presença do colégio estar bem demarcada perante a urbe, existe uma outra questão importante que rompe com a organização patente nos outros colégios em estudo. A fachada normalmente denominada como principal, que enquadra a frontaria da igreja, não é virada ao aglomerado urbano mas sim à paisagem despovoada. Assim, no que se refere à questão visual patente nos documentos orientadores da CJ, em que se instruía que o colégio deveria ser claramente visto da urbe e que a sua igreja seria o foco de atração de visitantes, assinala-se uma clara ruptura, uma vez que a frontaria do templo está virada à paisagem e não à vila.

3. A organização espacial interna

O já citado relatório do Major Joaquim Freitas não se resume à avaliação do local, mas também à análise do edifício do ponto de vista construtivo e da sua organização espacial, sendo para isso auxiliado pelo levantamento do complexo e proposta de adaptação a quartel feitos nesse mesmo ano pelo Primeiro Tenente Engenheiro José Feliciano Farinha (Figs. 2 e 3)[16]. Os desenhos revelam o estado do complexo após a expulsão dos jesuítas e a ocupação por uma congregação religiosa feminina (1767)[17] o que, apesar da ausência de legenda dos compartimentos, permite inferir a organização espacial interna do antigo colégio.

O complexo edificado ergueu-se sobre uma planta rectangular, em que o lado maior se dispõe, grosso modo, paralelamente às curvas de nível. A distribuição funcional geral repete o esquema mais canónico usado nos colégios jesuítas: a igreja como charneira entre o pátio dos estudos e o pátio da comunidade, simétricos entre si. Ao último adossava-se ainda o pátio de serviços (Fig. 3).

Quanto à frontaria da igreja, de que não existem registos fotográficos, o levantamento mostra que em 1816 esta ainda estaria de pé, sendo rematada por duas torres e por um remate contracurvado, abaixo do qual se rasgara uma janela termal (Fig. 2). Note-se, que nesta fachada e no que se refere a portais trabalhados, apenas se abrem as três portas da igreja e que, a nordeste destas, num plano recuado, foi rasgado apenas o acesso ao pátio de serviço. Não existem, portanto, os dois habituais acessos à zona exclusiva aos residentes e à zona escolar. Estes situar-se-iam na fachada virada à vila (sudoeste): no seu extremo direito ficava a portaria dos estudos (destinada a receber estudantes externos) e, no extremo oposto, a portaria da comunidade (que garantia o acesso à zona privada dos religiosos e que viabilizava a circulação por todo o complexo) (Fig. 4).

Transpondo-se o portal do extremo direito da fachada aceder-se-ia a uma divisão abobadada que permitiria o acesso dos alunos ao pátio das escolas e, consequentemente, a seis compartimentos que poderiam corresponder a salas de aula. No extremo esquerdo abria-se o portal que conduzia à portaria da comunidade. Este último compartimento, afigurava-se menor que o correspondente à portaria dos estudos. Seguramente os dois espaços teriam a mesma configuração no período jesuíta e cremos que a alteração deve ter sido feita pelas freiras que terão erigido uma parede divisória naquele compartimente para introduzir a roda.

Subindo a escada que se seguia à portaria original, acedia-se ao piso superior onde, na ala sudoeste e com boa insolação, se sucedia o que, pela sua configuração, se supõe serem os cubículos dos jesuítas (Fig. 3), que se repetiam pelas restantes alas dos pátios do complexo.

É importante reforçar que as duas portarias mais importantes do colégio foram abertas na fachada lateral do edifício e não na fachada onde se ergue a frontaria da igreja. Esta é uma opção única no âmbito dos casos em estudo uma vez que, tanto em Ponta Delgada como em Faro, Portalegre, Santarém, Elvas, Horta, Portimão e até no «colégio velho» de S. Francisco Xavier de Lisboa, as portarias se situavam na mesma fachada onde se acedia à igreja. No caso de Gouveia, apesar de se situar junto a uma elevação, a criação de uma plataforma de nível (ou com uma inclinação suave) permitiria a introdução de duas portarias dispostas simetricamente na fachada, tendo como eixo a igreja, na proximidade dos dois pátios. Para além disso, dada a sua extensão e a presença da frontaria da igreja, esta fachada afigura-se de imediato como a principal... mas

16. No entanto, apesar de os títulos dos desenhos se referirem a um levantamento, o projecto para a instalação dos militares sobrepõe-se ao primeiro, dificultando a sua leitura.

17. «... entrarão as nove [?] Religiosas de Almeida no Convento de Gouvea, que havia sido dos jesuítas, do qual fez ElRey doação à Provincia para serem transferidas para elle as Religiosas que assistião na Praça de Almeida, a ser demolido o convento desta praça pelo inconveniente do sitio. Sua Magestade fez huma doação completa do Convento, moveis e grande cerca, menos o Pinhal (...)». Na margem esquerda, ao lado do texto lê-se «Maio», e na margem direita «1767». *Diário de Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas* / 1766-1780. Tomo 1 (manuscrito). BPE. Cod. CXXIX/1-17, fólio sem numeração. Disponível em http://213.30.22.148/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?id=313#, fol. 6v.

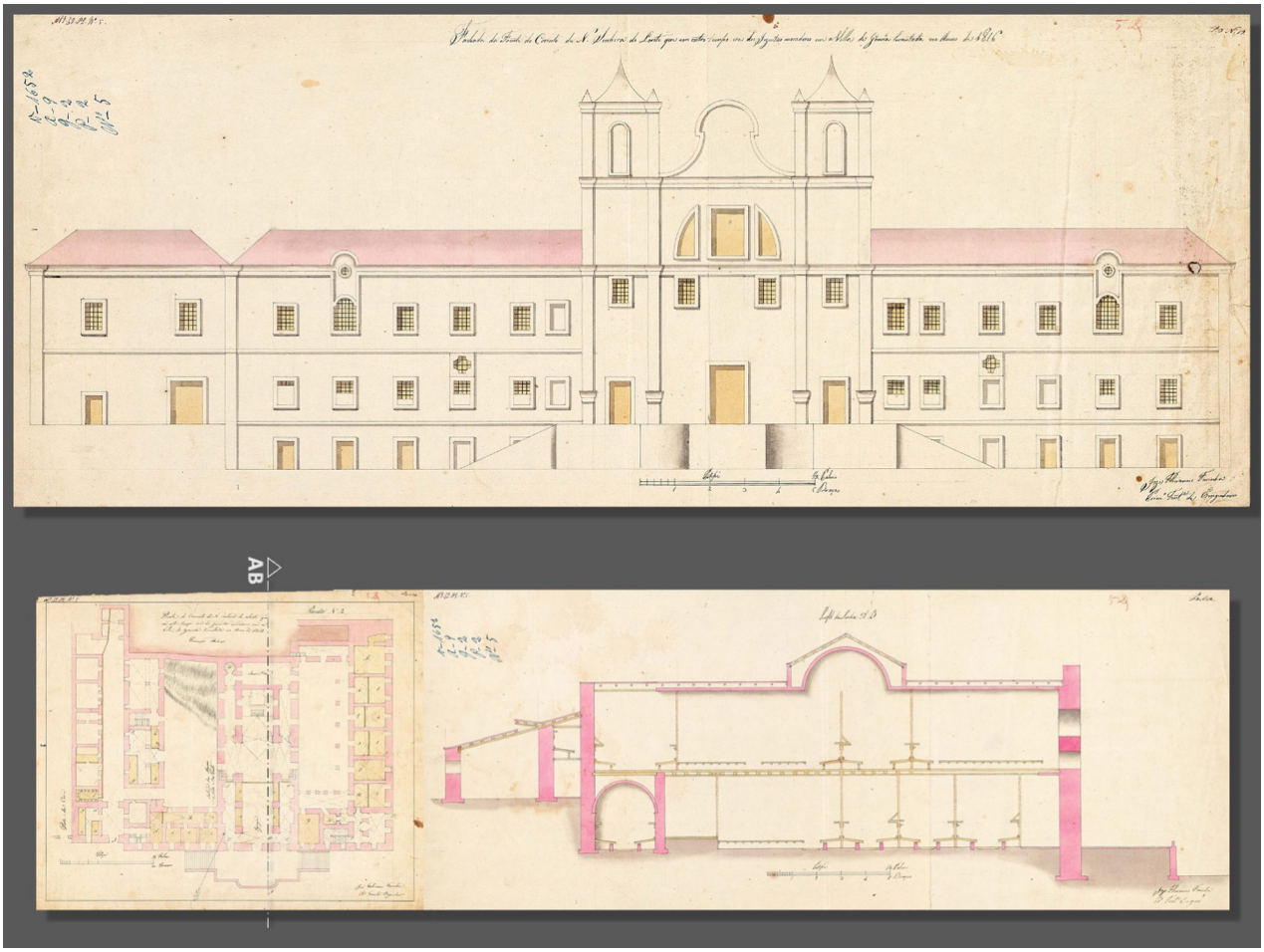


Fig. 2. Em cima: Joze Feleciano Farinha, *Fachada da frente do Convento de N. Senhora do Loreto, que em outro tempo era dos Jezuitas moradores em a villa de Gouvêa, levantada no anno de 1816*. Desenho. // Em baixo: Joze Feleciano Farinha. *Perfil da linha AB*, 1816. Desenho. Imagens: Direcção de Infra-estruturas do Exército (DIE), 1947-2-19A-27; DIE, 1948-2-19A-27.

virada à paisagem! Crê-se, por isso, que tenha havido a intenção de voltar as duas principais portarias ao coração da então vila de Gouveia (Fig. 4) para dignificar a fachada lateral que, apesar de não contar com a «força» da presença da igreja, acaba por ser, também, uma «segunda fachada principal», já que estava virada ao aglomerado urbano e mais próxima da população.

Para além de verificarmos que a escolha do local de implantação rompe com as directrizes de Roma e de crermos que, nos séculos anteriores, isto teria sido motivo suficiente para rejeitar a fundação, é importante perceber que a articulação espacial interna também não apresenta soluções eficazes para reverter os problemas causados pela má escolha do local: a sacristia da igreja era enterrada quase na totalidade afigurando-se escura e muito húmida; a parede exterior da igreja do lado do Evangelho, no troço paralelo à capela-mor, estava encostada a um afloramento rochoso e, por isso, receberia as águas da vertente da serra; o refeitório foi também relegado para o corpo menos salubre, dada a necessidade da proximidade deste à cozinha e suas dependências que, naturalmente, se situariam perto da cerca e dos pontos de água. Na realidade, a única preocupação parece ter incidido na distribuição dos cubículos de forma a garantir a melhor insolação e uma boa visibilidade aos residentes: em torno do pátio das escolas os quartos tinham janelas viradas a Sudoeste e a Noroeste; em torno do pátio da comunidade, a fenestração rasgou-se nas paredes noroeste e nordeste.

Aparentemente terá existido um projecto, mas não é claro se terá sido aprovado por Roma ou pela Província. Um dos padres reitores refere, nos já citados livros de despesa do colégio, que

> Nos fins de Janeiro e princípio de Fevereiro de 1748 se começou a assentar os portados do portal que ha de ser do patio da portaria comua deste novo col-

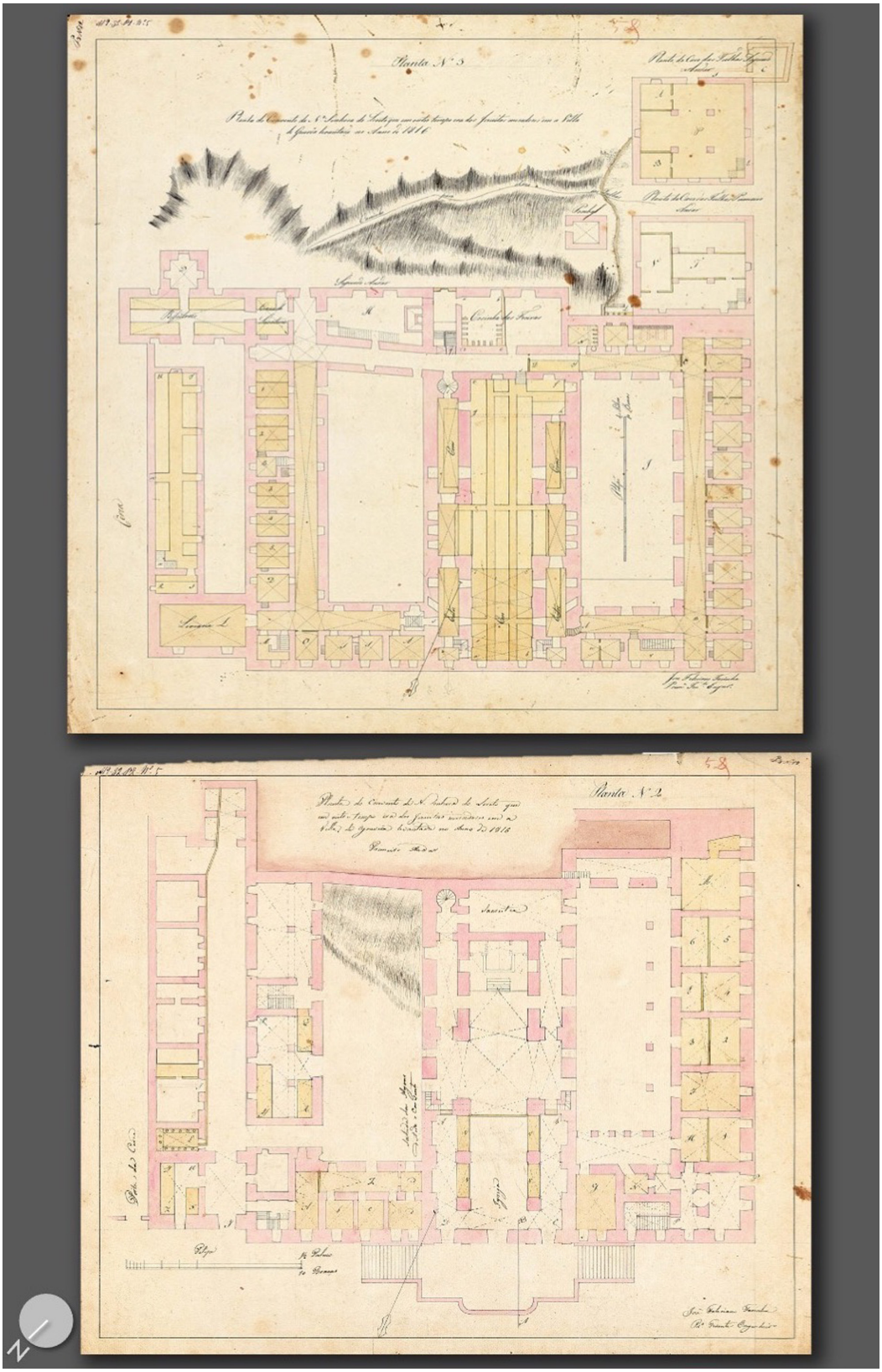


Fig. 3. Em cima: Joze Feleciano Farinha. Planta nº 3 / *Planta do Convento de N. Senhora do Loreto, que em outro tempo era dos Jezuitas moradores em a villa de Gouvea, levantada no anno de 1816*. Desenho. // Em baixo: Joze Feleciano Farinha. *Planta nº 2.* // *Planta do Convento de N. Senhora do Loreto, que em outro tempo era dos Jezuitas moradores em a villa de Gouvea, levantada no anno de 1816*. Desenho. Imagens: DIE, 1950-2-19A-27; DIE, 1949-2-19A-27.

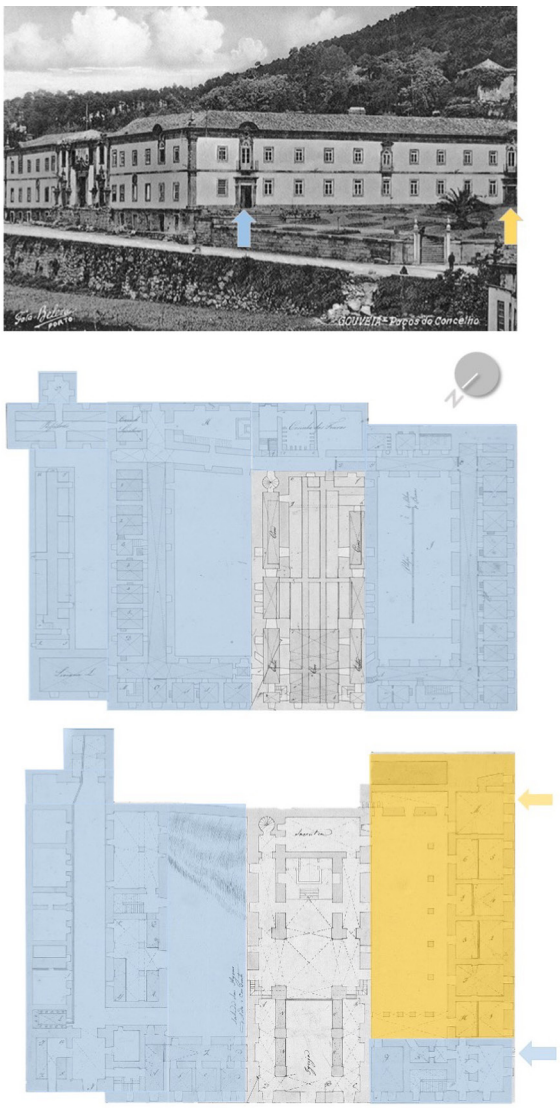


Fig. 4. Em cima: *Colégio de Gouveia* (indicação do portal de acesso à zona exclusiva aos religiosos —a azul— e do portal aberto à zona onde se recebiam os alunos externos —a amarelo—). Postal. S. d. Imagem: Casa portuense Foto-Beleza, reprodução gentilmente cedida pela Câmara Municipal de Gouveia. // No meio e em baixo: *Colégio de Gouveia* (esquema das áreas afectas a cada um dos públicos, comunidade —a azul— e escolar —a amarelo— sobre plantas do piso superior e do piso 0). Imagem: autora, sobre as plantas referidas na Fig. 3.

> legio desta Vila de Gouvea; e se alguem pello tempo adiante reparar, e notar de que as soleyras do dito portal ficaram demaziadamente baixas e enterradas, e não ao nível das soleiras do edifício como parece devia ser, saiba, que o mandou fazer quem nesse tempo governava o dito collegio e que foi contra o voto, e parecer dos mais que então aqui se achavão, como também dos mestres pedreiros; e foi também contra o voto dos mesmos o não hir o paradão direito pela dentação que se deixou junto ao cunhal da portaria comua, para o dito paredão hir direito, e não ficar o recanto, que se ve; o que tudo a planta mostra ao contrário; mas quid ad nos, que esto advertimos. Sic volo, sic jubeo[18].

Esta informação mostra claramente que o redactor era contra a decisão do seu antecessor. O que torna esta advertência ainda mais importante é o facto de se entender que, mesmo existindo um projecto —*o que tudo a planta mostra ao contrário*— o reitor tomara a decisão de a modificar, apesar da opinião divergente dos restantes intervenientes. Mais: desrespeitava uma planta que, em outra época, teria de ter sido validada pela Casa Generalícia, pois não seriam permitidas transformações sem consulta superior.

Crê-se que esta alteração foi feita na frontaria do complexo, podendo a «dentação» referida ser a correspondente à provocada pelo recuo do volume hoje excrescente a norte, em relação ao plano da fachada principal (Fig. 5). Esta decisão, quase despótica, terá interrompido a continuidade da fachada principal que se havia projectado (não se sabe por quem nem se foi validada superiormente), fazendo com que o volume correspondente à portaria de serviço/*comua* ficasse mais recuado (Fig. 5).

Na verdade, isto permitiu conferir ao primeiro plano da fachada uma perfeita simetria, conseguida através de dois corpos que, com a mesma extensão e número de vãos, se articulam entre si através da igreja, disposta ao centro. Por outro lado, a crer que mais nenhuma portaria se situava na fachada principal por onde se acedia à igreja, também não fazia sentido que esta, com cariz meramente operativo/de serviço, fosse a única a ser aberta no mesmo plano uma vez que, hierarquicamente, teria muito menos importância.

4. Conclusões

A pressão exercida pelos fundadores do Colégio de Gouveia e a necessidade de aceitação rápida da oferta para que se não perdesse a doação parecem ter sido as razões para que se aceitasse um lugar que, nos séculos anteriores, nunca teria sido aceite mesmo que oferecido por patrocinadores das mais altas esferas sociais. Pode, por isso, afirmar-se que a observância extrema ao «modo nostro» e à *utilitas* vitruviana foi encarada, nessa época e pelos próprios jesuítas, como algo de menor relevância.

18. AHTC. JI, 73, fl. 52.

No que se refere à organização espacial geral, é óbvio que se dá continuidade ao modelo mais popular da CJ, que consiste na divisão tripartida com clara demarcação entre a zona da comunidade e a zona escolar, tendo como «fiel da balança» a área cultual. No entanto, verifica-se novamente uma ruptura com os preceitos empregues nos séculos XVI e XVII, já que as fachadas e a distribuição interna não espelham essa divisão, abrindo-se a portaria da comunidade na fachada exterior do pátio das escolas e não na zona da comunidade e longe do pátio desta. Podia ainda ter havido um esforço para minimizar os problemas decorrentes da implantação, optando-se por uma distribuição espacial que lhes conferisse menor grau de insalubridade, mas tal não aconteceu.

Apesar de se verificar uma menor exigência de Roma no que se refere à implantação e à salubridade dos espaços, parece ter existido um documento gráfico orientador para a construção —uma planta— ainda que não se saiba quem o terá aprovado e a que nível hierárquico. No entanto, o documento, que outrora não estaria aberto a alterações sem discussão, foi desrespeitado unilateralmente pelo reitor do colégio, um dos agentes do processo que, normalmente, apenas teria de garantir que as ordens superiores fossem executadas.

Por tudo isto, o processo de fundação e construção do Colégio de Gouveia vai ao encontro da ideia de que, no século XVIII, se assistiu a uma ruptura no cumprimento das directizes emanadas das Congregações Gerais registadas nos documentos reguladores inacianos. Não obstante, é de assinalar como um único reitor, ao alterar uma planta já aprovada e ao desafiar as opiniões dos restantes agentes envolvidos no processo, dá continuidade aos princípios de simetria e de hierarquização das fachadas, repetidamente exigidos nos projectos endereçados à Casa Generalícia, nos séculos anteriores.

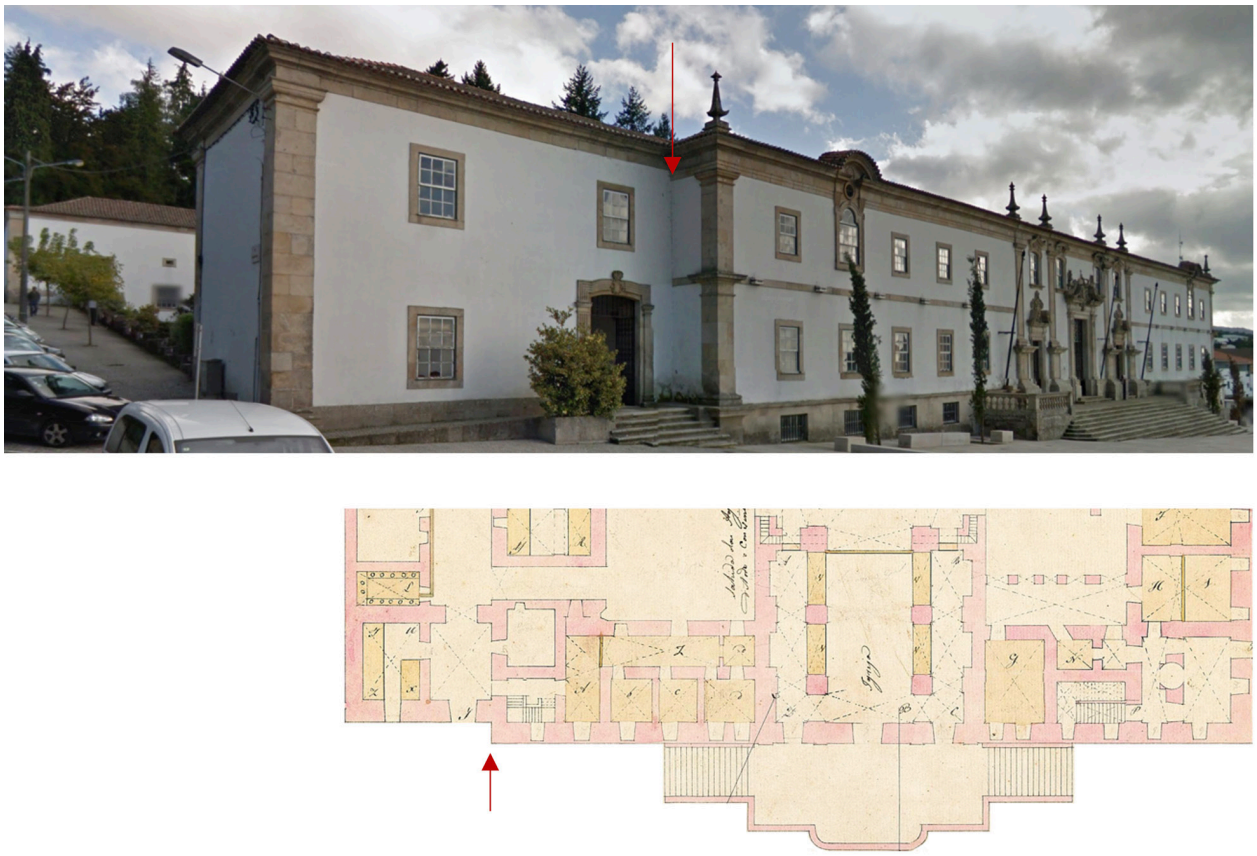


Fig. 5. Em cima: *Colégio de Gouveia* (indicação da zona onde se faz um corte na continuidade do plano da fachada principal). Imagem: autora, sobre fotografia de 2003 © SIPA, foto 0056046. // Em baixo: *Colégio de Gouveia* (indicação da zona onde se faz um corte na continuidade do plano da fachada principal). Imagem: autora, sobre as plantas referidas na Fig. 3.

La escalera impresa. Tipos, espacios y modelos en tiempos del Barroco

Miriam Elena Cortés López

Universidade de Santiago de Compostela, España

https://orcid.org/0000-0002-8617-1112

1. Introducción a la escalera y sus valores patrimoniales

Desde el siglo xix, la consideración de los valores patrimoniales asociados al concepto monumento, ha sido objeto de un debate y estudio que enfrentó las posturas de varias escuelas y profesionales de la Historia del Arte, la Arquitectura y la Conservación[1]. Los resultados de estas prácticas sirvieron de apoyo para asentar las bases teóricas, normativas y legales que se definieron desde el siglo xx en materia de Protección de Patrimonio Cultural[2].

Dentro de este contexto, algunos valores patrimoniales como el artístico o el arquitectónico, fueron los más evidentes. Progresivamente, teorías como las de A. Riegl, comienzan a defender que, junto a estas, el monumento puede ser portador de un valor histórico, documental o testimonial, evidencias del contexto en el que surge un bien[3]. En el marco de estos debates, nacen las primeras reflexiones sobre el valor antropológico, que refleja rasgos identitarios de un pueblo[4], así como el papel educativo que puede cumplir[5].

Dentro del marco de la Arquitectura, la escalera se convierte en un elemento que concentra todos estos valores. Al abordar la cuestión desde el plano puramente arquitectónico, se podría plantear como el valor antropológico entra en juego. Desde este campo es posible analizar cómo a través de diseños importados —ya sea por contacto directo o a través de la consulta de fuentes gráficas— los pueblos adaptan aquellas técnicas y materiales que refuerzan su idiosincrasia. Un último

1. González-Varas, Ignacio. *Conservación de Bienes Culturales*. Madrid: Cátedra, 2006; Llull Peñalba, Josué. «Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural». *Arte, Individuo y sociedad* (Madrid), 17 (2005), págs. 175-204. Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0505110177A; Álvarez. José Luis. *Sociedad, Estados y Patrimonio Cultural*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

2. Tugores, Francesca y Planas, Rosa. *Introducción al Patrimonio Cultural*. Gijón: Trea, 2006. Hernández Hernández, Francisca. *El patrimonio cultural: La memoria recuperada*. Gijón: Trea, 2002.

3. Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1999.

4. Alcina Franch, José. *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza, 1982; Prats, Llorenç. *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.

5. Calaf Masachs, Roser y Fontal Merillas, Olaia (Coords.). *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*. Gijón: Trea, 2004.

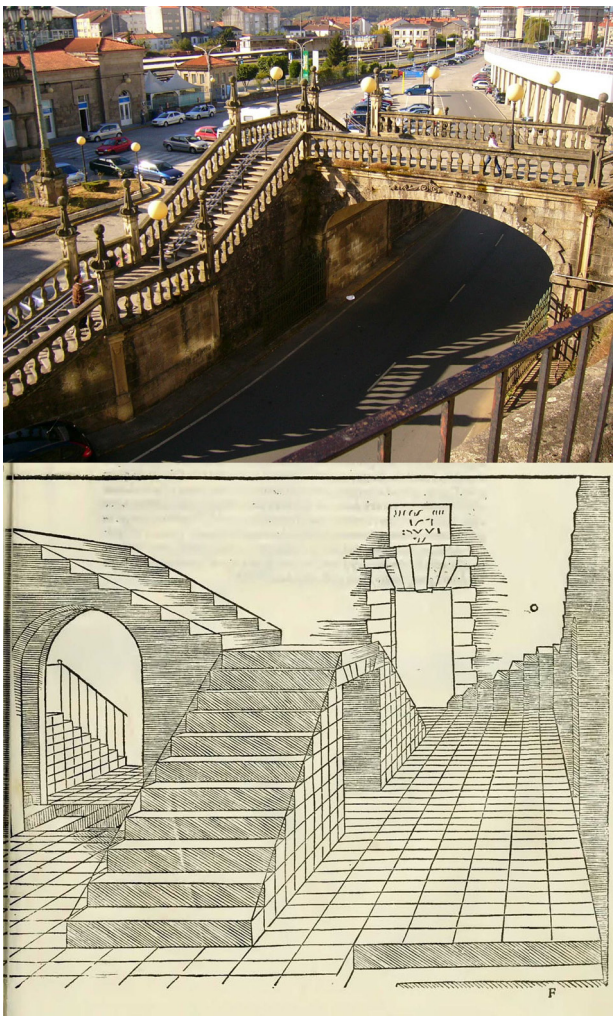


Fig. 1. Arriba: *Escalera de la Estación de Ferrocarril*, 1942. Santiago de Compostela. Fotografía: autora. // Abajo: Sebastiano Serlio, *Modelo para escalera*, 1545. Imagen: *Le premier [-second] liure d'architecture de Sebastian Serlio, bolognois, mis en langue francoyse par Iehan Martin*. París: Iehan Barbé, 1545.

componente —el más evidente— es el artístico o estético. Este último es el que aproxima a conceptos como la originalidad en el diseño y el adorno. Este quizá es el más engañoso, pues induce a identificar una escalera construida en 1950, como podría ser la de la Estación de Ferrocarril de Santiago de Compostela, con otra de 1600, como es la Maximiliana en la catedral de la misma ciudad (Figs. 1 y 2). Los valores arquitectónico y artístico[6] fueron inicialmente los que determinaron la condición de monumento sobre un bien cultural[7]. En la asociación de estos valores, los libros ilustrados constituyen el foco de atención, convirtiéndose en auténticos testimonios documentales plasmados sobre el papel.

2. El valor documental de la escalera

La escalera es arte. Como artefacto diseñado y construido por la inteligencia humana, se configura tomando como punto de partida la inspiración en la naturaleza. La escalera, es un elemento que facilita la unión de planos en diferentes alturas. Por ello, se basa en las sucesiones de elementos naturales, piedras y maderas, que se disponen en sentido diagonal y que permiten avanzar en el plano oblicuo. Indica Vitruvio que se trata de un elemento compuesto mediante aplicación de triangulación[8]. El ser humano racionaliza y modula estos elementos para llevarlos al plano de la Arquitectura. Esta lógica vitruviana permite entender el desarrollo evolutivo del concepto, pasando de ser un elemento funcional dispuesto en puntos marginales del inmueble, a considerarse como un elemento principal. Durante la Época Moderna, especialmente



Fig. 2. Ginés Martínez de Aranda, *Escalera Maximiliana*, 1606. Santiago de Compostela. Fotografía: autora.

6. Morales, Alfredo J. *Patrimonio Histórico-artístico.* Madrid: Historia 16, 1996.

7. El término «bien cultural» vincula con el *Convenio para la protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado* (La Haya, 1954).

8. Vitruvio Polión, M. A. *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio, escrito en francés por Claude Perrault, de la Real Academia de las ciencias de París. Traducido al castellano por Don Joseph Castañeda teniente director de arquitectura de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Gabriel Ramírez, 1761, 2ª parte, cap. 3, art. 4, pág. 126; Blondel, François. *Cours d´Architecture enseigne dans l´Academie Royale d'Architecture. Second, Troisième, Quart et Cinquième parts, ou sont expliquez les termes, l'origine & les principes d'architecture, & les pratiques des cinq ordres suivant la doctrine de Vitruve & de ses principaux sectateurs, & suivant celle des trois plus habiles architectes qui ayent écrit entre les modernes, qui sont Vignole, Palladio & Scamozzi*. París: chez l´Auteur, 1683, parte 5, libro 3, cap. 8, pág. 685.

el Barroco, se convertirá en el núcleo de la organización de edificios civiles y religiosos. Con anterioridad a la construcción interviene la teoría, manifestada en el soporte bidimensional. A través de la plasmación sobre el papel de dibujos rápidos; de textos instructivos, ilustrados con imágenes; o de obras pictóricas, la escalera adquiere un valor que transciende el arquitectónico o artístico. Sobre el papel, se convierte en un documento transmisor de fórmulas del pasado, recuperando la memoria histórica en aquellos casos en los que un bien ha visto su imagen original alterada o se ha perdido, como consecuencia de reformas, conflictos bélicos o el abandono del bien[9]. Este valor testimonial, se entiende como un ejercicio teórico asociado con diferentes comunidades culturales europeas, pero también como un legado patrimonial ejecutado, desarrollado y conservado a través de los siglos.

Además de estas dos cuestiones, identidad y presencia física, interviene un tercer elemento, fundamental en la difusión de modelos, del que se hablará a continuación: la invención y desarrollo de la imprenta y la consecuente edición de los libros de artes, que incluyen diversidad de tipologías para escalera. De esta manera, se aborda el último de los valores patrimoniales que ofrece la escalera sobre el papel: su función como transmisora de valor pedagógico.

3. Los libros y la escalera. Un ejercicio de estudio para el arquitecto barroco

Con el surgimiento de los primeros movimientos humanistas que motivaron estudios en el ámbito de la naturaleza y las artes, la creación de la imprenta favoreció la publicación de las primeras obras escritas sobre artes y arquitectura[10]. Hasta aquel momento, los cuadernos manuscritos recogían algunas lecciones de taller, incluyendo dibujos de trazas de corte de la piedra, entre los cuales figuraban prototipos —normalmente plantas— de escalera. El diseño y construcción de escalera era uno de los ejercicios más complejos de puesta en práctica. Por ello, se convirtió en objeto de evaluación para la habilitación profesional del maestro de obras[11].

Aunque la tradición de estos cuadernos manuscritos se mantiene, siendo buen ejemplo de ello la obra de Alonso de Vandelvira, Juan de Portor, Ginés Martínez de Aranda o Francisco Fernández Sarela[12]; la integración de las máquinas tipográficas supuso una revolución técnica que favoreció la elaboración y distribución de libros que, en tiradas limitadas, se producían en serie. Permitió crear un compendio teórico, escrito en diferentes idiomas en el que intervinieron diferentes editores, y favoreció su ilustración con imágenes de varios tipos. Es en este punto de la historia donde la escalera se comienza a entender como una práctica de diseño y virtuosismo constructivo, pero también como un ejercicio de reflexión espacial. Se trata, no solo de definir qué tipo de escalera se va a diseñar, sino cómo se va a hacer y para dónde se va a pensar. Surge el valor instructivo asociado a la escalera. Las primeras lecciones de arquitectura de la Academia Francesa asentaron las directrices de la construcción del edificio, concebido desde su proyección, hasta la delimitación de las fases constructivas, la determinación y el detalle de cada elemento que lo configura.

Con la obra publicada de F. Blondel, *Cours d´Architecture,* se consolida una tradición en el estudio de la escalera, que se percibía inicialmente en los textos de los autores y arquitectos de los siglos xv y xvi: Alberti, Palladio, Serlio o Vignola[13]. A diferencia de

9. Las obras de Piranesi, dentro de una perspectiva protorromántica, podrían ser un buen ejemplo de ello. Con anterioridad, los recopilatorios de vistas de la obra de los franceses Blondel, Briseux o Boffrand, así como la de los italianos Guarino Guarini o Bernardo A. Vittone. En Inglaterra, se podría destacar el *Vitruvius Britanicus* de Campbell.

10. Bajo la técnica xilográfica comenzaron a publicarse los primeros libros. Velduque Ballarín, María Jesús. «El origen de la imprenta: la xilografía: La imprenta de Gutenberg». *Revista de Claseshistoria* (Málaga), 9 (2011), págs 1-7. Las primeras ediciones de libros de arquitectura son las italianas de Leon Battista Alberti (Florencia, 1485) y de Andrea Palladio (Venecia, 1570).

11. Han sido varios los estudios en los que se ha abordado la cuestión del aprendizaje de la profesión artística. Gómez Urdáñez, Carmen. *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. Vol. 2. Zaragoza: Ayuntamiento, Delegación de Relaciones Municipales, 1987-1988, pág. 61; Martín González, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984; García Morales, María Victoria. *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991; Fernández Álvarez, María Agustina. *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*. Sada: Ediciós do Castro, 1996.

12. Algunos de estos cuadernos son los de Ginés Martínez de Aranda (1589), Alonso de Vandelvira (1601), Juan de Portor y Castro (1708-1719) o Francisco Antonio Fernández (1740).

13. Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Florencia: Nicolò di Lorenzo Alemanno, 1485; Palladio, Andrea. *I quattro libri dell'architettura; ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de' tempij*. Venecia: Dominico de' Franceschi, 1570; Serlio, Sebastiano. *Le premier [-second] liure d'architecture de Sebastian*

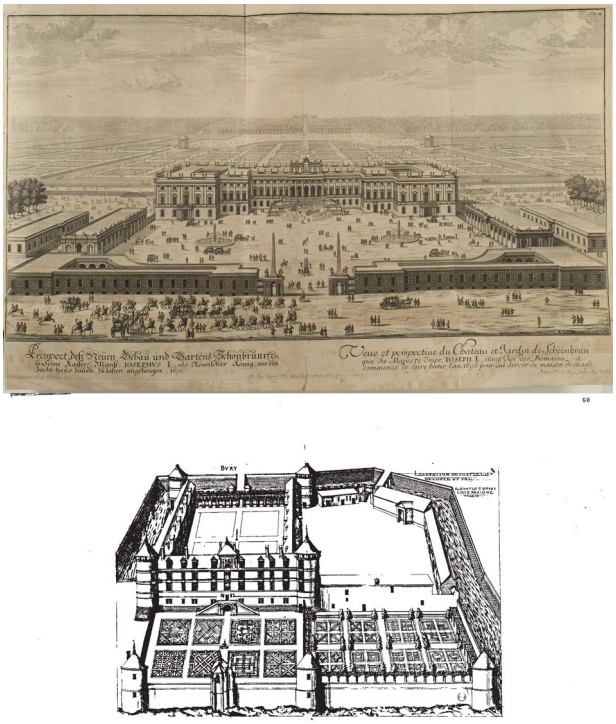


Fig. 3. Arriba: A. du Cerceau, *Vista del castillo de Bury*, 1579. Imagen: *Second volume des plus excellent bastimentes de France*. Vol. 2. París: Iacques Androuet du Cerceau, 1607. Disponible en: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041137z. // Abajo: J. B. F. Fischer von Erlach, *Vista panorámica del Palacio de Schönbrunn*, 1725. Imagen: *Entwurff einer Historischen Architektur*. Leizpig: s/n, 1725. Disponible en: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725/0001.

la francesa, la escuela italiana ofrecía una visión más específica y concreta, menos enciclopédica que la francesa. Los recopilatorios que ilustraban vistas de casas de campo, *châteaux* o pabellones de caza, fueron habituales en la obra de Androuet du Cerceau o Philibert de L´Orme[14]. Estas vistas grabadas de conjuntos palaciegos y abadías asociadas a la realeza se incorporaron durante los siglos xvii y xviii en la obra escrita de J. F. Blondel, D´Aviler o G. Boffrand[15]. Acompañando las imágenes que recogían escenarios de exteriores (Fig. 3), en los que el edificio principal se proyectaba longitudinalmente con la integración de una amplia escalera y rodeado de un paisaje en el que a menudo también convivía el elemento escalonado; también se incluyen secciones de interiores en los que se recogen las escaleras monumentales, que ocupan un punto central. Son auténticas escenografías que definen el contexto en el que se integra la escalera, y que influirán en la creación de una visión monumental de esta, focalizada normalmente en el contexto de estas grandes arquitecturas. Estas visiones se extrapolarán a la plástica pictórica a través de la representación de escenografías y vistas (*vedute*) que describen escenarios urbanos, paisajes, *caprichos*, escenas imaginadas o quimeras. La obra de la obra de Piranesi, Pozzo o los hermanos Galli Bibiena recogen uno de los mejores exponentes de este tipo de escenas.

Se trata de visiones que recogen un conjunto monumental. Sin embargo, esta versión de la representación de la escalera no es exclusiva. Para llegar a este punto, conviene retroceder en el tiempo y localizar los primeros tipos de escalera, presentados como ejercicios independientes. Un ejemplo paradigmático se recoge en la obra de Jacopo da Vignola: los caracoles que dibuja en *Le Due Regole* y que se imprimen como acompañamiento visual del texto explicativo, non son más que el desarrollo en alzado de las trazas recogidas en los *taccuinos* de taller (Fig. 4). Son ejercicios de perspectiva, que juegan con la óptica y la ilusión, como ya había hecho Jehan Cousin el Viejo en su *Libre de Perspective*[16] o Sebastiano Serlio en su *Segundo Libro de la Arquitectura*, este último partiendo de modelos elaborados con tramos rectos. En el transcurso del siglo xvi se evidencia el experimento ilusionista en el dibujo de escaleras, que en cierto sentido parece ser el precedente de la obra de Piranesi, incluso de los ejercicios ópticos desarrollados en la escalera de Penrose. A su vez, los dibujos de escaleras diseñadas por Leonardo, contenidos en el *Códice Atlántico*[17], como aquella de

Serlio, bolognois, mis en langue francoyse par Iehan Martin. París: Iehan Barbé, 1545; Vignola, Giacomo Barozzi. *Le due regole della prospettiva pratica con i comentarii del R.P.M. Egnatio Danti*. Roma: Francesco Zannetti, 1583.

14. El compendio de *Libros de Arquitectura* de Jacques Androuet du Cerceau comienza con la edición del primero en 1559. La obra de Philibert de L´Orme data de 1567.

15. El tratado de D´Aviler es de 1691. Por su parte Germain Boffrand edita su obra en 1745. Poco tiempo después lo hará Jacques François Blondel (1771-1777).

16. Cousin, Jean. *Livre de Perspective.* París: Iehan le Royer, 1560.

17. Vinci, Leonardo da. *Codex Atlánticus, B* (Ms. de la Biblioteca Ambrosiana). Milán: 1478-1519, fol. 15-v. Cfr. Ureña Uceda, Alfredo. *La escalera imperial como elemento del poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, pág. 211.



Fig. 4. Francisco A. Fernández Sarela, *Diseño para Caracol*, 1740. Santiago de Compostela. Imagen: *Cuaderno Algunos cortes de Arquitectura*, Archivo de la Provincia Franciscana de Santiago (APFS) [Ms. 114].

doble revolución que gira sobre un núcleo central[18], así como la escalera de Chambord que se recoge en la obra de Palladio, constituyen los antecedentes visuales inmediatos a la obra de Vignola o a la de Vredeman de Vries[19]. En la obra escrita del artista holandés se recogen varios modelos grabados, luego aplicados en su obra pictórica, recordando a los escenarios serlianos, a la vez que se convierten en el precedente de los caprichos arquitectónicos desarrollados en el siglo xviii.

Estos primeros ejercicios individuales se van aplicando al contexto general de las plantas de las casas. La obra de Andouet du Cerceau, incluía las primeras vistas axonométricas. En ellas se recoge un edificio principal aún dominado por la influencia fortificada de época medieval. Protegiendo el edificio, un extenso baluarte acota el espacio ajardinado. Domina el eje central la escalera exterior que, a la manera del templo antiguo, comunica con la planta principal y confiere dignidad al edificio. La simbología del poder, manifestada a través del uso de la escalera, aunque tiene su punto de partida en la Antigüedad, se recupera en estos momentos, como demuestra el Patio Oval del Castillo de Fontaneibleau. Este mismo esquema, se ira repitiendo en la teoría y en la práctica, y alcanzará su máximo exponente en las grandes promociones de las monarquías absolutistas. La obra de los centroeuropeos Fisher von Erlach o Decker[20], presenta de una manera mucho más realista, un conjunto en el que la escalera se convierte en el eje conector de diferentes espacios (plazas, jardines, edificios, bosques…). La diversidad de tipos y la integración en el paisaje que se percibe en estas «ventanas» del siglo xviii, también se percibe en la obra de Aviler, que en su obra incluye interesantes ejemplos como la Villa Farnese de Caprarola, un encargo del Cardenal Alejandro Farnese al arquitecto Vignola. Se trata nuevamente de una obra realizada en el siglo xvi, protagonizada por una escalera monumental. Un caso similar sería el de la Villa Sachetti que se integra de manera evidente en el paisaje. La propuesta de unión de distintos planos del terreno, unidos por un encadenado que dibuja un alzado romboidal, sugieren un prototipo de escalera que en España alcanza sus mejores exponentes en la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos, de Diego Siloé[21], o en la Escalera Maximiliana de la Catedral de Santiago, de Ginés Martínez de Aranda[22]. Ambos modelos, parten del ejemplo diseñado para el Patio del Belvedere (1505).

La obra de Bramante recuperaba la idea desarrollada en algunos de los dibujos de Leonardo, que a su vez suponía la esencia mínima de la construcción de los tipos. En ese sentido, si en los escritos de Alberti se introducía el valor de la iluminación en la caja de las escaleras; los de Palladio revelaban el interés hacia los diferentes sistemas compositivos básicos, empleando la recta y la curva, advirtiendo incluso el peligro de esta última. A través de estas lecturas, se comienzan a asentar las enseñanzas básicas en materia de construcción de escaleras. Se aplican a modelos simples, en los que solamente actúa una única rampa, para progresivamente ir añadiendo una evolución tipológica que discurrirá en paralelo a la introducción de una serie de puntos esenciales que tienen como foco de atención aspectos que responden a cuestiones de seguridad, función y belleza.

En este punto, en el que los textos que abordan el estudio de la escalera, también se recogen grabados que ilustran otros elementos complementarios como son las barandillas, en forja o en piedra, con diseños florales o geométricos. Como complemento a estas, figuran los jarrones acróteros que coronan los pilares (Fig. 5). Cuando las escaleras son interiores, necesariamente deben de ser cubiertas en la parte superior de su caja. Es por ello que, en la parte correspondiente al desarrollo de su construcción, es donde se especifican los materiales más adecuados para su ejecución, se recogen modelos de cierres de cubierta, bóvedas y cúpulas. La plasmación de alguno de estos elementos tiene sus mejores ejemplos en el entorno de los conventos

18. Realizada junto a Dominique de Cortone (1519-1539). Guillaume, Jean. «Leonard de Vinci, Dominique de Cortone et l´escalier du modèle en bois de Chambord». *Gazette des Beaux-Arts* (París), 1 (1968), págs. 93-108.

19. Vredeman de Vries, Hans. *Perspectiva, id est, ars celeberrima inspicientis aut transpicientis oculorum aciei en pariete*. Lugduni Batavorum: Hondius, 1604; Id. *Architectura, la haulte et fameuse science, consistante en cincq manières d´édifices ou fabriques*. La Haya: H. Hondius, 1606.

20. Von Erlach, Johann Bernhard Fischer. *Entwurff einer Historischen Architektur*. Leizpig: s/n, 1725; Decker, Paul. *Fürstlicher Baumeister Oder: Architectura Civilis.* Ausburgo: Jeremias Wolff, 1711-1716.

21. Sebastián López, Santiago. «La escalera dorada de la Catedral de Burgos». *Goya* (Madrid), 47 (1962), págs. 352-356; Wethey, Harold. «Escaleras del Primer Renacimiento Español». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 145-148 (1964), pág. 299.

22. Bonet Correa, Antonio. «Las escaleras imperiales españolas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 24 (1975), págs. 75-111.

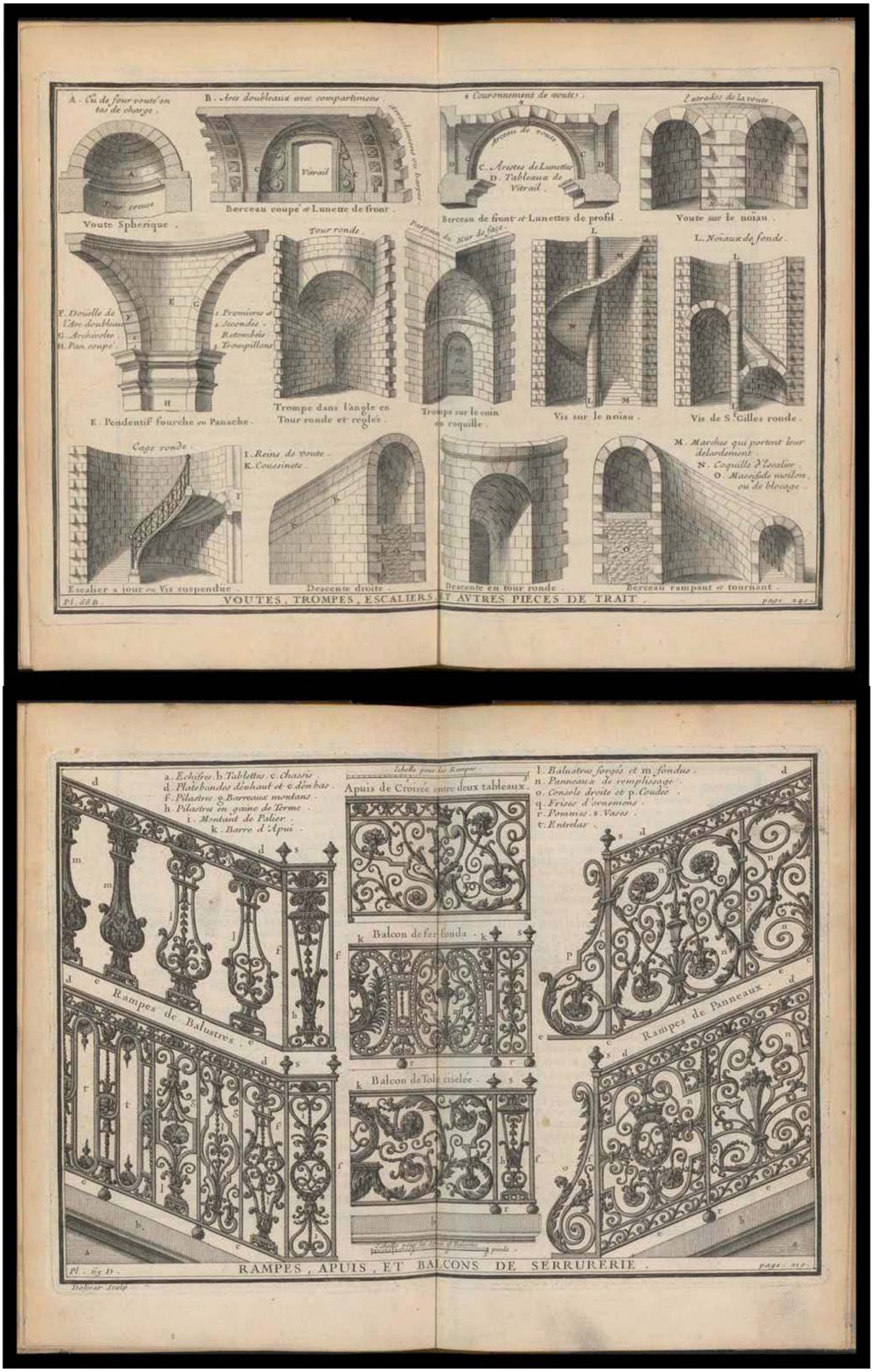


Fig. 5. A. Ch. d´Aviler, *Modelos de cortes de piedra y decoración de escaleras*, 1691. Imagen: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange: plusierus nouveaux desseins & tout ce qui regarde l'art de bâtir: avec une ample explication par ordre alphabetique de tous les termes; premier partie*. París: Nicolas Langlois, 1691. Disponible en: http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/11870.

y monasterios, donde se descubren las más ingeniosas y virtuosas soluciones constructivas. Las bibliotecas de estos espacios contenían algunos de los volúmenes consultados por los maestros de obras, que solían ser miembros de la comunidad religiosa[23]. En el proceso de reconstrucción que experimenta el monacato tras la reforma de las comunidades benedictina y cister, se percibe la influencia de las instrucciones en materia de arquitectura.

La visión de las imágenes grabadas no solo aportaba ideas relativas a cuestiones de estilo o sistemas constructivos. Junto a esto, permitía al lector imaginar la adaptación del modelo al espacio, entendiendo que, por cuestiones de decoro, no todos los tipos de escalera eran aplicables. Para ello era necesario pensar el espacio en el que se iban a construir ya que dependiendo de sus dimensiones se podría aplicar un modelo u otro. El modelo es el resultado de mezclar o variar tipos que, de alguna manera, se acaban codificando y repitiendo con el paso del tiempo. Se trata de una derivación de los tipos básicos. En este sentido, quizá uno de los modelos más estandarizados sea el de la escalera denominada imperial. El calificativo responde al concepto mayestático, lo que nuevamente acaba por remitir a ese valor simbólico que rodea a la escalera[24].

4. Conclusiones

Como conclusión de lo expuesto con anterioridad convendría hacer una reflexión final. Con la redacción y entrada en vigor de los documentos normativos y jurídicos que garantizan el derecho de accesibilidad a todos los ciudadanos/as, la escalera ha pasado a ocupar un lugar secundario en la organización y distribución del espacio[25]. Adquiere de nuevo un sentido plenamente medieval, en el que esta era entendida como un elemento de servicio, complementario. Paradójicamente se percibe que, cuando se hace uso de esta, quien la diseña, lo hace bajo unas pautas determinadas que acaban por reforzar su valor estético[26]. Así, la vemos integrada en el entorno urbano, compartiendo en algunos casos espacio con las rampas que se convierten en las auténticas protagonistas del espacio. Cabe entender, llegados a este punto, que el sacrificio estético se hace en beneficio de la función.

Esto no siempre ha sido así, pues es evidente que en la historia de la escalera y su puesta en valor el punto de inflexión es el que ocupa las páginas de la Época Moderna. La tratadística barroca consolida, afianza y enseña las pautas precisas para su desarrollo. Se descubre en ese momento como la escalera en su pleno concepto es un elemento portador de valores estéticos, históricos y pedagógicos. Es en este momento cuando se codifican los tipos y cuando estos se transmiten a varias generaciones de maestros de obras, que seguirán las instrucciones recomendadas y pautadas. Por otro lado, el refuerzo que experimenta con la creación de modelos y su aplicación en espacios concretos —como revelan las estampas grabadas de *vedutes*, plantas y alzados que se recogen en los *recuils*— evidencian el valor simbólico que las caracteriza.

La plasmación en papel de todas estas vistas en las que la escalera se convierte en elemento fundamental del discurso no solo constituye una galería de tipos, sino que se convierte en un testimonio con valor histórico, que permite evidenciar cambios y recuperar la memoria y reforzar la identidad de un pueblo.

En la actualidad, junto con los conjuntos de escaleras que rodean edificios, jardines o plazas, es en la transmisión de estos libros, que forman parte del patrimonio bibliográfico, donde se encuentran las referencias visuales. Solo así se entiende que cuando algún forastero se apea en el antiguo edificio de la estación de ferrocarril de Santiago de Compostela y sube por sus escaleras, asocie que se encuentra ante una obra

23. Fernández Gasalla, Leopoldo. «La bibliografía artística en la antigua biblioteca del monasterio de San Martín Pinario». *Compostellanum* (Santiago de Compostela), 3-4, (2002), págs. 633-653; Cortés López, Miriam Elena. *Socorrer enseñando: la Real Sociedad Económica y la literatura artística en Compostela*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 2022.

24. Sobre el valor simbólico de la escalera: Ureña Uceda, Alfredo. *La escalera imperial…* Op. cit.; Cortés López, Miriam Elena. «Escalera monumental en el pazo gallego como pálido reflejo de la arquitectura palaciega europea». En: Barral Rivadulla, María Dolores, Fernández Castiñeiras, Enrique, Fernández Rodríguez, Begoña y Monterroso Montero, Juan Manuel (Coords.). *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*. Vol. 1. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012, págs. 271-285.

25. «1. Entre los espacios accesibles situados en cotas distintas existirá al menos un itinerario accesible entre los diferentes niveles que contará, como mínimo, con un medio accesible alternativo a las escaleras. Los edificios de uso público de más de una planta contarán siempre con ascensor o rampa accesible.» (Ley 10/2014 de Accesibilidad, Art. 20).

26. Tusquets Blanca, Óscar. *Requiem por la escalera*. Barcelona: RqueR editorial, 2004.

producto del Barroco: pináculos, volutas o placas son algunos de los elementos más representativos del estilo. Algo similar sucede, por ejemplo, con la diseñada por Jenaro de la Fuente para el Campus Residencial de la misma ciudad (1940). En ambos casos, la monumentalidad de las obras se asocia con un momento histórico que ha sido determinante en la configuración de la imagen de la ciudad: los siglos xvii-xviii. Bajo esta imagen, representativa del desarrollo de un estilo, es como se presentan estas dos obras.

Existen determinados matices que permiten discernir, aun cuando el ojo no está estrictamente educado, cómo diferenciar una escalera del Barroco, siguiendo la visión plenamente historiográfica (la codificación de los estilos creada en el siglo xix); y la idea y reproducción de un estilo, los *revivals* que nacen al amparo de los gustos, de las necesidades, incluso de las identidades de un lugar. Sin dirigirse al plano meramente estilístico, comprender simplemente el contexto en el que se construyen estas dos escaleras (la creación de la línea de ferrocarril o el proyecto de residencia universitaria), conducirá inicialmente a pensar que poca relación guardan con las proyectadas en el año de 1606 por Ginés Martínez de Aranda o, en 1782 para la iglesia del monasterio de San Martín Pinario (Fray Manuel de los Mártires). Comparten, eso sí, la imagen de la monumentalidad.

La pregunta que conviene formular a continuación es si, en realidad, es tanta la distancia, más allá de una cuestión puramente cronológica o local, que media entre cualquiera de las escaleras anteriormente citadas y otras, quizá más fácilmente reconocibles por su impacto internacional, como son las escaleras diseñadas por Miguel Ángel para el Capitolio o las diseñadas para la Cartuja de Padula, en el ocaso del siglo xviii. En este sentido, depende de la perspectiva desde la que se analice, podría considerarse que todos ellos presentan un rasgo común, al menos: son testimonios documentales en piedra, que relatan diferentes episodios, más antiguos o modernos, de la historia de las ciudades o pueblos y, desde luego, del edificio o entorno en el que y para el que se construyen. Lo oculto tras estos modelos es el recuerdo de la escalera grabada en papel en tiempos del Barroco.

Mármoles de Tinta. Falsos embutidos en iglesias del siglo XVIII en Minas Gerais

Mateus Rosada
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-2099-5290

Gustavo Bastos
Fundação de Arte de Ouro Preto, Brasil
https://orcid.org/0009-0005-9812-4750

1. Introducción

El barroco siempre empleó una amplia gama de materiales para crear ambientes ricos en texturas y sensaciones visuales. Aunque la tradición ibérica del dorado se extendió por América con suntuosos rellenos para las construcciones, era deseable que en los templos se integraran otras artes en el conjunto decorativo, como la pintura, la orfebrería, la escultura y la cantería. Dentro de estos últimos destacó una categoría más refinada: la decoración mediante incrustaciones de mármol policromado, técnica ya extendida en Italia durante el Renacimiento y que llegó poco después a Portugal adquiriendo características propias. Las iglesias portuguesas comenzaron a utilizar incrustaciones en pisos, barandillas, fuentes, lavabos, retablos, muros, arcos, cornisas y otros elementos construidos, y esta sofisticada solución comenzó a difundirse y desearse, incluso en sus colonias. En Brasil tenemos un caso interesante: ante la falta de mano de obra especializada que supiera realizar esta compleja técnica, todo el material de mármol acabó siendo importado. A esto se sumaba la dificultad en el transporte, pues los golpes de las carretas podían romper las piezas —que ya habían sido cortadas en la metrópoli— y dañar el material, por lo que los auténticos mármoles incrustados, en el país, sólo se encuentran en las ciudades costeras, como Río de Janeiro, Salvador y Recife. La solución encontrada en el interior del territorio brasileño fue imitar el patrón de los diseños realizados en las incrustaciones, utilizando una técnica pictórica que creaba esa ilusión. Hay falsos embutidos en pocas ocasiones en los estados brasileños de Bahía, Pernambuco, São Paulo y Río de Janeiro. En Minas Gerais, sin embargo, es mucho más numeroso y significativo el número de iglesias que cuentan con alguna decoración realizada con pintura que imita el mármol policromado, con casi tres docenas de ejemplos.

2. Mármoles policromados e incrustaciones de mármol

Es bastante difícil precisar el origen de la técnica de crear superficies policromáticas colocando piedras talladas de diferentes colores, formando diseños. La Catedral de Monreale, en Sicilia, es un ejemplo muy didáctico de cómo la técnica del mosaico bizantino acabó transmutándose en la composición del mármol con incrustaciones. La iglesia en cuestión tiene tanto mosaicos bizantinos y mármoles con incrustaciones de mosaicos, así como revestimientos decorativos compuestos con incrustaciones de mármoles. Esta técnica consiste en utilizar como base una losa de mármol, generalmente blanca; en él se hacen ranuras con los diseños que se desean obtener, y estas se rellenan con otras piezas de mármol u otras rocas de colores para componer los diseños, cortadas al milímetro para encajar en los espacios designados para ellas.

En la región de Sicilia se utilizaron las incrustaciones de mármol y se desarrolló su técnica de tal manera que estos elementos se subdividen en dos categorías: los *marmi mischi*, composiciones con piedras de dos o más colores con una superficie plana; y los *marmi tramischi*, cuando, además de la composición colorista, las piezas presentan altos relieves en algunas figuras[1]. Además de la capital de Sicilia, Florencia, Bolonia y, especialmente Roma, fueron importantes centros de producción de mármol con incrustaciones.

Este arte llegó a Portugal a mediados del siglo xvii, con la importación de bustos de piedra bicolor traídos por el embajador portugués, Dom Luís de Souza, desde Roma, así como tableros de mesa con incrustaciones de mármol, de origen florentino[2]. Los portugueses, que ya dominaban la cantería, pronto adoptarían el gusto italianizante por la cantería policromada y producirían sus propias obras de mármol o lioz con incrustaciones.

A falta de profesionales especializados en este trabajo, Brasil importó elementos de piedra policromada, que fueron instalados sólo en pueblos costeros, ya que este material carísimo podría dañarse o incluso romperse en los baches del camino terrestre, si era transportado largas distancias por carretera. De esta forma, los embutidos de mármol sólo llegaban a donde podía desembarcar el barco, y no eran instalados en el interior del territorio.

En las primeras décadas del siglo xviii se colocaron en Brasil los primeros pisos de roca policromada. A los suelos siguió la importación de elementos funcionales de piedra con incrustaciones, como los lavabos de las sacristías, relativamente numerosos en la costa brasileña. Estos elementos fueron casi siempre traídos de Portugal, pero hay al menos un caso en el que las piezas fueron importadas directamente de Italia: se trata de los púlpitos de la Catedral Basílica de Salvador de Bahía, que creemos fueron realizados por los talleres de la Casa Profesa de los Jesuitas de Palermo.

3. Las falsas incrustaciones de mármol

Ante la ausencia o imposibilidad de utilizar rocas de varios colores, se crearon técnicas para imitar tanto el mármol como las incrustaciones de mármol. La solución más común fue realizarlas mediante pintura, lo que generó, entre otras posibilidades, las falsas incrustaciones que estudiamos en este trabajo. En Portugal, la facilidad para utilizar piedras policromadas era mucho mayor y, por el contrario, la aparición de falsas incrustaciones era poco usual. Un ejemplo muy ilustrativo es el retablo dedicado al Sagrado Corazón de Jesús de la iglesia de São Vicente de Fora, en Lisboa. Destruido por un incendio, el antiguo, de pedrería policroma, fue sustituido por uno nuevo de madera, con todos los detalles realizados en pintura. La calidad de la obra es tal, que un visitante desprevenido no notaría la diferencia de material entre este retablo y su homólogo lítico, el de Nossa Senhora da Enfermaria, situado en el lado opuesto del crucero, frente a él.

En Brasil, la solución de imitar incrustaciones de mármol fue más común y se desarrolló especialmente en el interior del territorio, en zonas donde el mármol o el lioz no llegaban sin dañarse. A lo largo del territorio nacional logramos catalogar 34 ejemplares, ubicados en dieciocho municipios de cinco estados. Encontramos esta técnica de simulación en Pernambuco, Bahía, São Paulo, Río de Janeiro y Minas Gerais. Este último es el estado que posee el mayor acervo arquitectónico y artístico del período colonial en Brasil, acumulando el 80% de los ejemplos.

1. Hills, Helen. *Marmi Mischi Siciliani: Invenzione e Identità.* Messina: Societá Messinese di Storia Patria, 1999.

2. Coutinho, Maria João Ferreira. «Do Volume e da Cor. A vertente escultórica dos embutidos de pedraria policroma no Portugal de Seiscentos». Em: Flor, Pedro y Vale, Teresa Leonor (Dir.). *Escultura em Portugal, da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património.* Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2011, págs. 327-356.

4. Pinturas que imitan cantería policromada en Minas Gerais

De todos los ejemplares encontrados en Brasil, Minas alberga 27 de ellos, distribuidos en once municipios, todos relativamente cercanos a la zona central del estado, a no más de 150 kilómetros de la entonces capital Vila Rica, hoy Ouro Preto.

Al observar detalladamente los ejemplares de Minas Gerais, es posible percibir al menos dos patrones de composición distintos. El primero está vinculado al taller de pintura de Antônio Rodrigues Bello (Braga, Portugal, ca. 1702 – Minas Gerais, después de 1755[3]), mientras que el segundo, probablemente más reciente, está vinculado a los pintores Manoel José Rebelo e Souza (Braga, Portugal, ca. 1700 – Ouro Preto, Minas Gerais, 1775[4]) y Gonçalo Francisco Xavier (Portugal, ca. 1710 – Minas Gerais, después de 1775[5]). Se nota una diferencia de estilo, sin embargo ambos patrones se distribuyen de manera similar en todo el territorio de Minas Gerais y en un mismo municipio es posible encontrar obras de ambos.

4.1. El patrón de Antônio Rodrigues Bello

Este patrón se distribuye en quince iglesias en ocho de los municipios encuestados. Esta decoración se basa en la efusiva representación de hojas de acanto, ornamentación que caracteriza tanto el brutesco[6] como el barroco nacional portugués, primera fase del barroco luso-brasileño (1680-1740). Las espirales de acanto pueden ir acompañadas de filamentos rojos en las hojas. Estas, a su vez, pueden ser exclusivamente blancas, o tener puntas rojas y/u ocres. En algunos casos se representan elementos rectilíneos, como en las *ferronerries* renacentistas. Es posible encontrar la representación de flores, de cuyo centro brota nuevo follaje. En determinadas composiciones, el centro recibe una cartela con moldura de filacteria, muy al estilo de la decoración renacentista, pero todavía muy en boga en el inicio del barroco.

Sólo hay un pintor registrado en este grupo, Antônio Rodrigues Bello, de Braga. Y, de todas las obras enumeradas, sólo la iglesia de Nossa Senhora de Nazaré en Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto, aún conserva un registro que identifica su autoría: Bello fue contratado en 1755 para realizar «la pintura de todo el techo de la iglesia, paredes laterales de la capilla mayor y coro de la iglesia[7]». De hecho, aunque la pintura del techo fue cubierta por otra en el siglo xix, la última restauración dejó al descubierto la ornamentación mural del siglo xviii. En él aparecen las falsas incrustaciones imitando mármoles negros, blancos y rojos en las cornisas, así como diseños de hojas de acanto en los frisos debajo de ellas (Fig. 1).



Fig. 1. Antônio Rodrigues Bello, *Decoración mural de la capilla mayor* (detalle), 1755. Temple sobre madera. Iglesia de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo (Brasil). Fotografía: autores.

Las otras obras en los municipios de Ouro Preto, Ouro Branco, Raposos, Mariana, Santa Luzia, Santa Bárbara y Carandaí son muy parecidas a ésta. Sin embargo, dada la cantidad de ejemplos, es muy probable que no todas sean de Antônio Rodrigues Bello y que

3. Rosa, Tiago da Cunha. *Antônio Rodrigues Bello: As bases da pintura de falsa arquitetura na Capitania do Ouro no Século xviii.* Tesis de Maestria. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2022, págs. 62-73.

4. Martins, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos xviii e xix em Minas Gerais* Vol. 2. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974, págs. 273-274.

5. Fonseca, João Paulo Alves. *Um pintor peregrino na Capitania das Minas: A obra de Gonçalo Francisco Xavier.* Tesis de Grado. Ouro Preto: Instituto Federal de Minas Gerais, 2021, págs. 14-23.

6. Vítor Serrão defiende una clasificación de la pintura grotesca portuguesa que llamó «brutesca». Se trata de una decoración pictórica de aspecto diferente en relación a las finas *ferronneries* del grutesco italiano, compuesta casi exclusivamente por rollos muy voluminosos de hojas de acanto, con pocos espacios vacíos, característica típica de Portugal y sus colonias. Serrão, Victor. «O 'brutesco nacional' e a pintura em azulejos no tempo do barroco». Em: Monteiro, João Pedro (Dir.). *Um gosto português: o uso do azulejo no século xvii.* Lisboa: Athena, 2012, págs. 193-200.

7. Martins, Judith. *Dicionário de artistas...* Op. cit., vol. 2, pág. 175.



Fig. 2. Anónimo, *Decoración del barradel de la nave* (detalle), mediados del s. xviii. Temple sobre madera. Iglesia de Santo Amaro, Brumal, Santa Bárbara (Brasil). Fotografía: autores.



Fig. 3. Anónimo, *Decoración de las paredes da nave* (detalle), primera mitad del s. xviii. Temple sobre madera. Iglesia de Nossa Senhora do Ó, Sabará (Brasil). Fotografía: autores.

otros artistas del mismo estilo o bajo su influencia las hayan creado.

Encontramos falsas incrustaciones decorando la nave y las capillas mayores, como en la Iglesia de Santo Amaro do Brumal (Fig. 2), en Santa Bárbara, así como en los intradós de arcos torales, paneles, frisos y cornisas de los muros, a ejemplo de la mencionada iglesia de Nossa Senhora de Nazaré (Fig. 1), en Ouro Preto, la Capilla de Nossa Senhora do Ó (Fig. 3), en Sabará, y las Iglesias de la Conceição en Cachoeira do Brumado y Camargos, distritos de Mariana, así como en la Via Crúcis del Huerto, de la misma ciudad. También se encuentra en el intradós de los arcos torales, respectivamente, de la Igreja Parroquial de Santo Antônio, en Ouro Branco, y de São Bartolomeu, en el distrito homónimo de Ouro Preto.

La imitación de incrustaciones policromadas incluso adorna retablos enteros, como lo indican las prospecciones realizadas en la iglesia de Santa Ana de Ouro Preto, o complementa la decoración tallada, como vemos en el retablo mayor de la iglesia de Nossa Senhora da Glória de Ressaca, en Carandaí, y en los dos templos dedicados a la Concepción, en Raposos (altar mayor y costados) y Sabará (retablo de San Antonio).

Algunos muebles también pueden estar decorados con pinturas que imitan cantería de varios colores, como dos de ellos en el municipio de Santa Luzia: un cofre de la iglesia de Nossa Senhora do Rosário y una caja en la sala de milagros de la Iglesia Parroquial; o simplemente complementando la decoración de un oratorio, como de la sacristía de la iglesia de São Francisco de Paula, en Ouro Preto.

4.2. El patrón Rebelo e Sousa y Xavier

En la misma región y, en algunos casos, en los mismos municipios, encontramos pintura similar sobre madera para imitar la técnica de la cantería, pero con diferencias estilísticas, denotando que probablemente fue realizada por diferentes talleres. Aquí los dibujos también se basan en fondos negros con figuras predominantemente blancas y algo de rojo y/u ocre. Sin embargo, tienen elementos del barroco *joanino* (1740-1760), segunda fase del barroco luso-brasileño, cuya decoración se compone predominantemente de volutas y conchas, además de hojas de acanto.

En esta agrupación, las volutas pueden tener el dorso segmentado o con presencia de perlas, recurso muy común en *joanino*. Asimismo, las conchas son elementos constantes, y todavía aparecen hojas de acanto, pero en cantidad y volumen reducidos. Los elementos lineales pueden tener contornos ocres. También hay un uso más constante del rojo, que empieza a combinar con otros elementos del diseño, como tejidos, por ejemplo.

Hay dos pintores que trabajaron en algunas de estas iglesias, pero cuyos registros no dejan claro qué trabajo realizó cada uno. El primero de ellos, Manuel José Rebelo e Sousa, tiene obras registradas en la Catedral de Mariana y en la Igreja Parroquial da Conceição de Catas Altas, ambas en 1760[8]. El segundo pintor, el también portugués Gonçalo Francisco Xavier, trabajó en la Igreja Parroquial de Conceição do Mato Dentro en la década de 1750[9] y también en la Parroquial de

8. Ibídem, vol. 2, pág. 273.

9. Fonseca, João Paulo Alves. *Um pintor peregrino na Capitania das Minas: A obra de Gonçalo Francisco Xavier.* Tesis de Grado. Ouro Preto: Instituto Federal de Minas Gerais, 2021, pág. 40.

Catas Altas, esta última en 1756[10], apenas cuatro años antes de Rebelo e Sousa.

Pinturas que imitan incrustaciones procedentes de talleres vinculados a Rebelo e Souza y Xavier ocupan, en los templos, los mismos espacios descritos en el grupo anterior. Esta ornamentación puede aparecer en revestimientos de paredes de madera, decorando tanto paredes como elementos estructurales. Tres iglesias de este grupo tienen el intradós del arco toral decorado con falsas incrustaciones: Rosário dos Brancos (conocida como Capilla del Padre Faria) y Santa Efigênia, ambas en Ouro Preto, y la Parroquial de Conceição do Mato Dentro. En la Capilla del Padre Faria aún se conservan pinturas de esta categoría en paneles de la capilla mayor.

El ejemplo más completo de esta segunda tipología es el de la Capilla del Bom Jesus das Flores do Taquaral (Fig. 4), también en Ouro Preto, cuyos dos retablos colaterales tienen tallas simplificadas para recibir una decoración casi completa de falsas incrustaciones policromadas. En otras dos iglesias dedicadas a la Concepción, hay retablos laterales efusivamente tallados y dorados, pero con molduras cuya decoración imita el mármol policromado: en el retablo de Santo Antônio de la Iglesia Parroquial de Antônio Dias (Fig. 5), en Ouro Preto, y en el de São Domingos de la Parroquial de Catas Altas.

Podemos mencionar un último caso: el de la Iglesia de São Sebastião, en el barrio de Bandeirantes, en Mariana, cuyo retablo de Nossa Senhora da Boa Morte tiene tablas reutilizadas con falsos diseños de incrustaciones orientadas al interior de la urna del altar.



Fig. 4. Anónimo, *Retablo colateral de Nossa Senhora da Conceição*, mediados del s. xviii. Temple sobre madera. Capela del Bom Jesus das Flores do Taquaral, Ouro Preto (Brasil). Fotografía: autores.

5. Pinturas dañadas y sin clasificar

Además, entre todas las pinturas encontradas en Minas Gerais que imitan incrustaciones de mármol, cuatro ejemplos no pudieron agruparse en ninguna de las dos clasificaciones. En todos los casos se trata de obras con muchas pérdidas o reutilización de tableros, cuyo diseño fue destrozado.

En Mariana, en el barrio de Monsenhor Horta, los paneles de la capilla mayor de la iglesia de São Caetano sólo conservan actualmente restos de pinturas de falsas incrustaciones, bastante deterioradas. Un poco diferente es el caso de la Iglesia de Nossa Senhora da



Fig. 5. Anónimo, *Frontal del altar lateral de Santo Antônio*, mediados del s. xviii. Temple sobre madera. Iglesia de Nossa Senhora da Conceição del barrio Antônio Dias, Ouro Preto (Brasil). Fotografía: autores.

10. Martins, Judith. *Dicionário de artistas...* Op. cit., vol. 2, pág. 319.

Ajuda en la localidad de Alto Maranhão, en Congonhas, cuyas cornisas de los retablos laterales están pintadas imitando mármol policromado, sin embargo, reconstituidas tras una restauración, actualmente no se parecen a cualquiera de los patrones encontrados.

En Ouro Preto, los retablos laterales de la iglesia de Nossa Senhora dos Prazeres, en el distrito de Lavras Novas, tienen pequeñas ventanas de prospección que apuntan a una pintura original de falso embutido, pero sin elementos suficientes para clasificarlos. El caso más dramático es el de la Iglesia de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, en la misma ciudad, que posee imágenes de vestir cuya estructura fue realizada reutilizando tablas pintadas con falsas incrustaciones; con el diseño recortado, la identificación se vuelve muy difícil.

6. Consideraciones sobre un artificio pictórico

Las falsas incrustaciones de mármol encontradas en Brasil resultaron ser una solución decorativa que se aplicó sólo durante el período barroco, entre 1730 y 1780. En las últimas décadas del siglo xviii, con el auge del rococó, hubo una transformación en la estética. El colorido de las incrustaciones de imitación de mármol, caracterizado por los fuertes contrastes de una paleta predominantemente blanca y negra, ya no encajaba con el gusto suave de moda a principios del siglo xix.

Muchos ejemplos brasileños requieren restauración. Algunos de los casos aquí mencionados están repintados y el patrón que imita las incrustaciones de mármol sólo era perceptible a través de las ventanas de observación. De las pinturas que se encuentran íntegramente expuestas, una parte importante presenta algún grado de degradación, por desprendimiento o abrasión. Es importante tener en cuenta que casi todas las pinturas sobre madera del período colonial brasileño fueron realizadas con la técnica de temple, que es soluble en agua y muy frágil.

Todavía queda mucho por investigar y comprender sobre los falsos embutidos de mármol hechos en Brasil y Minas Gerais. No existe ningún estudio sobre esta técnica y este que presentamos es posiblemente el primero. Las falsas incrustaciones testimonian una época de gran importancia para las artes brasileñas y muestran uno de los muchos artificios utilizados por la pintura para dotar a los templos de la nobleza y dignidad que debían presentar.

Los trabajos ornamentales de Joaquín Orta en la arquitectura religiosa de Tlalpujahua y Morelia (México)

Nadia Andrea Medrano Pantoja
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México
https://orcid.org/0000-0002-5963-3481

1. Introducción

Este trabajo persigue el exponer una serie de avances de investigación que conforman la estructura de una tesis de maestría en la cual como objetivo principal se busca estudiar iconográficamente la plástica y el detalle ornamental en yesería que estuvieron a cargo de Joaquín Orta Menchaca en: El Santuario de la Virgen del Carmen, el Templo de la Virgen de Guadalupe, (capilla adjunta del Convento Franciscano de Tlalpujahua), y el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Morelia, Michoacán, así como el identificar los procesos socioculturales y económicos de la región, que fueron clave en la disposición de las manifestaciones artísticas de los interiores decorados por este personaje.

Como planteamiento metodológico conceptual, se ha buscado plantear el patrimonio cultural como una serie de valores intrínsecos que manifiestan grupos sociales en torno a las herencias culturales, con la catedra de Carlos Chanfón, Guillermo Bonfil y González Varas, así mismo, se propone en este trabajo, el concepto biocultural como el valor simbólico y semiótico que se atribuye a la naturaleza, tema tratado por Lily Litvak en sus fundamentos hacia el simbolismo de las flores y del cual en un momento abundaremos al respecto.

Así mismo, para la lectura iconográfica como metodología se es planteada por Edwin Panofsky, en esta se propone el diseño de una estrategia que comprenda el contenedor arquitectónico como recinto simbólico de valores abstraídos a la materia[1]. En este preámbulo se propone la metodología de González de Zarate, quien refiere el apoyo de tres aspectos a considerar, a) Las fuentes del propio artista, mentor, comitente, a modo de fundamentación de antecedentes, b) Literatura de la época o en la época y las obras arquitectónicas como unidades de estudio, y c)

1. Panofsky, Edwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Editorial Alianza, 2000, pág. 67.

Elementos que configuran la obra de arte, donde se implementaría el estudio y análisis iconográfico[2].

1.1. Joaquín Orta Menchaca

Joaquín Orta Menchaca nació en Tlalpujahua, Michoacán, México el 29 de junio de 1845, se casó con Soledad Navarrete de 26 años de edad, fruto de su matrimonio, nacieron María Magdalena, José Leoncio, María del Carmen y un varón que falleció poco después de haber nacido. Menciona José Luis Muñoz, que María Magdalena, se casó con Raúl Muñoz en 1918. Fruto de su matrimonio nacieron Raúl, María Antonieta, Joaquín, Guillermo, Rosa María, Federico, Beatrice y María del Carmen[3].

A principios del siglo xx dio apertura a la intervención decorativa del templo de San Pedro y San Pablo, hoy el Santuario de la Virgen del Carmen, bajo las bonanzas de la Compañía Minera Dos Estrellas, proyecto gestionado por el Sr. Cura Don José María Galván, quien convoco al pueblo el 1 de julio de 1901. Posteriormente, en el año de 1908 decoró el Templo de la Virgen de Guadalupe, capilla adjunta del Convento Franciscano de Tlalpujahua. Durante el periodo de la Revolución Mexicana, Joaquín Orta trabajó el decorando el Templo de San Diego, posteriormente regreso a Tlalpujahua. En las cartas que intercambia con los sacerdotes responsables del templo se interpreta lo complejo que fue el decorar el Templo de San Diego, y se menciona que, tras la revolución, la economía que presentaba el país proponía en varios momentos la cancelación de las obras. Joaquín Orta Menchaca falleció a la edad de 77 años el 1 de enero de 1920 (Fig. 1).



Fig. 1. *Joaquín Orta y su familia*, Tlalpujahua, Michoacán. Fotografía: Archivo familiar Muñoz Ruiz.

1.2. Influencias decorativas

Las ideas romanticistas que aun prevalecían desde finales del siglo xix desde Europa, se vieron impregnadas en la arquitectura religiosa de Tlalpujahua y Morelia bajo la conceptualización del proceso creativo del Joaquín Orta. De este modo, las actividades que Joaquín logró desempeñar en la industria minera. Sin duda fomentaron la destreza y dominio compositivo, geométrico y de proporción que posteriormente lo vincularían a las labores de la construcción. El gobierno de Porfirio Díaz, fue importante en el fomento y promoción de inversionistas extranjeros en Tlalpujahua. Desde las últimas dos décadas del siglo xix, la bonanza del municipio fue consecuencia de la producción metalúrgica que la industria estaba ejerciendo en la producción de minerales, principalmente el oro. La imagen urbana que mantenía el pueblo se fue transformando tras la llegada de extranjeros, particularmente de Francia, siendo este uno de los factores principales que motivaron la intervención decorativa en el templo de San Pedro y San Pablo[4].

En este sentido, en las actas de bautismo de sus hijos, Joaquín Orta Menchaca se describe en un primer momento como «mecánico», posteriormente como «relojero» y en una de las cartas membretadas en la ciudad de Morelia, se autodenomina como «decorador». Pareciera que en sus cartas de presentación él sentía la necesidad de adjudicarse ocupaciones que demandaban sus ejercicios laborales.

Como anteriormente se mencionó, en el año de 1901, bajo la gestión del párroco José María Galván, cura importante en Tlalpujahua, se le solicitó a Joaquín Orta Menchaca la propuesta para el «nuevo

2. González de Zárate, Jesús María. «Análisis del método iconográfico». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Granada), 7 (1991), págs. 7-20. Disponible en https://www.fuesp.com/wp-content/uploads/7cai-7-1.pdf.[Fecha de acceso: 23/04/2023].

3. Ramírez Romero, Esperanza. *Catálogo de monumentos y sitios de Tlalpujahua*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán, UMSNH, 1985, pág. 6.

4. Ibídem, pág. 28.

decorado» que se planeaba realizar en la parroquia y que posteriormente se intervendría también la capilla del convento franciscano de Tlalpujahua en el año de 1908, este segundo trabajo se puede leer uniformemente, bajo la presencia plástica y firma visual de Orta, pero con una ligereza colorimétrica y ornamental que dejan ver los muros laterales del inmueble con cierta sobriedad en comparación a la primer intervención, posteriormente, a partir del año de 1912 y hasta 1915 trabajó las intervenciones en el templo de San Diego en la ciudad de Morelia[5].

Joaquín Orta Menchaca desarrolló una serie de espacios bajo un orden visual a través de la repetición ornamental. En la decoración del interior de la parroquia, se puede encontrar una ostentación ornamental de flores abiertas o en capullo, enredaderas vegetales, pentagramas, querubines, redes y tramas reticulares con una evidente noción de ritmo visual que se desarrolla en todos los elementos que conforman su arquitectura interior, muros, pilastras, bóvedas, entablamentos y marcos que se cubren por una paleta de color sobresaliente. Los canceles de la entrada principal y lateral que muestran el mismo carácter decorativo, se integran al conjunto creando unidad en el inmueble[6].

1.3. La decoración ornamental y su apropiación cultural

La decoración que en un primer momento Joaquín desarrolló en la parroquia de San Pedro y San Pablo, se realizó bajo inspiración de elementos de la naturaleza y con apoyo de materiales de soporte como alambres, moldes de madera, fierros, tornillos, hojalatas, clavos y lazos, así como la utilización de materiales de construcción como yeso, arena, cal, adobe, barro y piedra de asentar. Esperanza Ramírez menciona que para el decorado se utilizaron pigmentos especiales como verde cromo, oro japonés, pintura carmín, purpura, blanco zinc, bermellón y barniz (Fig. 2).

Es pertinente resaltar que los elementos artísticos, van fraccionando la arquitectura de los espacios que Orta trabajó, estos forman parte de una serie de elementos decorativos, que en conjunto logran abstraer un lenguaje de motivos que van modulando el claro arquitectónico, generando una textura que, en proporción al peso de los moldes, estos se ordenan al espacio



Fig. 2. Ornamentación en la cúpula del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, Morelia, Michoacán. Fotografía: acceso público.

visualmente en ritmos horizontales, verticales, perpendiculares etc, creando una atmosfera de innumerables ejes compositivos. Por otro lado, uno de los aspectos que se analizaron dentro de las cualidades ornamentales de Joaquín Orta, tiene que ver con una serie de patrones que se vinculan con el contexto natural de Tlalpujahua. La biodiversidad en flora y fauna que la región presenta nos hace una breve reseña de lo importante que es para los habitantes, la convivencia con la naturaleza. En este sentido, podemos pensar en cómo la manifestación que la arquitectura logra tener en un lugar, puede ser inspirada de ese contexto vivo con el que se rodea.

Los inmuebles intervenidos por Joaquín Orta, presentan un acercamiento al pasado, siendo inmuebles del siglo xvii y xviii, y al presente que se enfrentan, llevando en su interior, una manufactura de las primeras dos décadas del siglo xx en una originalidad local diferente al resto de los recintos sacros de la región. No solamente los procesos de industrialización de la economía en la ciudad de Morelia, y el municipio de Tlalpujahua ocasionaron un cambio en la manera de construir, las formas de entender la arquitectura local también comenzaron su proceso de transformación de los espacios religiosos, la fascinación por las tendencias extranjeras que trajo la minería en dicho municipio, y en la ciudad, todo aquello que representó a la modernidad con los materiales y las técnicas de construcción surgidas o mejoradas a inicios de siglos.

Por otra parte, cuando se ha intentado ubicar en temas de estilos, las vanguardias y tendencias que se han identificado en el inmueble, hablar de un eclecticismo podría llegar a ser una carencia básica al definir

5. Ibíd., pág. 29.
6. Ibíd., pág. 43.

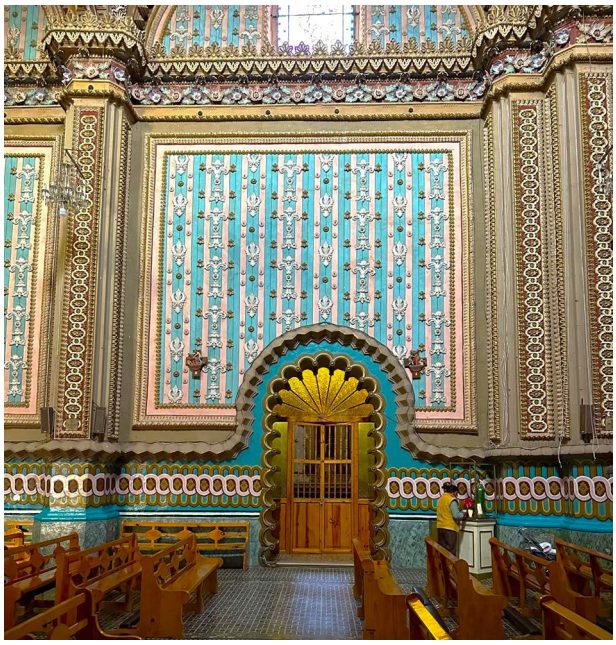


Fig. 3. Yeserías en las pechinas del Santuario de la Virgen del Carmen, Tlalpujahua, Michoacán. Fotografía: acceso público.

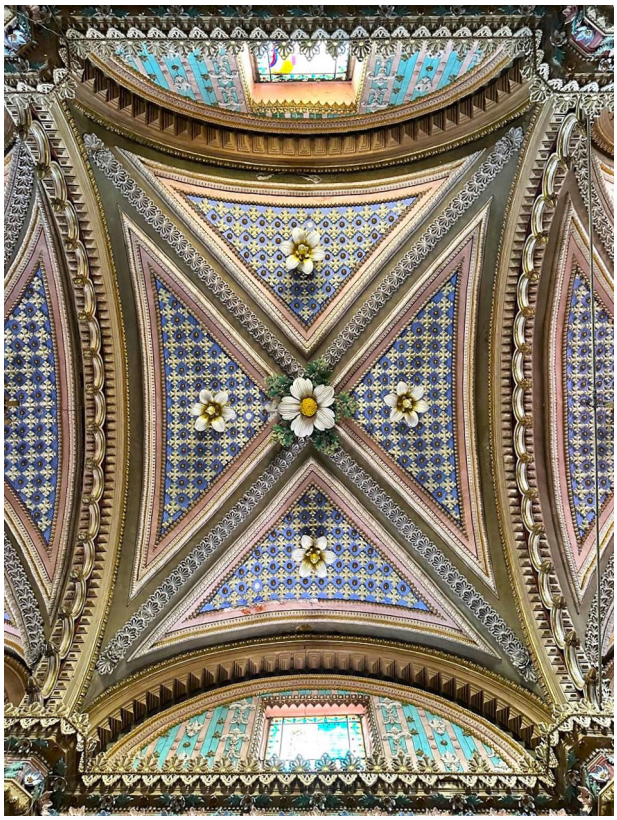


Fig. 4. Florón en bóveda de la nave central del Santuario de la Virgen del Carmen, Tlalpujahua, Michoacán. Fotografía: acceso público.

un decorado. Si bien se habla de un periodo clave en los eclecticismos, se considera en este resumido trabajo, que la intervención de Joaquín Orta, merece un análisis profundo en las tendencias neoárabes, neogóticas, neobarrocas y las influencias romanticistas que aun prevalecían desde finales del siglo XIX en el país (Fig. 3). Los esquemas de composición de la tradición clasicista fueron cambiando; así mismo, la llegada de empresas y extranjeros propiciaron estilos y modalidades arquitectónicas no concebidas en México anteriormente, pues como escribe Bonfil Batalla:

> […] de lo producido en el marco del México imaginario hay mucho que rescatar para ponerlo al servicio de un nuevo proyecto nacional. Lo imaginario aquí es occidente; pero no es imaginario porque no exista, sino porque a partir de él se ha tratado de construir un México ajeno a la realidad de México. La civilización occidental existe y está presente a escala universal. […] Tampoco se trata de ignorar que muchos elementos culturales de la civilización occidental pueden y deben ser empleados en la construcción de un México mejor para todos[7].

7. Bonfil Batalla, Guillermo. *Culturas populares, política cultural, Museo de Culturas Populares*. Secretaría de Educación Pública, México, 1982, pág. 137.

En el caso de los decorados en el templo de San Pedro y San Pablo, estos nos hicieron entender un aspecto importante. Si bien no tenemos un justificante sobre si la obra ornamental fue conceptualizada intencionalmente con los elementos vegetales de la región, si existe un vínculo en la actualidad de este hacia con los habitantes. Si bien la convivencia de elementos figurativos como la flor de lis están presentes, los elementos fitomorfos que decoran el inmueble han generado un vínculo de apropiación por parte de los habitantes en relación al valor biocultural de la región.

2. Descripciones iconográficas generales

Como primer acercamiento a la metodología que comprende las lecturas de los aspectos iconográficos, en el Santuario de la virgen del Carmen, en Tlalpujahua, se identificaron una serie de patrones compositivos que articular verticalmente los muros laterales de la nave central, las molduras en yesería que reticulan a modo de listones linealmente proporcionados en pa-

trones de flor de Liz botón, flor de Liz botón y que uniformemente conectan el claro a modo de lienzo en azul cielo pastel. En las crucerías se logran identificar florones que rematan la unión de los nervios en las bóvedas centrales.

En las molduras que rematan los perfiles poli lobulados de las pechinas, se logra ver lo que aparentemente son piñas a modo de puntillas. En las cornisas, se logra apreciar el contorno de elemento florales que siguen el ritmo azul, blanco y azul. Posteriormente, en un remate de esta, se logra apreciar una secuencia de palmetas con detalles de hoja de oro en el centro (Fig. 4). En la manifestación de apropiación, se relaciona la flor de primavera y la flor lila de campo, como elementos que están plasmados en la decoración ornamental de ambos inmuebles y en el caso de Tlalpujahua, su cotidianidad con la naturaleza, pues como menciona Lily Litvak, «Las flores en el modernismo se representaron no solo por su belleza sino porque a través de ellas podían espiritualizar la materia. Las convirtió en símbolos en los que intervenían no solo los significados tradicionales sino nuevos valores aportados por la nueva sensibilidad[8].», así mismo, la presencia de las piñas de pino se vieron identificadas como objetos decorativos artesanales de la región, y retomados en la intervención del Santuario de la virgen de Guadalupe, en Morelia.

Por su parte, en la Capilla de Guadalupe del Convento Franciscano de Tlalpujahua, se encontraron una serie de variaciones a modo de antemas en las cornisas superiores de los laterales de la nave. A diferencia de los estucados del anterior análisis, en este caso, los muros no presentan ninguna intervención, y las molduras en yesería solo se presentan a modo de botones y marcos cuadrangulares. En el caso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, la manifestación ornamental supera el trabajo de los dos casos ya mencionados. La saturación en las yeserías comprende una serie de retículas que tapizan en su totalidad las bóvedas de la nave central, así como las marquerias que contornean los murales laterales. Los detalles que presentan verticalmente las columnas del crucero, fueron intervenidos con una serie de frondas acometidas, y los moldes en flores de lis presentan una policromía en rojizo ladrillo y dorado. Se puede identificar que han sido intervenidos algunos elementos con pintura esmaltada. El nivel evolutivo y la presencia de nuevos elementos y formas decorativas es evidente, sin embargo, la paleta cromática que en los tres inmuebles fue considerada, deja apreciar a un mayor detalle la representación decorativa y ornamental.

8. Litvak, Lily. «Las flores en el modernismo hispanoamericano». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* (Córdoba), 1 (2013), pág. 134.

3. Conclusión

El trabajo del artista Joaquín Orta, forma parte de un legado artístico propio del siglo xx, que si bien, legalmente forma parte de una catalogación de patrimonio artístico, sus intervenciones están representando una temporalidad en bienes patrimoniales del siglo xviii, que intangiblemente, están albergando una carga histórica de procesos sociales en su eclecticismo ornamental, estos inmuebles, revisten para el estado de Michoacán, un punto de énfasis en la representación histórica de Tlalpujahua y Morelia. Es así como tres inmuebles novohispanos resguardan la memoria de la trascendencia artística de un personaje que, sin tener conocimientos de arquitectura monumental, logra encabezar y expresar formalmente en el siglo xx un cúmulo de ideas de composición y configuración espacial del diseño y decoración interior en la arquitectura religiosa.

El patrimonio cultural es objeto de preservación para las personas que lo viven, es por eso que el análisis de este fenómeno, nos hace reflexionar también en la conservación histórica y material de los inmuebles, pues el valor de los edificios históricos es algo que pesa en la vida cotidiana de un pueblo, esto tiene que ver también con nuestro desarrollo y nuestro espíritu de preservación. Si bien la arquitectura es testimonio de la transición histórica de las ciudades, Tlalpujahua y Morelia, comparten un legado artístico protagonizado por Joaquín Orta, hacia un estilo diverso y dinámico, sujeto a un variado acervo de influencias artísticas y decorativas de procedencias que dieron apertura a nuevas concepciones de interpretar los espacios religiosos en el siglo xx.

Grupos escultóricos de barro cocido de escuela sevillana: de Luisa Roldán a Cristóbal Ramos

Rafael Gallardo Montesinos

Universidad de Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0003-0209-527X

La escultura en barro cocido de pequeño formato se consolidó como una práctica habitual en Andalucía, y diversos artistas han contribuido significativamente a esta tradición. Figuras destacadas como Lorenzo Mercadante de Bretaña, Pedro Millán, Miguel Perrín, Gaspar Núñez Delgado, los hermanos García, José Risueño y Francisco Salzillo dejaron una huella notable en esta expresión artística. Sin embargo, la representación más destacada en terracota de la época corresponde a Luisa Roldán (1652-1706). Como hija del célebre escultor Pedro Roldán (1624-1699), recibió una sólida formación en los rudimentos de la escultura. Tras su trayectoria en Sevilla y Cádiz, se trasladó a Madrid en 1689 para trabajar al servicio del rey Carlos II, siendo nombrada escultora de cámara en 1692 con la obra *El arcángel san Miguel venciendo al demonio*[1].

En Madrid, donde predominaba los trabajos en bronce y piedra, había una escasez de imaginería en madera. En respuesta a esta carencia, Luisa Roldán optó por utilizar el barro cocido, técnica que había sido desarrollada en la década de 1660 por el escultor italiano Giovanni Battista Morelli, y que Luisa tomó como inspiración[2]. La Roldana se dedicó a crear escenas intimistas y familiares de pequeño formato, centradas principalmente en la vida de la Virgen y Jesús, por ejemplo, la educación de la Virgen[3]. Uno de sus grupos más notables, conservado en una colección madrileña, muestra a santa Ana sentada en una silla ornamentada y a la Virgen arrodillada sobre un escabel, inclinándose hacia el libro que su madre sostiene en sus mano[4].

1. García Olloqui, Mª Victoria. *La Roldana*. Sevilla: Diputación provincial, 1978, págs. 29-30; Hall van den Elsen, Catherine. *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, pág. 115.

2. Hall van den Elsen, Catherine. «Luisa Roldán, La Roldana: Aportaciones documentales y artísticas», en AAVV. *Roldana*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007, págs. 25-26; *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán*… Op. cit., págs. 113 y 128.

3. García Olloqui, Mª Victoria. *La Roldana*… Op. cit., págs. 29-30; Hall van den Elsen, Catherine. *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán*… Op. cit., págs. 136-137.

4. Hall van den Elsen, Catherine. *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán*… Op. cit., págs. 137-139; Romero Torres, José Luis. «Educación de la Virgen, 1692-1706», en AAVV. *Roldana*… Op. cit., págs. 200-201.

Durante el siglo xvii y xviii, el género de la Natividad de Jesús se popularizó en la escultura, especialmente con los pesebres napolitanos, que incluían numerosas figuras en madera o barro[5]. Luisa Roldán realizó varios Nacimientos en madera para Sevilla, pero sus representaciones en barro cocido fueron más exitosas. Uno de los más peculiares es el *Nacimiento con san Miguel y san Gabriel*, fechado en 1701, mientras que otro misterio del convento de las Descalzas Reales de Madrid solo representa la escena del pesebre con san José, la Virgen y el Niño Jesús. El Duque del Infantado encargó a Luisa un numeroso grupo del Nacimiento compuesto por 173 figuras para el convento de Nuestra Señora del Rosal de Priego, aunque este desapareció con el asalto al cenobio en 1936[6]. El Museo Nacional de Escultura de Valladolid posee una cabalgata de los Reyes Magos atribuida a Luisa Roldán, compuesta por 19 figuras.

Luisa Roldán también creó múltiples imágenes en barro con diversas representaciones de la Virgen con el Niño. En Sevilla, en el convento de carmelitas descalzadas de San José del Carmen, se conserva una hermosa imagen firmada y fechada en 1699 por la escultora. En el ámbito de la Pasión de Cristo, Luisa modeló el grupo del *Entierro*, anterior a 1701, utilizando el diseño del conjunto realizado por su padre para el hospital de la Caridad de Sevilla[7]. Además, produjo escenas hagiográficas, como las Sacras Conversaciones y éxtasis, incluyendo el éxtasis de santa María Magdalena, firmado por ella, y el *éxtasis de santa Teresa*, que no se conserva actualmente. Entre los grupos de la Sacra Conversación, destaca el de los *desposorios místicos de santa Catalina*, firmado en la rueda inferior derecha, y el grupo de la *Virgen con el Niño y san Diego de Alcalá*, realizado de manera más sencilla[8].

En la Sevilla del siglo xviii comenzó a escasear la madera, debido a dos fundamentales motivos: la deforestación en la Sierra de Segura y las dificultades en la conducción por el río Guadalquivir. En 1764 se dejó de realizar la tala anual de árboles, espaciándola a cada dos años. Además, la madera que llegaba era de baja calidad, lo que llevó a la importación de maderas y al incremento de su precio. Aparte, la navegabilidad del río también se vio afectada, como durante la sequía de 1737, cuando el nivel del agua bajó considerablemente. Estos factores propiciaron el uso del barro de las proximidades de Triana por parte de escultores con limitaciones económicas, promoviendo la popularización del oficio de alfarero en la imaginería. En el catastro de la Ensenada de 1755 se registraban en Sevilla nueve escultores que trabajaban el barro, de los cuales siete ganaban 6 reales de vellón y los dos restantes 4[9].

Entre los escultores destacados de la época se encuentra Juan de Dios Moreno, cuya formación se vincula entre Pedro Duque Cornejo y Lucas Valdés. Su primera obra documentada es de 1717, cuando realizó el santo titular en barro para la hornacina principal de la capilla de San José en la calle Manteros, diseñada un año antes por Lucas Valdés. En 1723, Juan de Dios colaboró en el Real Colegio de Mareantes de San Telmo con una serie de azulejos vidriados para el claustro, y en 1733 entregó otra serie de piezas para dicho claustro. En 1724 participó junto a Juan Isidoro Ramos en la decoración cerámica de la capilla sacramental de Santa Catalina. También se documenta la realización de los apliques cerámicos de la fachada de la Casa Cuna entre 1733 y 1734[10].

Domenico Grasselli, escultor que llegó de Venecia en 1703, no tenemos información sobre sus obras

5. Gómez Moreno, María Elena. *Breve Historia de la escultura española*. Jaén: Universidad de Jaén, 1951 [2001], pág. 165.

6. Hall van den Elsen, Catherine. «Nacimiento con San Miguel y San Gabriel, 1701», en AAVV. *Roldana*… Op. cit., págs. 202-203; *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán*… Op. cit., págs. 141-147.

7. García Olloqui, Mª Victoria. *La Roldana*... Op. cit., págs. 62-63, 97-99 y 121-123; Romero Torres, José Luis. «Virgen con el Niño, 1699», en AAVV. *Roldana*… Op. cit., págs. 206-207; Hall van den Elsen, Catherine. *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán*… Op. cit., págs. 150-152 y 156-158.

8. García Olloqui, Mª Victoria. *La Roldana*... Op. cit., pág. 62; Hall van den Elsen, Catherine. «Luisa Roldán, La Roldana: Aportaciones documentales y artísticas…» Op. cit., pág. 29; *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán*… Op. cit., págs. 133-136.

9. Bernal Rodríguez, Antonio-Miguel. «El Guadalquivir», en AAVV. *La Sevilla de las Luces*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992, pág. 64; Villa Rodríguez, María José, Camarero Bullón, Concepción y Campos Delgado, Jesús: «Sevilla y el Catastro de la Ensenada», en AAVV. *La Sevilla de las Luces*… Op. cit., pág. 262; Caro Quesada, Mª Josefa. *Los Barahona. Entalladores sevillanos del Barroco*. Sevilla: Diputación provincial, 2006, pág. 44.

10. Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo xviii*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pág. 135; Falcón Márquez, Teodoro. *El Palacio de San Telmo*. Sevilla: Gever, 1991, págs. 120-121; Morales Martínez, Alfredo J. «La capilla sacramental de Santa Catalina. Un espacio del barroco sevillano», en AAVV. *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina, Sevilla*. Madrid: Fundación Argentaria, 1997, pág. 24; Cruz Isidoro, Fernando. *La capilla de San José del gremio de carpintero de lo blanco*. Sevilla: Diputación provincial, 2015, pág. 114; García Luque, Manuel. «La capilla de San José de la Casa Cuna de Sevilla: un espacio desaparecido del barroco hispalense», *Archivo Hispalense*, 2016, nº 300-302, págs. 499-400.

hasta la década de 1720. Su primera intervención documentada fue en la iglesia de San Miguel de Morón de la Frontera en 1722, donde realizó una serie de esculturas en barro. A pesar de su formación italiana, su obra muestra la influencia tardobarroca sevillana, especialmente en los movimientos de los paños. Participó en la decoración del Real Colegio de Mareantes de San Telmo, trabajando en el primer cuerpo de la portada principal entre 1730 y 1733, y en la escultura en barro de los Evangelistas en las torres del claustro, modeladas en 1734[11].

José de Cárdenas, discípulo de Pedro Roldán y fallecido alrededor de 1730, imitó los modelos de su maestro en pequeño formato utilizando terracota[12]. Realizó numerosos Nacimientos para Sevilla, destacando una figura de un pastor firmada en la base con «CAR/DENAS 1727» (Fig. 1), que perteneció a la colección Suárez de Urbina y tradicionalmente atribuido a Cristóbal Ramos[13]. El Museo Nacional de Escultura de Valladolid posee una cabalgata de los Reyes Magos atribuida a Luisa Roldán, aunque contiene una figura firmada con «CARDENAS/ 1727». Gracias a José Gestoso conocemos que existió una Piedad en el monasterio de Santa Clara firmada en la base con «Cardenas me fecit»[14].

Pedro Gaitán es otro escultor relevante, conocido por su habilidad y por la alta demanda de sus obras[15]. Su popularidad se evidencia en anuncios de venta de sus esculturas en periódicos del siglo xviii, como el *Hebdomadario útil sevillano*, donde nos recuerda la maestría que tenía al realizar niños de barro[16]. Durante el mes de diciembre de 1758 se anunciaron la venta de un grupo escultórico de la cabalgata de los Santos Reyes Magos, un Nacimiento con varias escenas, y otro misterio similar compuesto por corchos, cacerías, y figuras[17]. A pesar de la falta de información sobre el paradero de estas obras, se vendió recientemente un Nacimiento atribuido al círculo de Gaitán en Durán Arte y Subastas.



Fig. 1. José de Cárdenas, *Pastor*, 1727. Barro cocido y policromado. Procedente de la colección José Suárez de Urbina de Sevilla. Fotografía: Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

En 1743, Gaitán y otros alfareros se presentaron ante el cabildo secular para expresar su preocupación por la extracción ilegal de barro en áreas restringidas. El poder notarial que otorgó a su mujer Mariana Ramos, fechado el 10 de mayo de 1757, nos brinda la

11. Sobre este escultor véase: Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca*… Op. cit., pág. 149; Falcón Márquez, Teodoro. *El Palacio de San Telmo*… Op. cit., pág. 121; Gaeta, Letizia y García Luque, Manuel. «Escultores italianos en España a comienzos del siglo xviii: novedades sobre Domenico Lemico y Domenico Grasselli», *Archivo Español de Arte*, vol. 92, nº 368, 2019, pág. 381-396; y Roda Peña, José. «Escultura sevillana durante la primera mitad del siglo xviii: balance y nuevas aportaciones», en AAVV. *Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*. Granada: Editorial Comares, 2022, págs. 32-34.

12. Los pocos datos de este escultor nos lo aportan: Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, t. 1. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, pág. 238.

13. Se conserva una fotografía en la Fototeca del Laboratorio de Artes de la Universidad de Sevilla.

14. Gestoso, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. 1. Sevilla: Andalucía Moderna, 1899, pág. 220.

15. Ibídem, pág. 221.

16. Hemeroteca Municipal de Sevilla (HMS). *Hebdomadario útil sevillano*, nº 66, año 1758, s/f.

17. HMS. *Hebdomadario útil sevillano*, nº 63, año 1758, s/f.; nº 65, año 1758, s/f.; nº 66, año 1758, s/f.



Fig. 2. Pedro Gaitán, *Educación de la Virgen*, s. xviii. Barro cocido y policromado. Galería Marita Segovia, Madrid. Fotografía: Galería Marita Segovia.



Fig. 3. Juan Isidoro Ramos, *Nuestra Señora de los Dolores*, 1772. Barro cocido y telas encoladas policromadas. Escuela de Cristo de la Natividad, Sevilla. Fotografía: autor.

localización de su taller, en la calle Troyes del barrio de Triana, y su matrimonio hacia 1729. Resulta curioso que el matrimonio no sabía firmar por lo que rubricaron unos testigos en su lugar[18].

Entre las obras de Gaitán, destaca un viril eucarístico que perteneció a la colección de José Gestoso[21]. Entre las piezas conservadas se encuentran varias representaciones de la Educación de la Virgen, como la que perteneció a la parroquia de San Nicolás de Sevilla y otra localizada en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid. También se hallan representaciones de san Joaquín en el Museo de Artes Decorativas de Frankfurt, y dos figuras en el Museo Diocesano de Huelva. Todas estas obras llevan la firma en la base, estampada con un sello que reza: Pº GAI/ TAN F[19]. En este artículo se presenta otro grupo de la *Educación de la Virgen* (Fig. 2), firmado en la base, que fue subastado en Isbilya en 2020.

A mediados del siglo xviii, la familia Ramos destacó en la escultura en barro en Sevilla. Juan Isidoro Ramos (1699-1787), probablemente formado con un escultor especializado en barro y yeso, realizó la referida decoración de las ventanas del camarín de la capilla sacramental de Santa Catalina junto con Juan de Dios Moreno en 1724[20]. En 1749, participó en la decoración

18. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe). Protocolos Notariales, Leg. 16.463, fols. 331 r-v.

19. González Gómez, Juan Miguel. «Nuevas aportaciones sobre la obra escultórica de Pedro Gaitán», en *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, págs. 411-421.

20. Sobre su biografía véase: Montesinos Montesinos, Carmen. *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla: Diputación provincial, 1986; Morales Martínez, Alfredo J. «La capilla sacramental de Santa Catalina…» Op. cit., pág. 24; Gallardo Montesinos, Rafael. «El obrador del escultor Cristóbal Ramos



Fig. 4. Cristóbal Ramos, *Nuestra Señora de los Dolores*, ca. 1770. Barro cocido y telas encoladas policromadas. Colección particular, Benalmádena. Fotografía: José Antonio Jiménez Muñoz.

de la fachada exterior de la capilla Sacramental de la iglesia Colegial del Salvador de Sevilla[21]. También se le atribuye la decoración escultórica de las portadas de la capilla de San José, fechadas en 1766, donde también trabajó su hijo Cristóbal[22]. La única obra documentada en solitario y conservada de Juan Isidoro es la *Dolorosa* realizada para la Escuela del Espíritu Santo en 1772, actualmente en el coro alto de la Escuela de Cristo (Fig. 3)[23]. También le atribuimos aquí un busto de *san Pedro* del coro de la iglesia de Santa Ana de Sevilla y una figura de *san Francisco de Paula* de la iglesia del Santo Ángel.

Cristóbal Ramos (1725-1799) destacó por su maestría en la escultura en barro, superando la habilidad de su progenitor. Desde su juventud modeló Nacimientos, un género que le proporcionó gran popularidad[24]. En una colección sevillana se conserva un Nacimiento firmado en la base: «Xptobl Ramos», a partir del cual se han atribuido otras obras similares. Además, Ramos se hizo famoso por sus efigies del Niño Jesús, especialmente apreciadas por particulares y monjas de clausura. Entre sus iconografías destacan el Corazón de Jesús, el Buen Pastor, pasionistas y eucarísticos. Aportamos aquí un *Niño Jesús Sagrado Corazón* de la colección del duque de Maqueda y un *Niño Jesús Buen Pastor* del convento de Madre de Dios en Sevilla.

Inspirado por la Dolorosa de Pedro Roldán de la Antigua y Siete Dolores, Ramos creó en 1772 la *Virgen de las Aguas* de la Hermandad del Museo de Sevilla, representando a la Virgen de rodillas, con las manos entrelazadas y el rostro compungido. Existen documentaciones de otras obras de esta época, como la *Virgen de la Salvación* de San Bartolomé de Sevilla (1776), modificada posteriormente por Juan de Astorga, y una *Dolorosa* en la parroquia de San Andrés (c. 1770-1783). Entre las obras destacadas de esta década se encuentra una bellísima efigie de los Dolores en Benacazón, y otra imagen con características similares en una colección particular en Benalmádena, que incluimos en su catálogo (Fig. 4)[25].

frente al Colegio de San Acacio en 1772», *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 760, 2022, págs. 364-369; Roda Peña, José. «Escultura sevillana durante la primera mitad del siglo xviii…» Op. cit., págs. 51-52.

21. Archivo de la Hermandad Sacramental de Pasión de Sevilla (A.H.S.P.S.). Sacramental, leg. 77, s.f.; citado en Roda Peña, José. *Hermandades sacramentales de Sevilla: una aproximación a su estudio*. Sevilla: Guadalquivir, 1996, pág. 180.

22. Roda Peña, José: «Esculturas de Cristóbal Ramos en la Capilla de San José de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, nº 30, 2018, págs. 303-318. En este artículo no se menciona la posible intervención de Juan Isidoro Ramos, pero en el relieve de los *Desposorios de la Virgen con san José* se evidencia la intervención de dos manos diferentes.

23. De la Campa Carmona, Ramón. «La institución de la Escuela de Cristo. La del Espíritu Santo en Sevilla», en: *Andalucía Moderna. Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, 2001, CajaSur, Córdoba 2003, tomo III, pág. 70.

24. Biblioteca Nacional de España (BNA), MSS/21455/8, Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* [Manuscrito], 1795, pág. 131. Sobre la biografía y obra de este escultor véase: Montesinos Montesinos, Carmen. *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos...* Op. cit.; Dobado Fernández, P. Juan (coord.): *Cristóbal Ramos. Cuando el barro cobra vida*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2022; y las últimas aportaciones de Gallardo Montesinos, Rafael: «El obrador del escultor Cristóbal Ramos…» Op. cit., págs. 364-369; «La producción de Cristóbal Ramos y su taller en las hermandades del Aljarafe sevillano», en Roda Peña, José (coord.): *XXIV Simposio de hermandades de Sevilla y de su Provincia*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2023, págs. 73-98.

25. Roda Peña, José. «La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla», en *Primer Simposio Nacional de Imaginería*. Sevilla: Caja San Fernando, 1994, págs.

En ocasiones, Ramos firmó como «tratante en santos»[26], un término que alude a su labor en la creación de esculturas hagiográficas, incluyendo representaciones en solitario, en éxtasis, en grupo o visiones místicas. Atribuimos a Ramos un *san Nicolás de Bari* que se conserva en la sacristía del convento de Capuchinos de Sevilla. Otra serie de santos, posiblemente para un templo jesuita, se encuentra en un retablo de la nave de la Epístola de la iglesia del exconvento de la Paz en Sevilla, representando a *san Estanislao de Kostka*, *san Luis Gonzaga*, los *santos mártires del Japón* (Diego Kisai, Pablo Miki y Juan Gotó) y *san Juan Francisco Régis*. También se le atribuyen varias representaciones de san Juan Nepomuceno; uno de ellos se conserva en la iglesia del Salvador de Santa Cruz (La Palma) y otro en San Luis de los Franceses en Sevilla (Fig. 5), ambos mostrando rasgos característicos del escultor. Ramos también hizo representaciones de santas, como *santa Lucía* en Cortelazor, la *beata Juana de Aza con santo Domingo* en el convento de Madre de Dios, *santa Mónica* en el convento de la Encarnación, y *santa Lugarda* en el monasterio de San Clemente.

Además, Ramos realizó retratos en barro de pequeño formato, siendo el primero documentado y firmado en 1748, del canónigo *Francisco Domingo Soto y Torres*, y otro del jurado *Gaspar Melchor Jovellanos* en 1770[27]. Es probable que existan otros retratos en colecciones privadas, iglesias o conventos que aún no se han dado a conocer.

47-50 y 62-64; Delgado Aboza, Francisco Manuel. *La Hermandad Sacramental de la Parroquia de San Andrés de Sevilla*. Sevilla: Real, Muy Ilustre y Venerable Hermandad… Santa Marta, 2015, págs. 263-267; Gallardo Montesinos, Rafael. «La producción de Cristóbal Ramos y su taller...» Op. cit., págs. 88-90.

26. AHPSe. Protocolos Notariales, Leg. 12.070, fol. 481r.

27. Moreno Arana, José Manuel. «Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos», *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, págs. 820-822.



Fig. 5. Cristóbal Ramos, *San Juan Nepomuceno*, ca. 1760. Barro cocido y telas encoladas policromadas. Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla. Fotografía: autor.

Un nuevo crucificado novohispano del Setecientos en la catedral de Córdoba. El Cristo del obispo Cebrián y Agustín

Juan Luque Carrillo

Universidad de Córdoba, España

https://orcid.org/0000-0001-8705-0307

1. Introducción

Cuando nos planteamos la necesidad de abordar el tema del presente trabajo, vino a nuestra mente una sugerencia que, unánimemente, había expresado la autoridad capitular cordobesa en enero de 2019 tras la presentación del libro *El «Capitán Divino» de fray Juan de Molina en la Catedral de Córdoba. Estudio histórico de una devoción cristífera*, cuya autoría compartí felizmente con la doctora María del Pilar Saura Pérez[1]. El trabajo, fruto de varios años de intensa búsqueda y revisión documentales en los archivos nacionales de Madrid, Zaragoza y Córdoba, permitió trazar la biografía del aragonés fray Juan de Molina y Entrena (1579-1652), sacerdote mercedario al que la religiosidad popular barroca atribuyó numerosas curaciones y otros fenómenos sobrenaturales como conversaciones con imágenes del Niño Jesús y visiones celestiales[2]. Por otro lado, el estudio también incluyó un relato monográfico sobre la figura del obispo cordobés del siglo xviii don Miguel Vicente Cebrián y Agustín (1691-1752), hijo de don José Cebrián y Alagón, IV conde de Fuenclara, y de doña Lorenza Agustín y Martínez de Marcilla, naturales de Zaragoza.

Este prelado, que dirigió la diócesis de Córdoba en los comedios del Setecientos, custodió según indicaciones familiares, una interesante talla barroca italiana perteneciente precisamente a fray Juan de Molina, el «Capitán Divino», un Niño Jesús de Pasión fechado hacia 1630 y atribuido al taller del escultor del naturalismo napolitano Pietro Ceraso, que fue entregado a la catedral cordobesa tras la muerte

1. Véase: Luque Carrillo, Juan y Saura Pérez, María del Pilar. *El «Capitán Divino» de fray Juan de Molina en la Catedral de Córdoba. Estudio histórico de una devoción cristífera*. Córdoba: Cabildo Catedral, 2018.

2. Saura Pérez, María del Pilar. «Fray Juan de Molina y Entrena (1579-1652)». *Boletín de la Provincia de Castilla* (Madrid), 191 (2013), págs. 71-75.

del obispo en 1752[3]. Esta donación particular, junto a otras muchas que quedaron consignadas en los registros de actas capitulares del cabildo catedralicio cordobés, permiten conocer el perfil patrocinador-artístico de monseñor Cebrián ante los avances y novedades estilísticas de mediados de la centuria del xviii, momento de gran florecimiento cultural en que irrumpieron en Córdoba los primeros repertorios rococós y su particular estética con tendencia a reforzar los programas ornamentales. Es por ello que, dentro de este capítulo dedicado a las donaciones del obispo Cebrián a la catedral de Córdoba, en el siguiente trabajo nos centraremos en el interesante, y hasta ahora desconocido, crucificado novohispano del Setecientos conservado en la capilla de la Conversión de San Pablo, junto a la nave coral y brazo sur del crucero, cuya historia y vinculación directa con el prelado conocemos gracias a la información extraída de los documentos del archivo catedralicio. Una obra, como comprobaremos a continuación, de singular riqueza artística e indudable interés familiar —para el caso de los descendientes de los condes de Fuenclara—, que participa de uno de los principales y más enriquecedores capítulos de la Historia del Arte en Andalucía durante la Edad Moderna: el de los trasvases, núcleos y comercio artísticos entre la península ibérica y el Nuevo Mundo[4].



Fig. 1. Fray Jerónimo de Espinosa, *Retrato de don Miguel Vicente Cebrián y Agustín*, 1776. Óleo sobre lienzo. Palacio del Obispado, Córdoba. Fotografía: Juan Luque Carrillo.

2. Un presente del virrey don Pedro Cebrián al obispo de Córdoba

Probablemente uno de los episcopados más fructíferos, en materia pastoral diocesana, durante el siglo xviii en Córdoba fue el de monseñor Miguel Vicente Cebrián y Agustín (1742-1752), zaragozano nacido el 29 de septiembre de 1691 en el seno de la familia condal de los Fuenclara (Fig. 1). Doctorado en Filosofía y Jurisprudencia en 1718 por la Universidad de Zaragoza, comenzó su carrera eclesiástica en 1720 con el cargo de arcipreste de Santa María y dignidad de la iglesia metropolitana de su ciudad natal. Más adelante fue nombrado inquisidor apostólico en Barcelona (1727), obispo de Coria (1731) y, finalmente, de Córdoba en 1742[5].

Durante su etapa de diez años al frente del gobierno de la Iglesia en Córdoba, don Miguel Vicente Cebrián trabajó en la promulgación de un edicto donde abordó las costumbres cofrades que los cordobeses sostenían durante los días del triduo pascual en Semana Santa, acotando algunas de ellas y reenfocando otras pues, a su juicio, se cometían demasiados abusos y faltas de decoro en la celebración de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, especialmente en algunas localidades de la diócesis como Cabra, Montoro, Aguilar de la Frontera y Lucena. De este modo, su ministerio se centró en depurar la tradición estrictamente dogmática y revitalizar la esencia más pura y conservadora de

3. Carretero Calvo, Rebeca. «Algunas esculturas napolitanas en la Diócesis de Tarazona (Zaragoza)». *De Arte*, 13 (2014), págs. 119-131.

4. Colomer, José Luis (dir.). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo xvii.* Madrid: Centro de Estudios Europa, 2009, pág. 24.

5. Vilches, Fray Jerónimo. *Justa demostración, expresión tierna y manifiesto fúnebre que la amante y agradecida familia del Ilmo. y Rmo. Sr. D. Miguel Vicente Cebrián y Agustín, obispo que fue de Córdoba y antes de Coria, hizo en las honras y cabo del año […].* Córdoba: Antonio Serrano y Diego Rodríguez, 1758, pág. 16.

los desfiles procesionales según el espíritu trentino de finales del Quinientos.

Por otro lado, su episcopado también se caracterizó por un minucioso control y protección de las posesiones de la mesa obispal, y frecuentes visitas generales a las distintas parroquias, ermitas y comunidades religiosas diocesanas, así como por un feliz enriquecimiento del tesoro catedralicio gracias a sus donaciones y generosas dádivas, a diferencia de otros episcopados más preocupados por asuntos estrictamente curiales o económicos, cual fue el caso de su sucesor don Francisco de Solís Folch (1752-1755).

La llegada del obispo Cebrián a la ciudad de Córdoba tuvo lugar, como ya se ha adelantado, en el año 1742, tras el fallecimiento de don Pedro de Salazar y Góngora (1738-1742), anterior prelado[6]. Corría el mes de diciembre cuando el religioso aragonés viajaba desde Coria al sur de la península, para presidir la silla de Osio, haciendo solemne entrada el día 16 de aquel mes. Según informa Juan Gómez Bravo, la primera donación destacada que hizo el prelado a la fábrica de la catedral fue la monumental sacra de plata popularmente conocida con el sobrenombre de «Jerusalén de plata», debido a su diseño que recrea la ciudad de Jerusalén, con sus murallas, puertas y edificaciones interiores que sirven al anónimo autor para distribuir armoniosamente los distintos episodios de la pasión[7]. Gómez Bravo no especifica con claridad el año de dicho regalo, aunque se mueve en una serie de acontecimientos acaecidos en torno a 1744.

En ocasiones, los inventarios de platería de la catedral cordobesa pueden también referirse a esta Jerusalén de plata con la expresión «Palabras de la Consagración», por mostrar en su registro central una cartela con inscripción donde reza la fórmula de la transubstanciación eucarística[8]. De modo que, ya sea *Jerusalén de plata*, o bien *Palabras de la Consagración,* ambas denominaciones aluden a la misma pieza orfebre que, durante siglos, centró la predela del retablo mayor, en el peldaño superior de la escalinata que comunica el presbiterio con la sacristía, si bien en la actualidad decora el frente principal de la mencionada capilla de la Conversión de San Pablo, en el registro derecho junto al retablo, soportada por una losa en mármol con información sobre la historia fundacional de la capilla[9].

Desde el punto de vista formal, se trata de una original pieza de plata cincelada, anónima, con el alma en madera de pino, posiblemente ejecutada en algún taller orfebre cordobés de principios o mediados del siglo xvii[10]. En la obra, las murallas de la ciudad de Jerusalén han sido representadas en detalle con los sillares y merlones, pudiéndose distinguir además los adarves y cinco atalayas de base cuadrangular. En el centro de la composición se ha representado la escena de la última cena, con los apóstoles repartidos en torno a la mesa presidida por Cristo, en el momento de la consagración, cuyo texto aparece en la inscripción sostenida por dos ángeles en la parte superior. A los lados se ha representado una serie de edificios que enmarcan algunas de las escenas pasionistas y configuran el interior de la ciudad. Éstas son la oración en Getsemaní, la flagelación, el pretorio, el encuentro de Cristo y María en la vía Dolorosa y, finalmente, Cristo con la cruz a cuestas precedido por un grupo de soldados que le conducen hacia la puerta superior, donde se consuma el sacrificio de redención: la crucifixión[11].

La ciudad se ha representado con dos puertas; una en el centro de la parte inferior, y la otra en el registro superior, de la cual surge el camino, la *Vía Crucis*, que conduce al Gólgota, sobre el que se colocó un crucificado enviado en 1745 desde México por el virrey don Pedro Cebrián y Agustín, a su hermano, don Miguel Vicente Cebrián, ya obispo de la diócesis de Córdoba (Fig. 2). Precisamente, las referencias documentales en las actas capitulares catedralicias especifican que se trató de un regalo del V conde de Fuenclara y virrey de la Nueva España, «quien lo traxo de Mexico […]»[12],

6. Vázquez Lesmes, Rafael. *Córdoba y su cabildo catedralicio*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987, pág. 249.

7. Gómez Bravo, Juan. *Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*. Córdoba: Oficina de don Juan Rodríguez, 1778, pág. 797.

8. Raya Raya, María de los Ángeles y Luque Carrillo, Juan. «Otro inventario de platería del siglo xviii en la Catedral de Córdoba: el realizado en 1762 (II)». En: Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José (coords.). *Estudios de Platería, San Eloy, 2020.* Murcia: Universidad de Murcia, 2020, págs. 291-303.

9. Villar Movellán, Alberto. *La Catedral de Córdoba*. Sevilla: Caja San Fernando, 2002, pág. 57.

10. Dabrio González, María Teresa. «Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo xvi». En: Rivas Carmona, Jesús (coord.). *Estudios de platería. San Eloy…* Op. cit., pág. 143-160.

11. Nieto Cumplido, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 2007, pág. 638.

12. Archivo de la Catedral de Córdoba (ACC.). Actas Capitulares, Tomo 80, fol. 316 r. *Auto capitular con reseña de la herencia donada por don Miguel Vicente Cebrián a la fábrica de la Catedral de Córdoba*. 5 de marzo de 1758.



Fig. 2. Anónimo, *Crucificado del obispo Cebrián*, segundo tercio del siglo xviii. Madera tallada y policromada. Capilla de la Conversión de San Pablo, catedral de Córdoba. Fotografía: Juan Luque Carrillo.

para su hermano menor, lo cual aporta una información valiosísima sobre su procedencia, que hasta ahora ignorábamos.

No obstante, estilísticamente, la imagen dista mucho de los tradicionales crucificados novohispanos del Setecientos, en que sus policromías suelen ser el elemento de mayor caracterización, al incorporar rasgos particularmente dramáticos y realistas con el objetivo de captar la atención del fiel. Sus gamas tienden a resaltar exageradamente los signos de la pasión, llagas y sangre, a través de colores muy vivos y tonos saturados que, en muchos casos, ocultan las formas y la propia anatomía de Cristo[13]. Sin embargo, estas características no se advierten en la obra enviada por don Pedro

13. Ramos Sosa, Rafael y Martin Bogdanovich, Luís (coords.). *Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Lima (Perú): Municipalidad de Lima, 2016, pág. 45.



Fig. 3. Anónimo, *Crucificado del obispo Cebrián* (detalle del rostro), segundo tercio del s. xviii. Madera tallada y policromada. Capilla de la Conversión de San Pablo, catedral de Córdoba. Fotografía: Juan Luque Carrillo.

Cebrián a su hermano, sobresaliendo, por el contrario, por su particular serenidad, afabilidad y ausencia de dramatismo (Fig. 3).

Dado su componente afectivo y sentimental, es muy probable que, durante algún tiempo, el religioso custodiara el apreciado presente de su hermano en sus aposentos privados de palacio, posiblemente en su despacho, dormitorio o en la biblioteca; la documentación manejada en los archivos catedralicio y del Obispado no refieren nada al respecto. No obstante, el incendio en julio de 1745 ocurrido en el palacio episcopal, debió preocupar al obispo y, ante el temor de perderlo, decidió trasladarlo a la catedral, asegurándole de este modo una mayor protección[14]. Seguramente sería en este momento cuando monseñor Cebrián ordenó colocar la obra en el remate de la sacra que él mismo había donado años antes al templo, aunando de este modo las dos dádivas en una única y expectante pieza de gran riqueza que aún sigue sorprendiendo en la actualidad por su original concepción y equilibrio compositivo (Fig. 4).

14. Este incendio de 1745 destruyó gran parte del conjunto del palacio episcopal cordobés, arrasando la parte de las oficinas donde se ubicó en 1521 el Archivo Eclesiástico, la curia diocesana, capilla, graneros, escalera principal y habitaciones de la planta inferior. En: Velasco Sánchez, Rocío. *El antiguo Palacio Episcopal de Córdoba. Transformaciones de usos y espacios*. Córdoba: Fundación Cajasur, 2010, pág. 58.

Con todo, hemos de destacar que se trata de una imagen artísticamente tallada en madera sobre cruz latina con brazos rectos y aplicaciones de plata en las cantoneras, decoradas a base de palmetas y querubines. El *stipes* y el *patibulum* de la cruz aparecen cubiertos con chapas de plata con adornos manieristas geométricos sobre fondo picado. Bajo la imagen de Cristo, sin apenas sobresalir del grosor del *stipes*, aparece una pequeña escultura de la Virgen María, la Dolorosa, al pie de la cruz, envuelta en un grueso manto que le cubre todo el cuerpo. Se trata también de una imagen en madera tallada, en este caso estofada y no policromada, con la curiosidad de mostrar la cara y manos en marfil, aunque estas últimas desaparecidas en la actualidad. También el *titulus crucis*, identificado en fotografías de Rafael Señán de finales de siglo xix, se encuentra en paradero desconocido. Éste era de plata, al igual que el resto de la decoración orfebre de la cruz, con las iniciales INRI en el coronamiento superior del *patibulum*[15].

Se trata, pues, de una obra de gran singularidad tanto por su procedencia e historia, como por sus propias connotaciones artísticas y valor testimonial, que imprime un matiz muy personal a la sacra que acompaña, convirtiéndola en una de las piezas más interesantes del ajuar litúrgico del Setecientos que custodia la catedral de la Asunción de Nuestra Señora de Córdoba. Su origen y la acertada incorporación al patrimonio mueble del templo se conocen gracias a las referencias del archivo catedralicio, cuya información nos permite hoy participar con exactitud del curioso episodio de la vida de este destacado prelado cordobés del siglo xviii.



Fig. 4. Anónimo, *Jerusalén de Plata*, ss. xvii y xviii. Madera tallada y policromada y plata cincelada. Capilla de la Conversión de San Pablo, catedral de Córdoba.
Fotografía: Juan Luque Carrillo.

3. Conclusión

Finalmente, a modo de conclusión, queremos referirnos nuevamente a la figura del obispo don Miguel Vicente Cebrián y Agustín, religioso natural de Zaragoza que presidió entre 1742 y 1752 la diócesis de Córdoba, durante un periodo de grandes encrucijadas culturales en que convivieron en la ciudad numerosos maestros y artífices cuyas trayectorias artísticas lograron mutar la estética plenamente barroca del Seiscientos, hasta configurar los modernos planteamientos rococós. Los constantes esfuerzos del prelado por enriquecer el patrimonio mueble de la catedral cordobesa significaron una de las principales características de su episcopado, incluso durante los años inmediatos a su fallecimiento en 1752, como demuestran otras muchas piezas —sobre todo orfebres— adquiridas en su momento para el desarrollo de la liturgia eucarística, hoy repartidas, y sin uso, entre algunas de las principales capillas del templo, más otras expuestas en el tesoro catedralicio.

El caso del crucificado novohispano del Setecientos que hemos analizado es, sin duda, un ejemplo realmente relevante en cuanto a su valor artístico, pero también de gran interés documental a la hora de abordar otros estudios históricos que conecten con las ramas de la genealogía, la heráldica, la sociedad y, de un modo muy singular, las relaciones entre España y Latinoamérica durante los siglos de la Colonización, como ha quedado de manifiesto. Confiemos en que la revisión documental nos ayude a seguir ampliando el catálogo de piezas artísticas muebles de la catedral de Córdoba, y a situar su importancia y magnificencia en el lugar que justamente le corresponde dentro del vasto listado de obras y monumentos patrimonios de la humanidad, en el que Córdoba participa generosa y presumiblemente desde hace décadas.

15. Nieto Cumplido, Manuel y Moreno Cuadro, Fernando. *Eucharistica cordubensis*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1993, págs. 43-44.

Los retablos dorados del templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas (1747-1748)[1]

Daniela Michelle Briseño Aguayo
Universidad Autónoma de Zacatecas
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
https://orcid.org/0000-0001-6139-4224

1. Introducción

En el centro histórico de la ciudad de Zacatecas encontramos el que fuera conocido como templo de la Purísima —que perteneció a la Compañía de Jesús— y que hoy en día es llamado templo de Santo Domingo, en su interior se resguarda una serie de ocho retablos dorados, siendo al menos siete de ellos realizados durante el siglo XVIII y cinco de estos correspondientes a la modalidad estípite. Por medio del presente trabajo se buscará contribuir a la difusión de esas obras teniendo en consideración sus elementos compositivos.

2. El templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas

El primer recinto de la Compañía de Jesús en Zacatecas data de las primeras décadas del siglo XVII[2], éste fue demolido y reedificado posteriormente en el breve periodo de 1746 a 1748. Es por un poema localizado en la *Breve descripción de la fábrica y adornos del Templo de la Compañía de Zacatecas,* que existe la creencia de que el recinto fue reedificado a consecuencia de un voraz incendio, sin embargo, para el arquitecto Marco Díaz no hay ninguna evidencia histórica que pueda corroborar esa versión[3]. Dada la relevancia que tenía la Compañía de Jesús desde su creación en el contexto de la Contrarreforma, como orden militante tuvo la encomienda de «emplearse en la defensa y propagación de la fe y el provecho de

1. Agradezco a las doctoras Manuela García Lirio de la Universidad de Granada (España) y María Guadalupe Rodríguez López de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (México) sus aportaciones y comentarios al presente trabajo.

2. El primer templo fue concluido en 1625 y derrumbado en 1746, véase: Díaz, Marco. «El Patronazgo en las Iglesias de la Nueva España. Documentos sobre la Compañía de Jesús en Zacatecas en el siglo XVII». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 45 (1976), págs. 97-105.

3. Díaz, Marco. *La arquitectura de los Jesuitas en Nueva España. Las Instituciones de apoyo, colegios y templos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pág. 99.

las almas en la vida y doctrina cristiana […][4]» para la Congregación sita en Zacatecas era importante no solo que el templo fuera de reciente factura, grande acorde a los nuevos estilos, como veremos más adelante, esto en un periodo de prosperidad en la provincia minera acontecido desde fines del siglo xvii hasta las primeras décadas del xviii[5], que permitiría llevar a cabo un proceso de embellecimiento en la ciudad a partir de la construcción y reconstrucción de edificios[6] no siendo la excepción los recintos religiosos y sus interiores.

La pronta ejecución de tan magnífico recinto religioso debió causar orgullo entre los religiosos jesuitas, que no dudaron hacerlo notar, pues además de colocar a los santos fundadores de la Compañía en la portada del edificio religioso incorporaron en la inscripción, justamente entre el primer y el segundo cuerpo uno de sus preceptos principales *AD MAJOR'EM DEI GLORIA*, junto con los años que duró la obra.

3. Los maestros retablistas

Si bien diversas obras realizadas durante la época novohispana continúan siendo de autores «anónimos»[7], para el presente caso los contratos de obligación mutua nos han permitido conocer que los maestros que encabezaron las obras fueron el afamado retablista Felipe de Ureña[8] y su yerno Juan García de Castañeda.

Ureña nació el 7 de febrero de 1697 en la ciudad de Toluca, mientras que García de Castañeda en la Ciudad de México el 26 de junio de 1712[9]. Felipe de Ureña desde el año de 1726 realizó encargos retablísticos en los que empleaba el singular elemento «estípite», por lo que estaba a la vanguardia y conocía el trabajo que tiempo atrás Jerónimo de Balbás había realizado en el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (1718-1725). Sus primeros encargos fueron en su ciudad natal y posteriormente en la capital de virreinato y luego en otros puntos geográficos más distantes como Veracruz, Aguascalientes, Durango, Oaxaca y Guanajuato, en la mayoría de ellos acompañado por García de Castañeda[10]. Cabe resaltar que la trayectoria de este maestro a diferencia de su suegro ha sido menos estudiada pese a haber sido el hombre de confianza y tener participación en la ejecución de retablos[11].

Es importante destacar que en cada uno de los encargos que realizaron, gozaron de la confianza y patrocinio tanto de particulares, mineros o comerciantes o bien miembros de distintas órdenes religiosas[12], para el caso de Zacatecas fue clave el encargo previo que habían realizado del retablo mayor de la iglesia Parroquial de la villa de Aguascalientes (1744), concertado con el doctor Manuel Colón de Larreategui[13] para que

4. Frost, Elsa Cecilia e Ibarra Herrerías, María de Lourdes. «La crónica general jesuita en Nueva España». En: Ortega, Juan A. y Camelo, Rosa (Coord.). *Historiografía mexicana. La creación de una imagen propia. La tradición española.* Vol. II: Historiografía eclesiástica. México: UNAM— Instituto de Investigaciones Históricas, 2012, pág. 1183. Consultado en: https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/317_02_02/317_02_02_04_25_CronicaJesuita.pdf. [Fecha de acceso: 04/02/2024].

5. Burnes Ortiz, Arturo. *La minería en la historia económica de Zacatecas (1546-1876).* México: El arco y la lira, 1987, pág. 51.

6. Valverde Ramírez, Maricela. *Ignacio Berben, un pintor del reino de Nueva Galicia. Siglo XVIII.* Zapopan: Universidad Autónoma de Zacatecas-Gobierno del Estado de Zacatecas-Instituto Zacatecano de Cultura, 2009, pág. 20.

7. Entre los trabajos recientes que han recuperado parte de las trayectorias y obras de artistas novohispanos podemos mencionar: Zárate, Edén. «Nuevas noticias sobre Alfonso de Pinos, un ensamblador oaxaqueño de la primera mitad del siglo xviii». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 18 (2021), págs. 229-248.

8. Debemos mencionar los trabajos de Orozco, Edna María. *Felipe de Ureña*. Estado de México: Patrimonio Cultural y Artístico del Estado de México, 1979; Villegas, Víctor Manuel. *Churriguera y Felipe de Ureña en Toluca*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, Gobierno del Estado de México, 1981; Vergara, José. «El taller de Felipe de Ureña». *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 5 (1981), págs. 35-50 y Halcón, Fátima. *Felipe de Ureña. La Difusión del estípite en la Nueva España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

9. Archivo de la Parroquia del Sagrario de Toluca (APST). Bautismos, 1626-1742, fol. 74 v. *Partida de bautizo de Felipe de Ureña*; Archivo de la Asunción (AA). México, 1560-1950, fol. 73v. *Partida de bautizo de Juan García de Castañeda*. Localizadas en Family Search.

10. Desde el siglo xvii existió una creciente demanda de retablos, para lo cual retablistas y ensambladores se valieron de apoderados enviados a lugares distantes para pactar obras. Véase Tovar y de Teresa, Guillermo. «Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos xvii y xviii». *Historia Mexicana*, 1 (1984), pág. 4.

11. La participación que tuvo el artífice en el obrador de Ureña es considerable, al grado de que, para algunos autores es difícil calcular el grado de colaboración de cada maestro en los retablos que realizaron juntos. Desde 1742 fungió como apoderado de su suegro lo que lo facultaba para cobrar, pagar adeudos, comprar o vender esclavos, así como pactar obras en su nombre. Halcón, Fátima. *Felipe de Ureña*… Op. cit., pág. 80.

12. Ibídem, págs. 51-52.

13. Manuel Colón de Larreategui fue cura de la villa de Aguascalientes de 1733 a 1758. Los vínculos que tuvo con la Compañía de Jesús quizás los podamos entender a partir del

en 1747 decidiera firmar —a nombre del Colegio— la realización de tres retablos y un año más tarde la ejecución de otros tres para el templo de la Purísima de Zacatecas.

3.1. El primer encargo de retablos

El 13 de junio de 1747 en Aguascalientes comparecieron ante el Escribano Real Manuel Rafael Aguilera, Juan García de Castañeda y Colón de Larreategui para pactar la realización del retablo mayor y los dos colaterales dedicados a los santos jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco Javier. El plazo para la entrega del primero era de ocho meses, —febrero de 1748—, y los otros dos en los ocho meses siguientes a la fecha anterior. El costo del retablo mayor fue de $6,500 pesos mientras que los colaterales de $2,000 cada uno.

3.1.1. El retablo mayor

Este retablo —ahora desaparecido— es la segunda reproducción del retablo mayor del colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, realizado también por Ureña[14]. Propiamente del altar de la orden Jesuita de Zacatecas se dijo en su momento que era «obra de superior fantasía, que apuntó toda la elegancia de Diseños, Tallas y Ensamblajes, de que es capaz el atrevimiento del artificio. Sobre todo campea la incomparable galanura de sus quatro [sic] bizarros Estípites»[15].

Medía aproximadamente 14 metros y de ancho aproximadamente 7.49 metros. Era de un solo cuerpo (además de banco y sotobanco) de poco más de 10 metros de altura y separado por una cornisa, figuraba el remate. Tenía catorce estatuas grandes, compuestas y colocadas de la siguiente manera: al centro debía estar colocada la Virgen de la Concepción de Nuestra Señora, la advocación titular, así como el Salvador del Mundo, entiéndase Jesucristo y debían aparecer también los doce apóstoles, todas las esculturas doradas y estofadas. Acompañarían el Sagrario cinco estatuas pequeñas, cuatro de ellas de los evangelistas y una más de San José, así como nueve medallas de los Santos de la Compañía de Jesús junto con otro medallón del Padre Eterno presidiendo el retablo (Fig. 1).

3.1.2. Los colaterales de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier

Cada uno tiene una altura aproximada a 14.84 metros y de ancho 7.56 metros. Son de esquema reticular, después del basamento, el banco —donde está colocado el respectivo Sagrario—, siguen dos cuerpos y tres calles, trazados en ambos retablos por dos pares de estípites y dos de interestípites.

Podríamos decir de cierta forma que son retablos «gemelos» o símiles, teniendo como diferencia únicamente la advocación y discurso iconográfico al que están dedicados. En el contrato de obligación mutua, se indica que ambos debían tener seis medallas (cuatro de ellas situadas en la parte media del fuste en la pilastra estípite) y nueve estatuas doradas y estofadas que se pedía fueran «de superior y más adelantada obra y labor que la del retablo [que] el otorgante [Colón de Larreategui] y dicho Don Felipe fabricaron para la iglesia Parroquial [de Aguascalientes]»[16], lo que nos habla de la preocupación por que estos retablos quedaran mejor constituidos, quizás por tratarse de los dedicados a los santos fundadores de la Compañía de Jesús.

El retablo colateral de San Ignacio (Fig. 2) debía encontrarse acompañado al centro por la Virgen de Guadalupe y en el remate San Carlos Borromeo; en los costados del primer cuerpo Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, junto con otros que debían estar colocados en el segundo cuerpo y remate. Del de San Francisco Javier (Fig. 3) es poca la información que tenemos, limitada a referir que las esculturas

---

hecho de que cursó estudios en Gramática en el Colegio Jesuita de Querétaro y retórica y filosofía en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México. Véase: Archivo General de Indias (AGI). Indiferente, 239, No. 13, pág. 314. *Méritos de Manuel Colón de Larreategui*. Además, Colón de Larreategui mantuvo por varios años correspondencia con el padre Vergara del Colegio de San Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús de Zacatecas. Recéndez, Emilia. *La Compañía de Jesús en Zacatecas: documentos para su estudio*. México: UAZ, 2010, pág. 214.

14. La primera de las reproducciones de la obra en la región centro-norte fue para la Parroquia de Aguascalientes. De acuerdo con Fátima Halcón dicho retablo debía estar conformado por tres cuerpos. Halcón, Fátima. *Felipe de Ureña…* Op. cit., pág. 86.

15. Hogal de, Joseph Bernardo. *Breve historia de la fábrica y adornos del Templo de la compañía de Jesús de Zacatecas*. México: Secretaría de Cultura, 2016, pág. 58.

16. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA). SPN, caja 16, exp. 3, fol. 58v. *Contrato de obligación mutua para retablos del templo de la Compañía entre Juan García de Castañeda y el Dr. Manuel Colón de Larreategui*. 1747.

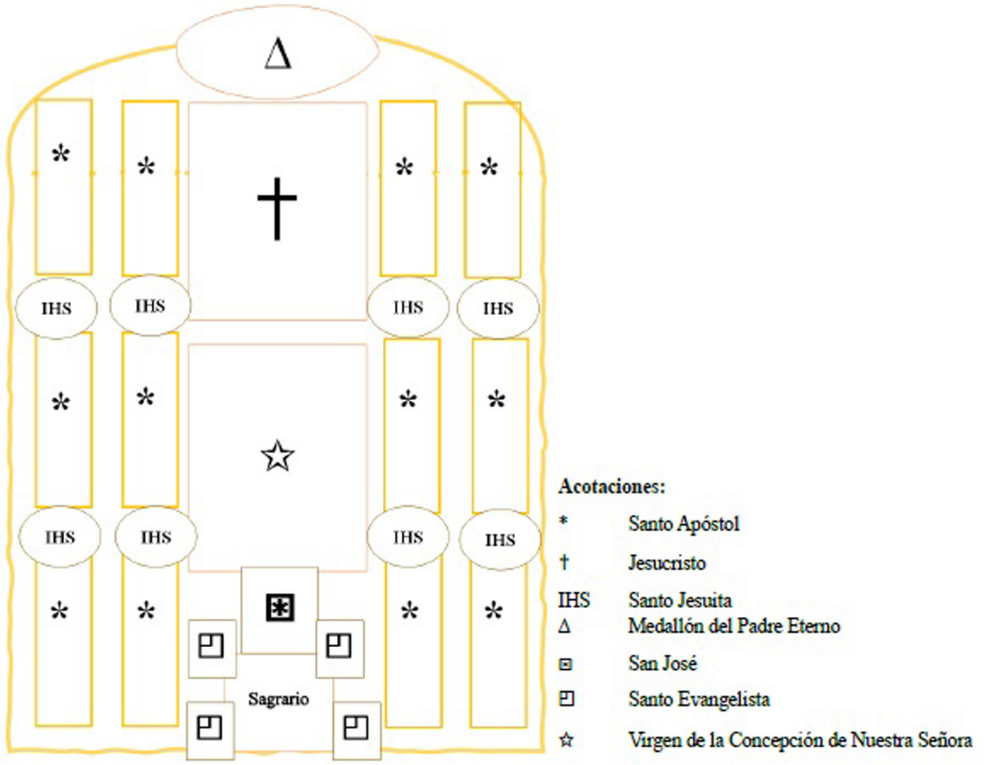


Fig. 1. Esquema que representa el retablo mayor. Imagen: autora.



Fig. 2. Felipe de Ureña y Juan García de Castañeda, *Retablo de San Ignacio de Loyola*. 1747. Madera tallada, dorada y policromada. Templo de Santo Domingo, Zacatecas. Fotografía: autora, junio de 2023.

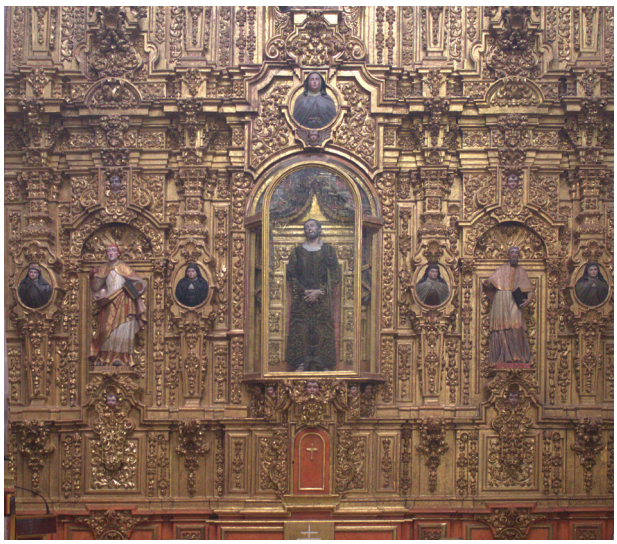


Fig. 3. Felipe de Ureña y Juan García de Castañeda, *Retablo de San Francisco Javier*, 1747. Madera tallada, dorada y policromada. Templo de Santo Domingo, Zacatecas. Fotografía: autora, junio de 2023.

que acompañaban al retablo eran de «los mas [sic] esclarecidos hijos de las otras Sagradas Religiones»[17].

3.2. El segundo encargo de retablos

Este se efectuó el 2 de febrero de 1748 ante la misma autoridad del primer encargo participando ambos realizadores y el doctor Colón de Larreategui. El costo total de la obra fue de $8,400, por lo que cada retablo importaba la cantidad de $2,800 pesos. Si bien, esto supondría una «ganancia» de $800 pesos más por los tres retablos, a comparación de los retablos colaterales —que eran de mayores dimensiones— ahora los maestros debían asumir el costo de materiales como el oro, la clavazón, las cuerdas y demás necesarios a excepción de la madera y el yeso que debían proporcionar los religiosos jesuitas.

Los retablos estarían dedicados a la Santísima Trinidad, de Nuestra Señora de la Luz y de Nuestra Señora de los Dolores. Para este caso los maestros tenían que llevarlos a cabo en los tres meses siguientes a partir de la firma del contrato y ser instalados en el recinto religioso por un especialista. Están situados en la nave lateral izquierda del recinto y actualmente algunas de las piezas escultóricas que debieran componerlos ya no corresponden a las indicadas en el contrato, desconocemos, cuándo y bajo qué circunstancias cambió el discurso iconográfico. A diferencia de los primeros retablos, estos no comparten entre sí una composición similar[18], si bien dos de ellos tienen el característico soporte estípite son diferentes entre sí, como veremos.

3.2.1. Los retablos de la Santísima Trinidad, Nuestra Señora de la Luz y Nuestra Señora de los Dolores

Las dimensiones de cada uno son de poco más de 9.8 metros alto y de ancho cerca de 5 metros, en el contrato de obligación se indica que debían ser «bien labrados fornidos y de buena talla del modelo y uso que hoy se estila y práctica»[19], refiriéndose al estilo estípite. No sabemos a detalle a qué santos debían corresponder las imágenes o medallas de cada uno de los retablos, al parecer eso había sido dicho por parte de los religiosos a los maestros a través de la «memoria particular» con que contaban (Fig. 4).

El anterior retablo es segmentado en dos calles laterales y una central a partir de un par de estípite seguido de un interestípite. Ordenado verticalmente de la siguiente manera: Basamento, predela, un cuerpo bastante alto y el remate. Tiene un grado mayor de ornamentación en la mayoría de las secciones siendo elementos vegetales, roleos y veneras. En cuanto a los estípites están ligeramente marcados al ser estilizados, la sección triangular del fuste es la que mayor profusión ornamental tiene.

La pintura original según Marco Díaz actualmente forma parte de la colección pictórica que resguarda el Museo de Guadalupe[20] y la que se aprecia en la actualidad corresponde a una pintura realizada en 1912 por M. Pastrana.

17. Hogal de, Joseph Bernardo. *Breve historia*… Op. cit., pág. 66.

18. Esta relación de semejanza se aprecia con los retablos que fueron colocados enfrente de cada uno de éstos —y que fueron realizados posteriormente a 1748—, así como sucede con los colaterales. Al parecer el retablo o altar que estaba colocado en la capilla de Loreto, imitaba en trazo y estructura al retablo mayor. Ibídem, pág. 62.

19. AHEA. Sección Protocolos Notariales, caja 16, exp. 16, fol. 2v. *Contrato de obligación mutua para retablos del templo de la Compañía entre Felipe de Ureña, Juan García de Castañeda y el Dr. Manuel Colón de Larreategui*. 1748.

20. Díaz, Marco, *La arquitectura de los Jesuitas*… Op. cit., pág. 111.



Fig. 4. Felipe de Ureña y Juan García de Castañeda, *Retablo de la Santísima Trinidad*. 1748. Madera tallada, dorada y policromada. Templo de Santo Domingo, Zacatecas. Fotografía: autora, junio de 2023.



Fig. 5. Felipe de Ureña y Juan García de Castañeda, *Retablo de Nuestra Señora de la Luz*, 1748. Madera tallada, dorada y policromada. Templo de Santo Domingo, Zacatecas. Fotografía: autora, junio de 2023.

3.2.2. El retablo de Nuestra Señora de la Luz

La composición es de tipo reticular, después del basamento y banco se encuentran dos cuerpos y el remate; las calles laterales simétricas, delimitadas en cada cuerpo por un par de estípites estilizados y ornamentados desde la base por hojas de acanto, lo mismo la sección triangular del fuste que se estrecha el estípite y da continuidad con el cubo en donde encontramos un elemento «clave» en el trabajo de Ureña, una figura circular o especie de anillo por así decirlo, corona la pilastra estípite el capitel de orden corintio (Fig. 5).

De acuerdo con el contrato de obligación del retablo, notamos que se respetan las disposiciones originales al estar constituido por nueve estatuas o esculturas de bulto. Siendo ocho de ellas correspondientes a ángeles. El discurso iconográfico gira en torno a la representación de la protección de la madre de Dios por parte del ejército del cielo, por lo que además de los Arcángeles San Miguel y San Rafael (situados respectivamente a la izquierda y derecha del primer cuerpo), así como el Arcángel San Gabriel al centro del segundo cuerpo, se encuentran también los arcángeles Uriel, Baraquiel, Sealtiel, Raziel y Jehudiel[21]. La advocación principal está representada con un vestido blanco y un manto azul claro, carga con el brazo derecho al niño Jesús, y a la preciosa escultura la acompañan dos figuras angélicas situadas en el lado derecho, una está representada en vuelo y en actitud de coronar a la Virgen, mientras que la segunda pone a su disposición una cesta o canasta, del lado izquierdo la virgen está sujetando a un niño para ponerlo a salvo de un dragón o representación demoniaca colocada en la parte baja. Todo el conjunto escultórico está cubierto por una vidriera curvilínea.

21. Cabral Pérez, Ignacio. *Los Símbolos Cristianos*. México: Editorial Trillas, 2012, pág. 296.

4. Consideraciones finales

La presente investigación tuvo como finalidad explicar de forma somera los primeros retablos dorados de modalidad estípite que se crearon para el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas, para esto fue fundamental la revisión de fuentes documentales además de la confrontación con la obra, llevándose a cabo una comparación entre los retablos que persisten en la actualidad y las descripciones localizadas. Debemos decir que este trabajo forma parte de un análisis más amplio que pretende contribuir al estudio del Arte novohispano de la región de lo que antes fuera la Nueva Galicia (hoy centro-norte de México).

La Abadía de Granada, su retablo mayor y el obispo de Sigüenza Pedro Bejarano

José María Valverde Tercedor

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0009-0001-5882-2977

1. La Abadía del Sacro Monte de Granada

La Abadía del Sacro Monte es una fundación instituida en el año 1610 por el arzobispo de Granada, don Pedro de Castro Vaca y Quiñones (1534-1623). Se trata de una iglesia colegial constituida por canónigos pertenecientes al clero secular, comandados por un abad. Los pilares principales de sus constituciones son el culto eucarístico, la defensa concepcionista, el culto a las reliquias y las misiones[1].

Nació como consecuencia de los misteriosos hallazgos acaecidos en Granada en el monte de Valparaíso entre 1595 y 1599. Estos consistieron en una serie de restos martiriales y reliquias de santos, entre los que se encontraban los varones apostólicos san Cecilio, san Hiscio y san Tesifón, y sus discípulos (Fig. 1). Conjuntamente aparecieron los conocidos como *Libros plúmbeos*, los cuales eran una agrupación de planchas de plomo, organizadas por contenido doctrinal, que aspiraban a convertirse en un quinto evangelio. Estos fueron pronto asociados a los descubrimientos sobrevenidos al derribar la Torre Turpiana de la antigua mezquita mayor de Granada en el año 1588. Como es sabido, los hallazgos causaron un enorme revuelo en la ciudad de la Alhambra, mientras las altas esferas de la Iglesia invitaban a la prudencia. Sin embargo, el arzobispo, Pedro de Castro, pronto se convirtió en su principal impulsor. El debate sobre la autenticidad de lo acontecido, conocido como las «Guerras Cathólicas granatenses», fue auspiciado por órdenes y congregaciones religiosas 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[2].

La resolución final 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

1. Entre la bibliografía sacromontana, por novedoso y reciente, destacamos: van Koningsveld, Pieter Sjoerd y Wiegers, Gerard Albert. *The lead books of the Sacromonte and the parchment of the Torre Turpiana: Granada, 1588-1606*. Leiden: Brill, 2023.

2. 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.



Fig. 1. *Santas Cuevas*, Abadía del Sacro Monte, Granada. Fotografía: autor.

Inocencio XI, en 1682. Como era de esperar, la Abadía del Sacro Monte sufrió en primera persona la condena 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 a su patrimonio material, obligando a borrar su primitiva iconología, derivada del ecléctico mensaje de los libros plúmbeos. Por otro lado, debido a que se trató de un proceso largo y costoso, sometió a la institución a un duro desgaste.

2. El renacer de la Abadía en el siglo xviii

En el renacer sacromontano fue fundamental la piedad popular y, especialmente, el impulso de una serie de personajes de gran carisma quienes mantuvieron firmemente la defensa plúmbea. En el aspecto devocional, cabe señalar la cofradía del Rosario, filiar de la archicofradía granadina, la congregación de los 72 hermanos del Espíritu Santo, el culto a Nuestra Señora de las Cuevas y la creación, desde 1633, de una vía sacra desde el conocido como el Peso de la Harina. Junto al primitivo culto a las reliquias, estos grupos de fieles afianzaron en la institución su carácter de santuario de peregrinación (Fig. 2).

Por otro lado, en cuanto a las personalidades que se ocuparon de ella, cabe mencionar al arzobispo de Granada, Martín de Ascargorta. A él debemos la construcción de un nuevo colegio de teólogos y juristas, ideada por José de Barcia Zambrana, quien también contó con el respaldo del prelado Diego de Astorga. Además, en el siglo xviii se produjeron importantes actuaciones en la iglesia, como el remozado de la capilla del fundador en 1739, el paso de una a tres naves y la construcción de una nueva escalera monumental en 1763[3]. Asimismo, tuvieron lugar las ampliaciones del complejo residencial de canónigos y capellanes. Esta misma línea fue seguida en las Santas Cuevas, donde el fuerte impulso devocional del que gozaron fue rubricado mediante la donación de valiosas obras de arte.

3. López-Muñoz Martínez, Ignacio Nicolás. *Martín de Azcargorta. El arzobispo mecenas de la Granada Barroca*. Granada: Círculo Rojo, 2019.

2.1. Los defensorios, los descubrimientos de la Alcazaba Qadima y la ampliación de los estudios del colegio

Este resurgir tuvo su sustento en una rica producción literaria, conformada por unos escritos conocidos como los *Defensorios*. Los mismos eran unos textos apologistas que se extendieron durante la mayor parte del xviii y que ponderaban los postulados doctrinales del Sacro Monte[4]. 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 ocuparon de redactar la *Historia authéntica* del Sacro Monte, por encargo de Fernando VI. Otro ejemplo claro lo encontramos en Diego Nicolás de Heredia Barnuevo con su *Místico Ramillete*, el cual buscaba dignificar y exaltar la figura de Pedro de Castro[5].

En este contexto fueron fundamentales los descubrimientos de la Alcazaba Qadima del Albaicín, capitaneados por el canónigo de la Catedral, Juan de Flores (1724-1789). Flores contó con el apoyo y la participación del cabildo del Sacro Monte, especialmente de Luis Francisco de Viana y Bustos. Además, estas aventuras tuvieron el respaldo del propio rey borbón, Fernando VI. Los sucesos consistieron en unas excavaciones, comenzadas en 1754, con antecedentes en 1621. Éstos dieron como fruto la aparición de unas ruinas de un edificio, vestigios del concilio de Elvira, y unas planchas de plomo. Finalmente fueron condenados en 1774, con sentencia de 6 de marzo de 1777[6].

A la par de esta búsqueda de los orígenes, en el siglo xviii tuvo lugar un asombroso florecimiento del colegio de San Dionisio Areopagita, como demuestra la ampliación de sus estudios en 1752. Esta institución, nació en 1603 como un Colegio-Seminario Tridentino. Por concesión de Gregorio XV, en 1621, se convirtió en Colegio de filósofos y teólogos. En 1752 Benedicto XIV le concedió cátedras en ambos derechos, en Historia Eclesiástica y Lenguas orientales. Gracias al prelado y al respaldo del rey Fernando VI, mediante cédula Real, desde 1753 a 1845 fue facultad de Derecho, la primera privada de España[7].



Fig. 2. *Ermita del Santo Sepulcro*, Vía Sacra de Valparaíso, Granada. Fotografía: autor.

4. Sánchez Ocaña, Juan. *El Sacro Monte de Granada, imaginación y realidad*. Granada: Ayuntamiento, 2007, págs. 112-120.

5. Barrios Aguilera, Manuel. «Granada en escorzo. Luis Francisco de Viana y la historiografía del Sacromonte». *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía* (Sevilla), 5 (2000), pág. 66.

6. Como consecuencia fueron condenados Juan de Flores y los clérigos Medina Conde y Velázquez de Echeverría a penas de inhabilitación y reclusión. Dentro de la extensa bibliografía que existe sobre este asunto destacamos: Sotomayor, Manuel. *Don Juan de Flores y Oddouz. Pícaro y mártir: cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración*. Granada: Universidad, 2008, págs. 255-286 y Barrios Aguilera, Manuel y Pastor Muñoz, Mauricio. *Razón del juicio seguido contra los falsificadores de la Alcazaba del Albaicín de Granada*. Granada: Universidad, 2017.

7. Ramos y López, José de. *El Seminario y Colegio del Sacro-Monte de Granada*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1883, págs. 3-7; Palma Valenzuela, Andrés. «Itinerario histórico-didáctico por la Abadía del Sacro-Monte de Granada: Trabajo-Investigación centrado en una experiencia». *Revista de Educación de la Universidad de Granada* (Granada), 14 (2001), págs. 45-66 y Rodríguez Ratia, Federico. *El Sacro-Monte. Cuatro siglos de historia educativa en Granada*. Granada: Ave María, 2006, págs. 57-60.

3. Pedro Inocencio Bejarano y el retablo mayor nuevo

Inmersos en este contexto, el retablo mayor es el principal exponente de la grandilocuencia a la que se quiso dar vida durante el siglo xviii en la abadía. Vino a sustituir al primitivo, de época fundacional (Fig. 3). Ha sido atribuido a Blas Antonio Moreno y cuenta un rico conjunto escultórico donde se pudo documentar el trabajo del imaginero Domingo Cabrera. Se trata de una abigarrada fábrica barroca, delimitada por amplios estípites, en la que la escultura, de extraordinario protagonismo, viene a exaltar a los mártires ilipulitanos, convirtiéndose en un inmenso relicario de gran simbolismo[8].

Su proyecto contó con la dirección de Luis Francisco de Viana y Bustos. Fueron también comisarios del mismo Antonio López Chinchilla, el que fuera secretario del cabildo durante estos años, Miguel de Reina y Trillo[9], y José Juan de Laboraria[10]. Finalmente, merece mención especial Gregorio Eugenio de Espínola[11], beneficiado de las Angustias, antiguo colegial del Sacro Monte y su comitente[12].

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. Una prueba evidente de que este retablo vino a ser una gran fábrica propagandística de los libros de plomo



Fig. 3. *Iglesia Colegial*, Abadía del Sacro Monte, Granada. Fotografía: autor.

la tenemos en la reproducción de estos que, según la descripción de las actas capitulares, portaban Santiago, san Cecilio y san Tesifón en sus manos. Ello además concuerda con la iconografía tradicional de los mencionados santos, como mensajeros y reveladores del mensaje plúmbeo. Sin embargo, esta iconografía pudo perder definitivamente su éxito a finales del siglo, una vez consumada la referida condena de los descubrimientos de la alcazaba del albaicín. Así lo demuestra el canónigo Pedro Inocencio Bejarano[13] a través de una propuesta expuesta en la sesión capitular de 8 de agosto de 1785:

> El señor Vexerano propuso le parecía, se devían poner en las manos de algunos de los santos del altar mayor, para su adorno, libros de figura cuadrados, ofreciéndose a hacerlo a su costa, y que se hallaban con

8. Valverde Tercedor, José María. «El retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte de Granada y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera (1746-1748). Datación, documentación y contextualización histórica». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 116 (2020): 93-128 y Valverde Tercedor, José María. «El retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte a la luz de los descubrimientos de la Alcazaba del Albaicín». En: V CIBI. *Identidades y redes culturales*. Granada: Universidad, 2021, págs. 1999-1208.

9. Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS). Fondo Abadía, fols. 150v-151r. *Libro de Abades y Canónigos*; AAS. Fondo Abadía, leg. 261, libro 10, fol. 223r. *Actas de cabildo*. 22/08/1763.

10. La primera vez que se habló de todo el protocolo que rodeó a la hechura de una nueva fábrica retablística fue en Royo Campos, Zótico. *Abades del Sacro-Monte*. Granada: Anel, 1964, pág. 129.

11. AAS. Fondo Colegio, leg. 89-1, fol. 107r. *Libro de registro de entrada de colegiales*; AASGr. Fondo Colegio, leg. 91-1, fol. 127v. *Libro de registro de entrada de colegiales*.

12. 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. AAS. Fondo Abadía, legajo 261, libro 8, fol. 407r. *Actas de cabildo*. 01/07/1745.

13. En la documentación también aparece como Vejarano, Vexarano o Bexarano.

> alguna deformidad algunos santos del retablo del altar de la Concepción de las Santas Cuevas. El cavildo defirió a su dictamen en quanto a lo primero, y mandó se remediase lo segundo, dexando a los santos con toda la decencia posible y sin deformidad alguna[14].

Entendemos que, aunque en la sesión capitular no terminó de aclararse el asunto, éste debió aplicarse, debido principalmente a que desde que contamos con registros fotográficos, los santos no presentan las reproducciones de los libros plúmbeos. En la actualidad, la única escultura del retablo mayor que ostentan un libro (en formato habitual) es san Cecilio[15], en él se puede leer la inscripción: «libro primero» (Fig. 4). Por lo tanto, la intervención de Bejarano, en su deseo de sustituirlos, más allá de los anecdótico, venía a hablarnos de su deseo de enterrar definitivamente la polémica. Así pues, esto se entiende aún mejor, conociendo el perfil ilustrado del personaje.

Pedro Inocencio Bejarano fue un granadino de rica formación intelectual, clara vocación misionera y asistencial, y contrastadas habilidades políticas. En el plano artístico, desarrolló su interés por el arte especialmente cuando fue obispo de Sigüenza (1801-1818). Además, su gusto por el patrimonio estuvo influido por la coyuntura en la que se encontraba España, donde la guerra de la Independencia (1808-1814), había repercutido en gran medida en una merma del patrimonio eclesiástico.

Nació en el año 1750, en el seno de una familia acomodada, de origen nobiliario[16]. Fue electo canónigo del Sacro Monte el 4 de noviembre de 1782, por votación del cabildo, siendo abad Miguel Álvarez Cortés[17]. Se integró pronto en esta institución y al poco tiempo desempeñó la labor de canónigo secretario. Debido a su importante formación intelectual ocupó un destacado papel en el colegio, llegando a ser su rector. Prueba de ello es que cuando solamente llevaba dos años de canónigo se le concedió la cátedra de Sagrada Escritura[18]. Más tarde será electo catedrático de Filosofía[19].

Siendo todavía canónigo del Sacro Monte su actividad en esta institución se vio condicionada desde febrero de 1789, por sus constantes salidas a la corte[20]. Posiblemente estas estancias fueron motivadas para preparar su canonjía en la Real Colegiata de San Isidro, otorgada por el rey Carlos IV. Tomó posesión y empezó su residencia en la colegiata el día 6 de octubre de 1790[21].

En Madrid fue propuesto obispo de Buenos Aires por la Real Cámara de Indias el 10 de mayo de 1797, siendo consagrado en la Real colegiata de San Isidro el 17 de junio de 1798, por el prelado de Segovia, José Sáenz. Sin embargo, en contra de lo previsto, al tercer día de su viaje en la fragata «Carmen» a Buenos Aires, ésta fue apresada por los ingleses, quienes se encontraban en guerra con España por el dominio marítimo, junto a otras que también se dirigían a América. Conducido a Gibraltar, Bejarano tuvo la fortuna de ser pronto liberado. Desde allí lo llevaron hasta Cádiz donde desempeñó una importante labor asistencial con los enfermos de una terrible fiebre amarilla que en esos momentos sufría la ciudad. De Cádiz partió a Sigüenza, donde fue obispo hasta el final de su vida. Fue estando en Guadalajara cuando quiso hacer a la Abadía una donación especial con la que culminó el retablo mayor[22]. Concretamente en 1818 y se trató de un nuevo sagrario de plata en sustitución del anterior de madera, convirtiéndose además en una de las primeras piezas que simbolizan la introducción del gusto neoclásico en el Sacro Monte.

14. AAS. Fondo Abadía, legajo 262, libro 12, fol. 42r. *Actas de cabildo*. 08/08/1785.

15. Según criterio de las restauradoras María Dolores y Lourdes Blanca López, es un añadido posterior a ella, por lo que podría tratarse de uno de los que mandó colocar Bejarano. Blanca López, Lourdes y Blanca López, María Dolores (Coords.). *Memoria final. Retablo Mayor de la colegiata de la Abadía del Sacromonte. Granada*. Fundación del Sacromonte y Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, 2022. Expte.: PDWMZ20002020404. Inédita.

16. AAS. Fondo Abadía, leg. 29. *Expediente de limpieza de sangre de Pedro Inocencio Bejarano*. 1782.

17. Miguel Álvarez Cortés, natural de Motril (Granada), fue abad desde el 9 de diciembre de 1776. AAS. Fondo Abadía, fols. 20v-22v y 125r. *Libro de Abades y Canónigos*.

18. AAS. Fondo Abadía, legajo 262, libro 12, fol. 53r. *Actas de cabildo*. 11/1785.

19. AAS. Fondo Abadía, legajo 262, libro 12, fol. 160r. *Acta de cabildo*. 02/08/1788.

20. AAS. Fondo Abadía, legajo 262, libro 12, fol. 217v. *Acta de cabildo*. 09/08/1790.

21. AAS. Fondo Abadía, legajo 262, libro 12, fol. 226r-v. *Acta de cabildo*. 14/10/1790.

22. Bruno, Cayetano. *Historia de la Iglesia en la Argentina*. Vol. VII. Buenos Aires: Don Bosco, 1971, págs. 39-40 y Valverde Tercedor, José María. «El canónigo del Sacro Monte Pedro Vejarano, obispo de Buenos Aires. Una experiencia frustrada». En: *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Universidad, 2015, págs. 115-122.

4. Conclusiones

La Abadía del Sacro Monte es una institución barroca con una rica historia literaria, antropológica, doctrinal y espiritual. En su ilustre pasado, una vez superado su periodo fundacional, liderado por Pedro de Castro, y la posterior condena de los libros plúmbeos en 1682, fue fundamental el siglo xviii en el que la fidelidad al antiguo mensaje plúmbeo dio como fruto un importante legado patrimonial. Sin embargo, a finales de dicha centuria, un conjunto de personalidades ilustradas, de las que forman parte Pedro Inocencio Bejarano, nos demuestran que trascendiendo su controvertido pasado y a la par de su prestigioso colegio, la Abadía se adaptó a nuevos tiempos incorporando un remozado lenguaje estético, donde poco a poco el arte Neoclásico fue abriéndose paso.



Fig. 4. Retablo mayor, Abadía del Sacro Monte, Granada. Fotografía: Federico Labouiss Monllor.

Presencia real en la portada del edificio barroco de la Universidad de México

Miriam Tejero López

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0000-0002-5624-4528

1. Carácter real de la Universidad de México

La creación de un centro de estudios superiores en México formaba parte del plan diseñado por la Corona española, que pretendía reproducir el modo de vida peninsular en los territorios americanos anexionados al imperio. De forma que, la universidad era una institución más que nacería al servicio del nuevo orden para construir el modelo de sociedad anhelado[1]. Y aunque su surgimiento formó parte de las gestiones realizadas por los distintos agentes sociales que se daban cita en el virreinato[2], el corpus legislativo formulado por la Corona a través de las Leyes Nuevas de 1542, ya contemplaba la creación de universidades, tanto en el virreinato de la Nueva España, como en el virreinato del Perú. Literalmente se dispone la urgencia de crear:

> Universidades y estudios generales don de jsean instruidos *y* graduados en todas ciencias y facultades, y por el mucho amor y voluntad que tenemos dé honrar y favorecer á los de nuestras Indias, y desterrar de ellas las tinieblas de la ignorancia, criarnos, fundamos y constituimos en la ciudad de Lima de los reinos del Perú, y en la ciudad de Méjico de la Nueva España universidades y estudios generales[3].

1.1. El tridente de universidades carolinas: Granada, Lima y México

México, junto a Granada y Lima, forma parte del tridente de universidades carolinas. Las tres serán compartidoras de una serie de rasgos comunes. En primera instancia, serán universidades de patronato real, pues su fundador fue Carlos V.

1. Méndez Arceo, Sergio. *La Real y Pontificia Universidad de México. Antecedentes, tramitación y despacho de las reales cédulas de erección*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, págs. 58-59.
2. Ibídem, pág. 70.
3. *Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias mandadas y publicar por su Majestad Católica del Rey Carlos II*. Ley 1,tit. 22, lib. 1. Madrid: Boix, 1841. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra/recopilacion-de-leyes-de-los-reinos-de-indias-mandadas-imprimir-y-publicar-por-la-magestad-catolica-don-carlos-ii-tomos-2-777027/. [Fecha de acceso: 06/02/2024].

Granada recibirá cédula el 6 de diciembre 1526[4], Lima el 12 de mayo de 1551[5] y México el 21 de septiembre, también, de 1551 (siendo Felipe II quien lo haga en nombre de su padre)[6].

En segundo lugar, nacerán con una clara vocación misionera, en territorios de conquista en los que la Corona tenía el patronato de la Iglesia. Recordemos que la implantación y extensión del cristianismo era el fin último y servía de justificante a la anexión de nuevas tierras[7].

Finalmente, las tres universidades comparten la cualidad de no haber vivido ese regalismo al que sí que habían sido sometidas otras universidades hispanas. Lógicamente, el papel que desempeñarían Granada, México o Lima, en la política internacional no era comparable al que habrían de ocupar Salamanca, Valladolid o Alcalá. Granada, pese a ser una iniciativa personal de Carlos, se hizo dependiente de las rentas eclesiásticas, lo que otorgó un considerable peso a la Iglesia en su dirección, escogiendo incluso el emplazamiento sobre el que se ubicaría[8]. En el caso de las instituciones americanas, como apuntamos, son fruto de las gestiones realizadas por otros actores sociales que estaban orquestando la formación de esa, todavía incipiente, sociedad virreinal. Esto unido al hecho de que su año de surgimiento, 1551, estaba muy próximo a la abdicación política del emperador en 1556, condicionaría su intromisión en ellas, aunque el carácter real de su surgimiento sería un factor a tener en cuenta, que sí que tendría un considerable peso en su organización y desarrollo futuro.

1.2. Organización, puesta en marcha y legislación

El emperador otorgó mil pesos para el financiamiento y mandaba al virrey y a la audiencia facilitar todo lo necesario para su puesta en marcha. Siendo ellos los responsables de los primeros nombramientos de autoridades y catedráticos. Es más, rector y maestrescuela, fueron jueces de la audiencia[9]. Sobre el modelo de gobierno, es preciso aclarar que, si bien la Real Universidad de México nace tomando como arquetipo a la salmantina, habrá diferencias notables con ella. La universidad del Tormes se estructuraba mediante un sistema de gobierno «horizontal» en el que su organización era regentada por sus propios miembros, por una corporación de estudiantes. De su lado, la de México, seguía una organización vertical, siendo dirigida por un grupo de doctores. Incluso el propio rector, en lugar de ser un estudiante, según Salamanca, era un doctor. De hecho, el primer rector de la universidad mexicana era ministro de la audiencia. Y es que, durante los primeros años, en esos nombramientos era crucial la vinculación con los poderes civiles externos[10].

Al hilo de la cuestión, es fundamental referirse al aspecto legal de la universidad. Aunque en las cédulas reales de fundación se dictaminaba que la mexicana se basaría en la salmantina, la universidad de México tuvo sus propios estatutos, previos a los de 1580 de Farfán. Estos fueron dictados por la audiencia y el virrey, cuya redacción se prolongó desde el 21 de julio al 12 de septiembre de 1553[11]. Si tenemos en cuenta estos primitivos estatutos, podemos entender toda esa lucha de poderes que se produjo en los años sucesivos entre el arzobispo y el cabildo, contra el poder civil, por controlar la universidad. Además, esta teoría tam-

4. Lapresa Molina, Eladio de. *La bula fundacional de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1932, pág. 17.

5. Cédula transcripta en Martínez Laya, Jesús. *San Marcos Testimonio histórico documental (1551-1820)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Archivo Histórico Domingo Angulo, 2018, pág. 24.

6. Pavón Romero, Armando y Blasco Gil, Yolanda. «La Real Universidad de México: desarrollo corporativo y predominio real en el siglo xvi». En: Pavón Romero, Armando y Blasco Gil, Yolanda (Coords.). *Las libertades universitarias bajo la monarquía hispánica: Salamanca, México y Valencia, siglos XVI al XVIII.* Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores, 2021, pág. 126.

7. Peset, Mariano y Palao, Javier. «Un modelo colonial: la real Universidad de México». *Cuadernos del Instituto Antonio Nebrija* (Madrid), 1 (1998), págs. 246-247. Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/977#preview. [Fecha de consulta: 04/08/2023].

8. Calero Palacios, María del Carmen. «La Universidad de Granada: los documentos fundacionales». En: Calero Palacios, María Carmen, Arias de Saavedra, Inmaculada y Viñes Millet, Cristina (Coords.). *Historia de la Universidad de Granada.* Granada: Universidad de Granada, 1997.

9. Pavón Romero, Armando y Blasco Gil, Yolanda. «La Real Universidad de México: desarrollo corporativo y predominio real en el siglo xvi». En: Pavón Romero, Armando y Blasco Gil, Yolanda (Coords.). *Las libertades universitarias bajo la monarquía hispánica: Salamanca, México y Valencia, siglos XVI al XVIII.* Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores, 2021, pág. 126.

10. Pavón Romero, Armando. *El Gremio Docto. Organización corporativa y gobierno en la Universidad de México en el s. XVI.* Valencia: Universidad de Valencia, 2010, págs. 217-218.

11. González González, Enrique. «Los primitivos estatutos y ordenanzas de la Real Universidad de México». En: Peset Reig, Mariano (Pról.). *Universidades españolas y americanas.* Valencia: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1987, pág. 220.

bién explica por qué dominó el poder civil la universidad, y es que fueron sus primeros legisladores, los funcionarios del rey, los que fueron nombrados doctores. De ahí, que los representantes de la Iglesia apelasen a la legislación salmantina, para desvirtuar lo legislado por los doctores, logrando de esta forma que su autoridad sobre la institución no fuese tan férrea y les proporcionase a ellos cierto poder de acción[12].

De manera que la estructura y organización universitaria no dejaba lugar a dudas sobre el carácter real de la institución. Carlos V era su patrono, ejerciendo su autoridad a través de la figura del virrey, que se convertía en su vicepatrón.

Finalmente, una cuestión que podría resultar anecdótica, pero que refuerza lo expuesto, es el hecho de que, durante los fastos de inauguración, celebrados durante el 25 de enero de 1553, las crónicas oficiales del evento no han dejado testimonio de la asistencia de algún miembro perteneciente a las autoridades eclesiásticas, ausencia que sí que se vio cubierta en el ámbito civil por el virrey Velasco, los oidores y ciertos hombres de letras[13].

A través de la enumeración y explicación breve de estos rasgos del caso novohispano hemos pretendido asentar la trascendencia de su naturaleza como universidad real. Veamos ahora de qué forma se materializó ese patronato regio.

2. El edificio universitario barroco

En los años 70 del siglo xvi el rey propondrá al claustro universitario, por primera vez, la posibilidad de que la institución dispusiese de un espacio propio, pues hasta la citada fecha había desarrollado su actividad en casas arrendadas. En 1574, el rey hace donación del solar en el que había estado la casa de los Ávila para que se edifiquen las escuelas. La real cédula será leída por el virrey don Martín Enríquez el 17 de septiembre de 1580. Sin embargo, la precariedad económica imposibilitó la puesta en marcha del proyecto constructivo. Será en 1584, ante el tangible aumento de alumnos cuando el rector proponga a la Audiencia que sean vendidos, por un precio justo, los cuatro solares que el Marqués del Valle tenía en la Plazuela del Volador[14], y que ya gozaban de la licencia real para ser enajenados. La Audiencia accedió a la compra, por parte de la universidad, por el precio total de dos mil pesos[15].

El 29 de junio de 1584, en presencia de los oidores y doctores Pedro Farfán, el rector Pedro Sánchez de Paredes, Francisco Sande, Fernando de Robles y Pedro Fernández de Palacios; el arzobispo y visitador, el doctor Pedro Moya de Contreras colocó la primera piedra de la fábrica, introduciéndose tres medallas con la efigie de Felipe II, tres monedas de oro, tres de plata de a ocho reales, tres de a cuatro reales y otras tres de menor valor, junto con el acta que reproduce Cristóbal de la Plaza y Jaén, que fue puesta en una caja de hoja de lata, todo envuelto en cera para su conservación[16]. Esta piedra fue recogida por el historiador mexicano Nicolás Rangel y hoy se expone en el edificio de Moneda y Seminario, donde inició su actividad la universidad (Fig. 1).

Sobre quién quedó como responsable de la obra arquitectónica, cabe apuntar que fue el maestro de cantería Melchor de Ávila, aunque tuvo un liderazgo fugaz, pues falleció ese mismo año. Según Toussaint, fue sustituido por su sobrino, Rodrigo Dávila. En 1589, el claustro designó a Martín Casillas como aparejador y mayordomo de materiales, también se encargó de dirigir a los indios que participarían en las obras. Antonio de Ibarra se responsabilizaría de la obra de cantería, y, como obrero mayor, Claudio de Arciniega. Lo cierto es que el desarrollo constructivo de la fábrica no estuvo exento de dificultades, debido a la falta de

12. Este conflicto de intereses ha sido tratado en González González, Enrique. «Estatutos universitarios mexicanos anteriores a la visita del oidor Farfán (1580). Un replanteamiento de la cuestión». En: Pavón, Armando y Ramírez, Clara Inés (Comp.). *La universidad novohispana: corporación, gobierno y vida académica.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, págs. 96-153.

13. Esta teoría fue planteada por Lorenzo Luna en «Las ceremonias de fundación de la Universidad de México (1553). Una propuesta de análisis». En: Ramírez González, Clara Inés (Ed.). *Obras. Lorenzo Luna*. México: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, págs. 166-167.

14. Esos cuatro solares se corresponden con la manzana que actualmente ocupa la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

15. Terán Bonilla, José Antonio y Velázquez Thierry, Lourdes. «Carlos V en la historia de la Universidad de México. Los recintos que albergó a lo largo de su existencia en el período virreinal». En: López Guzmán, Rafael, Guasch Marí, Yolanda y García Zapata, José I. (Coords). *Carlos V y las enseñanzas universitarias. Patrimonio y memoria histórica*. Granada: Editorial Comares, 2022, págs. 204-206.

16. Carreño, Alberto María. *La Real y Pontificia Universidad de México, 1536-1865*. México: UNAM, 1961, págs. 133-134.

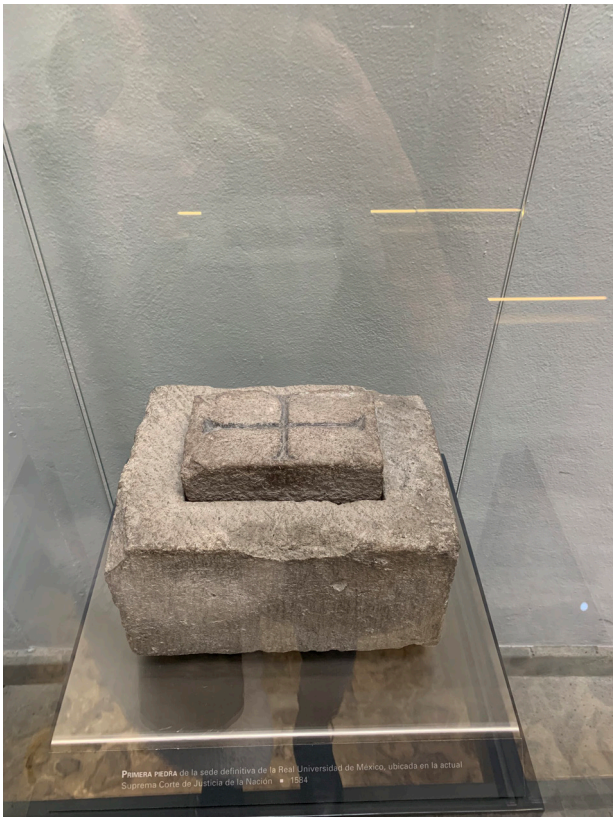


Fig. 1. *Primera piedra de la sede definitiva de la Real Universidad de México*, 1584. Museo UNAM HOY, Ciudad de México. Fotografía: autora.

recursos de económicos, y eso provocó que se dilatase en el tiempo[17].

Atendiendo al momento en que estuvo terminado el edificio, las obras debieron prolongarse casi dos siglos, y sobre cuándo se pasaron los estudios a él, no existe constancia documental por el momento, pero se presupone que sería hacia finales del siglo, hacia 1593-1594[18] (Fig. 2).

De lo que sí tenemos certeza es de que la capilla fue inaugurada en 1620. Un momento clave en la historia constructiva del mismo será protagonizado por el reelegido rector Manuel Ignacio Beye de Cisneros, cuando en 1759 hizo los trámites para que se construyera una biblioteca, una escalera majestuosa y se remodelase la fachada añadiéndole marcos y portadas barrocas en cantería. Para proponer diferentes proyectos, son llamados los arquitectos Lorenzo Rodríguez e Ildefonso Iniesta Vejarano, siendo elegido el segundo al presentar un proyecto más simple, y en consecuencia, más económico, que estaría finalizado en 1762[19].

El edificio poseía dos pisos y medía 64 varas de longitud en su fachada principal y orientada al poniente, hacia la plaza del Volador. Nos interesa reproducir, aunque sea un poco extensa, la descripción de la fachada recogida en la *Amorosa Contienda*:

> La puerta principal tiene de ancho cuatro varas y seis de alto, guarnecida lucidísimamente de tan costosa y brillante portada, que parece que el arte llegó al punto de perfección que no permite otro mayor. Tiene esta de ancho catorce varas y de elevación veinticinco. La fábrica es de estípites o escapos, desplantados al aire, de orden compuesto, con sus transpilares anudadas, adornadas de molduras; los pedestales, basamentos, arquitrabes, cornisas, frisos están labrados con exquisito esmero, artificiosa simetría y todos los ornamentos de arquitectura circunscribe el orden compuesto. Forma tres cuerpos: en el primero se representan vivamente y en dos estatuas colocadas en sus repisas y nichos, el Derecho Civil y la Medicina y en los entrepaños la de la Filosofía, de medio relieve, tallada a la perfección, siendo digno de atención que en materia de piedra de cantería, compita su follaje con el más crespo y delicado adorno que se pudiera introducir en la materia más dócil. Con igual hermosura ocupan el segundo cuerpo las estatuas de la Teología y del Derecho Canónico, y sobre el balcón principal de la sala de claustros, que se asienta sobre la puerta, en un óvalo, émulo del círculo más brillante de la esfera, la imagen del Rey Nuestro Señor Carlos III. El último cuerpo que remata, adornan las reales armas y al lado derecho un nicho (que pudiera ser relicario) la estatua de Carlos V y semejantemente al lado izquierdo, la de Felipe II[20].

17. Terán Bonilla, José Antonio y Velázquez Thierry, Lourdes. «Carlos V en la historia de…» Op. cit., pág. 207.

18. A este respecto, Terán Bonilla, apoyándose en lo recogido en: Carreño, Alberto María. *Efemérides de la Real y Pontificia Universidad de México*. México: UNAM, 1963, pág. 89 y 103, sostiene que no sería en esta fecha cuando se produciría el cambio. Pues no se cita en dicho documento el movimiento, y lo que sí se reivindica es lo inacabado de la fábrica constructiva, y la falta de fondos para su continuación. Por lo que el autor traslada el traspaso al período comprendido entre 1603 y 1608. Aunque durante estos años las *Efemérides* no fueron consignadas, cuando lo hagan en 1609, la universidad ya estaba instalada en el edificio construido ex profeso. Ibídem, págs. 210-214.

19. Ibíd., pág. 222.

20. De Campos Martínez, Juan Gregorio. *Amorosa contienda de Francia, Italia y España sobre la agusta persona de el señor don Carlos III exaltado al trono español: certamen poético, metrica palestra, ingenioso combate, a que para decidirla con dèlphicos oráculos, métricos alegatos, y minerales instrumentos, convoca las racionales musas de su docto floreciente parnaso la Real y Pontificia*

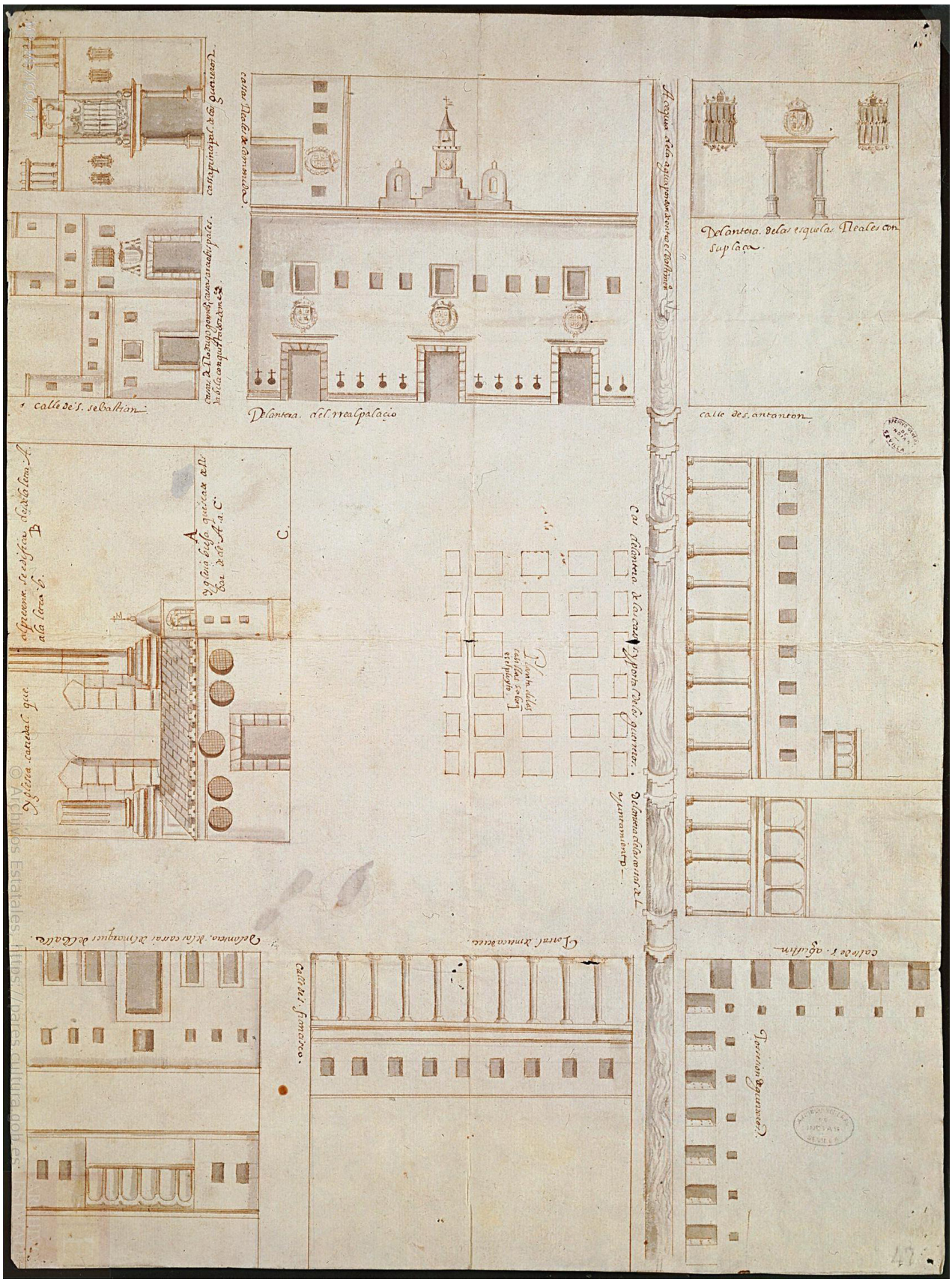

Delantera. del real Palacio
calle de s. sebastian
calle de s. antonton
Delantera. de las Reales Casas
Delantera. de la Casa
Delantera. de las casas
calle de s. agustin
Portales
Delantera. de las casas
Delantera. de las casas
Delantera. de las casas



Fig. 3. Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista de la Plaza del Volador de México*, 1770. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes, La Valeta. Fotografía: archivo de la autora.

La presencia de los tres reyes quedaría explicada del siguiente modo: Carlos III, era el monarca reinante en el momento en el que la obra adquiere su máximo esplendor ornamental; Carlos V, fue el fundador legal de la Real Universidad y Felipe II, quien otorgó los terrenos donde se había construido el primer edificio ex profeso para la institución. Así pues, la memoria fundacional quedaba perpetuada a través de los retratos reales colocados en la fachada principal de la universidad. Sin embargo, su vida fue pronto extinguida, pues a finales del s. xviii, el gusto neoclasicista se impuso, siendo remodelada la fachada barroca por el arquitecto Antonio González Velázquez[21] (Fig. 3). De forma que para conocer cuál fue el aspecto que debió lucir la Real Universidad, nos hemos basado en las descripciones que sus contemporáneos dejaron plasmadas en papel: la citada *Amorosa Contienda* (1761), del catedrático de astrología Juan Gregorio de Campos, y la segunda edición de las constituciones de la universidad de 1775 para Carlos III.

Universidad de México, en cuyo nombre la dedica a sus reales plantas. México: Impressa en el Rl. y más Antiguo Colegio de S. Ildefonso de México, 1761, págs. 31-32. Disponible en: https://catalogo.iib.unam.mx/exlibris/aleph/a23_1/apache_media/23BTHIIQDTPJKAFUQFKIG3H9KBF5XE.pdf. [Fecha de acceso: 14/09/2023]. Cabe destacar que la descripción también está recogida en el prólogo que se hizo a la segunda edición de las Constituciones de Palafox. En lo sustancial describe lo mismo, pero cambia al identificar, en la efigie de Felipe II, a Carlos II, pág. 15. Disponible en: https://repositorio.bde.es/handle/123456789/16035?mode=full. [Fecha de acceso: 06/02/2024].

21. Tovar de Teresa, Guillermo. *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. Vol. 1. México: Fundación Cultural Televisa, 1991, pág. 98.

Algunas ejecutorias de hidalguía pintadas del reinado de Carlos II: Real Chancillería de Granada[1]

Álvaro Pascual Chenel

Universidad de Valladolid, España

https://orcid.org/0000-0002-0041-8138

A partir de mediados del siglo xvii se constata un progresivo descenso en el número de pleitos de hidalguía, así como, obviamente, en el de la expedición de ejecutorias favorables que, consecuentemente, también decrecen en la calidad general de sus iluminaciones o miniaturas y encuadernaciones, tendencia que se mantendrá durante todo el reinado de Carlos II y a lo largo del siglo xviii. La progresiva devaluación y baja estima de la condición de hidalgo es directamente proporcional sin embargo a la demanda de nobleza titulada como medio preferente de reconocimiento, ascenso social y promoción política. De hecho, durante el reinado de Carlos II se crearon y concedieron más de 400 títulos cuya decoración alcanza en muchas ocasiones verdaderas cotas de calidad, configurándose a partir de entonces como las tipologías más características de documentos pintados[2].

1. El autor pertenece al Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid y Unidad de Investigación Consolidada de la Junta de Castilla y León *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*. Este estudio se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación *Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros* (PID2021-124832NB-I00); *De los reinos al palacio real: los agentes y el despacho regio en la monarquía de España, 1659-1725* (PID2023-148329NB-I00)

2. Recojo aquí las principales referencias bibliográficas, remitiéndome a ellas de modo general para evitar la constante repetición de citas. En este sentido, el catálogo de la exposición en el Museo del Prado, *El Documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid: Museo del Prado, 2000, marcó una pauta. Además de un considerable número de piezas, incluye algunos estudios fundamentales a cargo de especialistas de referencia como Elisa Ruiz García, Javier Docampo Capilla o Mª Carmen Espinosa Martín. Junto a él, destaca también el más reciente de la exposición en el Lázaro Galdiano, *Documentos con pinturas. Diplomática, Historia y Arte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2019, con textos también de estos mismos especialistas y algunos otros estudios referidos de modo específico a la heráldica o la encuadernación. Ambos catálogos constituyen, hasta el momento, los estudios más amplios y generales sobre el particular. Son también estudios imprescindibles los artículos de Ruíz García, Elisa. «La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado». *La España medieval* (Madrid), anejo I (2006), págs. 251-276; o Marchena Hidalgo, Rosario. «La iluminación al servicio del estamento privilegiado: las ejecutorias de Hidalguía». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 23 (2011), págs. 125-146. Y, de modo más reciente, con la bibliografía esencial sobre el tema, los estudios de Pascual Chenel, Álvaro. «Documentos pintados del reinado de Carlos II en el

A pesar de todo, esto no significa obviamente que los pleitos y ejecutorias de hidalguía desaparezcan, existiendo aún notables ejemplos de los reinados de Felipe IV, Carlos II y durante el siglo xviii con la nueva dinastía, despachadas tanto por las Reales Chancillerías de Valladolid como por la de Granada[3].

Por lo que se refiere de modo específico a las ejecutorias de hidalguía despachadas por la Chancillería de Granada durante el reinado de Carlos II, damos a conocer ahora algunos interesantes ejemplos que permiten realizar ciertas apreciaciones generales de relevancia. Partiendo de la década de 1670 pero, sobre todo, un buen número de documentos iluminados fechados desde los años 80 y hasta finales del reinado que permiten establecer una secuencia seriada relativamente amplia. Poniéndolos en conjunto es posible observar así en sus decoraciones pintadas ciertos elementos, modelos, repertorios o patrones comunes que se van repitiendo de manera muy constante. En algunos casos presentan una identidad formal, estética, plástica, estilística, tipológica, iconográfica y técnica tal, que es posible individualizar, como poco, el mismo obrador u obradores concretos en el que se debieron realizar, al igual que ocurre para el caso vallisoletano[4].

En cualquier caso, a pesar del menor número de ejecutorías de hidalguía y su inferior calidad, obviamente la estructura y las decoraciones suelen seguir las pautas y características generales de épocas anteriores. Se puede afirmar que los grandes bloques temáticos y decorativos básicos permanecen inalterados.

Aparecen pues los elementos consustanciales a este tipo documental. Es decir, los retratos familiares arrodillados ante alguna imagen sagrada, predominando sin duda los temas marianos, desde la Inmaculada a un gran número de advocaciones diversas. La imagen de Santiago, casi omnipresente en épocas anteriores, tiene sin embargo cada vez una menor presencia. Por otro lado, siempre aparece el escudo, signo identificador de pertenencia al linaje y marca distintiva de privilegio y nobleza. En numerosas ocasiones también destacados árboles genealógicos que justifican y «prueban» la antigüedad de la familia, los méritos de los antepasados y la descendencia de cristianos viejos, condición indispensable en teoría para alcanzar la consideración y estatus de hidalgo. En cuanto a los repertorios propiamente ornamentales que sirven de base tanto de las orlas como de algunas letras capitales, proceden también del siglo xvi, aunque bien es cierto que menos refinados y exquisitos. De este modo, siguen siendo abundantes los motivos a *candelieri*, *grotteschi*, vegetales, flores, frutos y animales, seres híbridos o fantásticos, tarjas, mascarones, *putti*, jarrones, cornucopias, panoplias militares, etc. que combinados en diferentes asociaciones o fórmulas ofrecen y fantasiosas y múltiples posibilidades.

También la técnica preferente sigue siendo la propia de la iluminación, al temple, frente a la progresiva introducción de otras técnicas en la decoración de las copias lujosas de los despachos de concesión de títulos nobiliarios de la misma época, como el uso de las aguadas de colores o el dibujo a pluma sin colorear.

Por último, la significativa presencia del rey a través de su retrato como manifestación del *Regis officium* y fuente de la que emana derecho, justicia y legitimidad del hecho documental. De modo general, en las ejecutorias de hidalguía desde mediados del siglo XVI el retrato regio, cuando lo hay, suele figurar en la parte dispositiva del documento, es decir, al final del mismo cuando, tras exponer el proceso, se produce el fallo y se dicta sentencia, actuando el monarca como sustituto simbólico de sí mismo en virtud del principio *regis imago rex est*, sancionando esta y ordenando su cumplimiento, de ahí la fórmula de exhortación mayestática «porque (v)os mandamos». Ahora bien, esto no es siempre así y cabe señalar algún matiz de importancia

---

Archivo Histórico de la Nobleza». *Quiroga* (Granada), 22 (2023), págs. 144-161; Pascual Chenel, Álvaro. «La imagen de Mariana de Austria y Carlos II en documentos pintados durante la minoría de edad y la regencia. Modelos, aproximaciones, visiones y significados». *BSAA, Arte* (Valladolid), 89 (2023) págs. 171-205; Pascual Chenel, Álvaro. «Lujo poder y una nueva magnificencia. La decoración del privilegio de Diego de Barrios de la Rosa y Soto y su relación con otros documentos pintados del reinado de Carlos II». *Tiempos Modernos* (Madrid,) 46 (2023), págs. 142-160.

3. Además de los estudios ya citados en la nota anterior, véase también, con la bibliografía previa, Pascual Chenel, Álvaro. «Soberanía y Majestad. La iconografía militar de Carlos II». En: Bravo Lozano, Cristina; Guyot, Adrián y Mestre Zaragoza, Marina (eds.). *Le règne de Charles II. Gouvernement de la Monarchie Hispanique et reorésentation de la majesté du roi*. París: Classiques Garnier, Constitution de la Modernitè, 2024, págs. 297-327; Pascual Chenel, Álvaro. «Lujo y ornato. Guarniciones de plata en la encuadernación textil de documentos nobiliarios españoles (siglos xvii-xviii)». En: Pérez Sánchez, Manuel y García Zapata, Ignacio José (eds.). *Historias del lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias*. Murcia: Editum-Pireo, 2024, págs. 287-304; Pascual Chenel, Álvaro. «La iluminación de ejecutorias de hidalguía durante el reinado de Carlos II. Modelos, tipologías y obradores: Valladolid». En: Zalama, Miguel Ángel y Pascual Molina, Jesús F. (eds.). *Sum umbra alarum. Coleccionismo y ceremonial en los reinos hispánicos durante la Edad Moderna*. Madrid: Trea, 2024, págs.

4. Me he ocupado de modo particular de las de Valladolid en otro estudio paralelo. Pascual Chenel, Álvaro. «La iluminación de …» Op. cit.

dependiendo en buena medida del tipo documental, así como también del grado o clase de hidalguía de que se trate, pues se trata de un grupo amplio y muy heterogéneo. De este modo, en las ejecutorias, sobrecartas o traslados de ejecutorias de hidalgos de sangre y solar conocido o de privilegio, el retrato regio también puede aparecer al principio del tenor documental bajo diversos formatos. Lo mismo ocurre casi sin excepción en las concesiones de títulos nobiliarios, grandezas de España o privilegios en los que, obviamente, no media ningún litigio ni proceso judicial, y el retrato del rey se convierte de hecho en el principal elemento decorativo como fuente de la Gracia que ha sido concedida.

A través de los retratos presentes en los documentos pintados puede establecerse pues un interesante y amplio repertorio iconográfico de efigies de los monarcas con una gran variedad y riqueza, que complementa y amplia el catálogo de los realizados en otros soportes.

En casi todos los ejemplos estudiados de esta época en el entorno de la Chancillería granadina resulta como decimos muy representativa y constante la presencia del retrato de Carlos II como elemento iconográfico especialmente destacado y con unos caracteres algo más variados en cuanto a modelos y tipologías que en el conjunto de la Chancillería de Valladolid. Aunque no hay unas reglas fijas e inamovibles, predomina la tipología de retrato de medio cuerpo dentro de tondos o tarjas, o bien incluidos en letras capitales y vestido de negro o con media armadura; incluyendo con frecuencia elementos como la mesa, la corona, cortina, el cetro, bastón de mando, etc. Frente a la tipología de cuerpo entero en un interior que es la más habitual en el foco vallisoletano.

La generaliza y machacona presencia de coronas, cetros, etc., resulta común a los documentos expedidos por ambas Chancillerías, así como en los abundantes ejemplares de retratos infantiles pintados del entorno de Juan Bautista Martínez del Mazo y Sebastián de Herrera Barnuevo especialmente. Si bien, como ya hemos hecho notar en múltiples ocasiones, la explicitación de estos atributos es en realidad extraña a la monarquía de España, donde no existía ni la consagración ni la unción.

Del mismo modo, no deja de resultar significativo que en todo este grupo de ejecutorias «granadinas» la imagen del rey se situé al comienzo del tenor documental acompañando la intitulación, y no en la parte dispositiva de la ejecutoria.

Por orden cronológico nos referimos en primer lugar a varios ejemplos como son las ejecutorias de Bernardo de Moreno y Rojas y Tomás de Torres y Rincón, ambas de 1670[5]. Destaca la aparatosidad del retrato del rey niño, vestido de media armadura, manto de armiño, con bastón de mando y con una espectacular puesta en escena, sobre todo en la de Bernardo Moreno de Rojas. El joven rey está ubicado en un interior palaciego y con un fondo de paisaje en el que destacada el gran cortinaje y dosel de tela roja que cobija las gradas sobre las que se sitúa la silla y el cojín. Además de lo indicado, el rey luce un vistoso sombrero de coloridas plumas que también veremos en otra ejecutoria posterior. Junto al rey está la mesa también cubierta de suntuoso tejido rojo sobre la que descansa la corona y un cetro flordelisado. De modo general sigue el modelo de retrato infantil de Juan Bautista Martínez del Mazo de la colección Real de Inglaterra, del que se conocen varios ejemplares y/o copias muy similares entre sí, como el del Escorial o el subastado en Lempertz[6], así como diversos grabados que repiten la misma tipología.

El retrato incluido en la de Tomás de Torres y Rincón es de tres cuartos y más sencillo, sin el aparato teatral, aunque con la particularidad de que el rey está coronado, extremo poco frecuente en las ejecutorias pintadas que conocemos de este reinado[7] y que, de nuevo, encontramos precisamente en otro ejemplar del entorno granadino como a continuación se verá. Por lo demás, la iconografía de los retratos, la factura, el estilo y la estética son tan similares, que obliga a pensar en un mismo pintor u obrador como autor de estas dos iluminaciones.

También de 1670 es la concesión, por vía de merced, de nobleza hidalga a Manuel de Barrios, vecino de Cádiz[8]. El documento incluye como elemento decorativo principal un folio con una bella composición, realizada a pluma, con la representación de la Inmaculada rodeada de ángeles y una escena portuaria en la zona inferior en la que aparecen algunos navíos y varios personajes trasladando o acarreando mercancías. La composición recuerda, en cierta medida, a la imagen que decora el privilegio concedido en 1669 a Domingo Herrera de la Concha conservado en el Ar-

5. Colección Hernández Mora y Biblioteca-Archivo del Palacio de Peralada. Pascual Chenel, Álvaro. «Soberanía y Majestad…» Op. cit., págs. 315-316; Pascual Chenel, Álvaro. «La iluminación de…» Op. cit.

6. https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1197-3/2574-unknown-artist-of-the-late-17th-century.html.

7. Sí en cambio en las del reinado de Felipe II especialmente.

8. Colección Hernández Mora-Zapata.



Fig. 1. Izquierda: Alonso Cano, *Dibujo de la Asunción de la Virgen*, h. 1661-1662. The British Museum, Londres. Fotografía: © The British Museum. // Derecha: Anónimo, *Ejecutoria de hidalguía de Francisco Pérez de los Cobos Guardiola*, 1681. Archivo de la Región de Murcia, Murcia. Fotografía: © Archivo de la Región de Murcia.

chivo Histórico de la Nobleza[9]. Probablemente el documento debió incluir también un retrato del rey que, por desgracia, fue cortado en algún momento, pues es perfectamente visible el corte limpio para extraer el folio.

Muy vistoso y de buena calidad es el singular y embellecido retrato de Carlos II inserto en la carta ejecutoria de Juan de Molina, expedida por la Chancillería granadina en 1681[10]. El rey aparece dentro de una bella letra capital con la particularidad poco frecuente de que, además de la armadura, el cetro y el Toisón de oro, el monarca está coronado. El documento incluye, como es lo habitual, escudo de armas y árbol genealógico.

Destaca también la ejecutoria de hidalguía de Francisco Pérez de los Cobos, Guardiola, regidor de

9. Pascual Chenel, Álvaro. «La imagen de…» Op. cit., pág. 200.

10. Biblioteca Municipal de Santander, Ms. 763. Gutiérrez Iglesias, Felisa y Saenz Picazo, Francisco. *Catálogo de los Manuscritos de la sección fondos modernos de la Biblioteca Menendez Pelayo*. Santander: Diputación provincial de Santander, 1980, doc. 1394, pág. 390; Polo Sánchez, Julio. «Tan noble como el rey: expresiones plásticas del linaje entre los hidalgos montañeses». En: *Congreso Internacional Imagen y Apariencia. El diálogo de la apariencia. Identidad y linaje. Respuestas y expectativas del cuerpo y su indumentaria: 19 a 21 de noviembre*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, sin pág.; Pascual Chenel, Álvaro, «Soberanía y majestad…» Op. cit., págs. 315-316.



Fig. 2. Izquierda: Anónimo, *Ejecutoría de hidalguía de Luis e Ignacio de Gauna*, h. 1687-1688. Colección particular. Fotografía: © El propietario. // Derecha: Anónimo, *Ejecutoria de hidalguía de Fabian de Cabrera*, 1690. Archivo General de la Palma, fondo Lugo Viña y Massieu, Santa Cruz de la Palma, Tenerife. Fotografía: © Archivo General de la Palma, fondo Lugo Viña y Massieu.

Jumilla, expedida asimismo por dicha Chancillería en 1681[11]. Presenta como iluminaciones las armas del titular, el árbol genealógico, varias bellas letras capitales siguiendo la estética renacentista y un escudo de la propia monarquía. Sin embargo, especial interés tiene la iluminación que abre el documento, con una notable representación de la *Asunción de la Virgen* (Fig. 1). Repite de modo literal el dibujo de Alonso Cano de hacia 1661-1662 conservado en el British Museum, directamente relacionado con el lienzo homónimo que el artista pintó para la Catedral de Granada; y del que se conservan (del dibujo) al menos otras dos copias de buena calidad, lo cual nos indica de modo claro el valor del dibujo como prototipo a reutilizar[12]. También es un indicador claro de la difusión y circulación que tenían los dibujos, así como del éxito de ciertos modelos que son repetidos incluso 20 años después. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con algunos dibujos de

11. Archivo de la Región de Murcia, FR, Colección, 009.

12. Pérez Sánchez, Alfonso y Navarrete Prieto, Benito. *Albúm Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, núm. 24, págs. 92-93; Véliz, Zahira. *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Botín, 2011, núm. 26, págs. 226-229; McDonald, Mark. P. *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*. Madrid: Museo del Prado, 2013, núm. 30, págs. 122-123.



Fig. 3. *Ejecutoria de hidalguía de Ygnazio de Ortega Montañes y Patiño*, 1697. Colección particular, México. Fotografía: © El propietario.

Francisco de Herrera el Mozo o Sebastián de Herrera Barnuevo[13].

Entre finales de los años 80 y el propio fin del reinado encontramos también algunos ejemplos destacados, con ciertas características comunes. De 1687-1688 es el traslado de la ejecutoria de hidalguía de Luis e Ignacio de Gauna[14] que conserva aún el sello de plomo pendiente, e incluye los consabidos elementos típicos: árbol genealógico, escena religiosa con la Inmaculada y santos (San Ignacio y San Francisco de Paula), el escudo heráldico, así como el retrato del rey en la intitulación, al comienzo del tenor documental. Está concebido en formato miniatura dentro de una especie de tarja ornamental sostenida por sendos leones rampantes y rematada con la corona. En cualquier caso, la calidad es en general muy discreta y el retrato bastante convencional. Sin embargo, el modelo se puede relacionar con el que figura en la ejecutoria de hidalguía de Fabián de Cabrera, de 1690, aunque este de mejor calidad[15]. La efigie del monarca está inserta en un medallón circular a su vez colocado dentro de una moldura muy decorada, y presenta una mayor amplitud y desarrollo, configurándose en tres cuartos, sosteniendo el cetro y con la corona sobre un cojín situado en la mesa (Fig. 2). Presenta el curioso detalle de que la mano derecha de Carlos II sobresale ligeramente del enmarque, apoyándose sobre el borde de este. Por lo demás, destaca también la letra capital con la que comienza la intitulación, cuya decoración, estructura y composición

13. Pascual Chenel, Álvaro. «La imagen de…» Op. cit., págs. 171-205; Pascual Chenel, Álvaro. «La iluminación de…» Op. cit.

14. Vendida en Sedart.

15. Archivo General de la Palma, fondo Lugo Viña y Massieu.



Fig. 4. *Ejecutoria de hidalguía de Enrique Guerrero*, 1698. Hispanic Society of America, Nueva York, Estados Unidos. Fotografía: © Hispanic Society of America.

resultan muy cercanas a la que figura en el mismo lugar de la ejecutoria de hidalguía de Francisco Pérez de los Cobos, antes mencionada.

De muy meritoria calidad y notable riqueza es la ejecutoria de hidalguía de Ygnazio de Ortega Montañes y Patiño, expedida por la Chancillería granadina en 1697. Está abundantemente decorada con múltiples iluminaciones (Fig. 3). Entre ellas se pueden mencionar algunas bellas letras capitales formadas a base de ingeniosas combinaciones de elementos animales, vegetales y florales, incluyendo también un escudo real pendiendo de unos cordones; pero destaca especialmente el folio con los retratos orantes de la familia ante una imagen de la Inmaculada de muy digna calidad, enmarcada por una bonita orla. Están presentes también obviamente las armas familiares explicitando con una inscripción, de modo un tanto poco ortodoxo desde el punto de vista heráldico, cada uno de los apellidos correspondientes a los cuatro cuarteles; así como el árbol genealógico. De nuevo al comienzo del tenor documental, introduciendo la intitulación, figura el retrato del rey Carlos II también de tres cuartos ubicado dentro de un medallón conformado por una especie de guirnalda, vestido de negro, sosteniendo el documento y apoyando la otra mano en una mesa sobre la que descansan cetro y corona, en un modelo y tipología muy similar a las de las dos anteriores ejecutorias estudiadas. Está encuadernada en terciopelo rojo y conserva aún el sello de plomo pendiente de hilos de sedas de colores.

Un ejemplar singular por varias cuestiones es la ejecutoria de hidalguía de Enrique Guerrero, despachada por la chancillería de Granada en 1698[16]. Incluye algunas destacadas decoraciones principales (Fig. 4). En primer lugar, un muy vistoso folio con el escudo familiar y profusamente adornado a base de motivos florales y vegetales de vivo colorido. Es curioso porque

16. Pascual Chenel, Álvaro. «La iluminación de…» Op. cit.

presenta varias singularidades en el diseño heráldico, algo frecuente pues, como ya se ha repetido en varias ocasiones, muchas de las armas que se incluyen indefectiblemente como elemento básico decorativo-visual en las ejecutorias de hidalguía, no contaban con la certificación oficial del rey de armas[17]. En este sentido, incluye la corona que timbra el escudo, impropia de la nobleza no titulada, así como el león contornado, que, según las normas heráldicas para el uso de los muebles o figuras, debería mirar hacia el otro lado, especialmente cuando se trata de animales.

Otro de los folios lo ocupa un espectacular árbol genealógico con una tipología poco común, de una notable calidad y sentido paisajista en el que la «raíz» del linaje es nada menos que el rey Pedro de Castilla, que aparece representado entronizado bajo dosel. A continuación figura el retrato del rey de busto y vestido de negro, ubicado dentro de una tarja decorativa y flanqueado por leones. El retrato resulta bastante cercano al que decora la carta de privilegios y confirmación de Alhama de Granada, una década anterior (1689).

Además de algunas bellas letras capitales muy similares a las de otras ejecutorias comentadas más arriba, se incluye asimismo un escudo real rodeado del collar del Toisón de Oro y adornado con unas cintas, que, de nuevo, presenta muchas semejanzas con los que aparecen en otros documentos pintados de esta época, como por ejemplo las Constituciones del hospital San Cosme y San Damián en Sevilla, de 1700[18]. Está encuadernada en terciopelo rojo y conserva también el sello, así como la cartera en piel ribeteada con hilos de seda roja y cintas de cierre también en piel para guardar y proteger la propia ejecutoria. Tiene la particularidad de que dicha cartera está confeccionada de modo ingenioso, añadiendo una especie de bolsillo en la parte delantera para guardar el sello, quedando después cubierto y protegido por la solapa al cerrarse (Fig. 5). Esto da idea clara de lo valioso que era el documento para su poseedor[19].



Fig. 5. *Cartera protectora de la Ejecutoria de hidalguía de Enrique Guerrero*, 1698. Hispanic Society of America, Nueva York, Estados Unidos. Fotografía: © Hispanic Society of America.

Por último, mencionaré otras dos últimas ejecutorias de hidalguía granadinas. Una, más conocida, es la Bartolomé de Cabrera, de 1699, cuyo elemento decorativo pintado principal es el retrato de Carlos II[20]. A pesar de la tardía fecha, el rey presenta un aspecto juvenil completamente idealizado, con un espectacular sombrero de plumas y un «aire» general poco frecuente que lo convierte en un ejemplo destacado. Resulta semejante a algunos retratos juveniles del monarca con armadura, como el de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, que fue adquirido en el comercio artístico madrileño[21].

También de este año es la de Diego Enciso y Plata, entre cuyas iluminaciones destaca una imagen de la Virgen de Gádor, patrona de Berja (ciudad del hidalgo); el escudo de armas y árbol genealógico de la familia; y un retrato del rey de busto, esta vez en una cartela cuadrada, también de aspecto juvenil, vestido de negro y luciendo el Toisón[22].

17. De Francisco Olmos, José María. «La heráldica en los documentos con pinturas». En: *Documentos con pinturas. Diplomacia, Historia y Arte*. Madrid: Museo Lázaro Galdiano-Analecta editorial, 2019, págs. 91-131; Pascual Chenel, Álvaro. «La imagen de…» Op. cit., págs. 171-205; Pascual Chenel, Álvaro. «Poder, honor, heráldica y sociedad en el barroco quiteño. Algunos ejemplos significativos». En: Justo Estebaranz, Ángel (coord.). *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco*. Sevilla: ediciones de la Universidad de Sevilla, 2025.

18. Archivo de la Diputación de Sevilla, PER_0767.

19. Pascual Chenel, Álvaro. «Lujo y ornato…» Op. cit., págs. 287-304.

20. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, ES 41003 AHPSE 3.1.1. Colección CELOMAR, 19924P. Marchena Hidalgo, Rosario. «Documentos iluminados del Archivo Histórico provincial de Sevilla», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 14 (2001), págs. 207-224; Marchena Hidalgo, Rosario, «La iluminación al…» Op. cit., págs. 125-146; Pascual Chenel, Álvaro, «Soberanía y majestad…» Op. cit., págs. 315-317.

21. Alcalá Subastas, febrero de 2009, lot. 440. Mínguez, Víctor. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pág. 49.

22. Archivo Municipal de Berja.

Tres retratos del rey español Carlos II en museos argentinos[1]

Nilce Mariana Cothros

Universidad de Salamanca, España

https://orcid.org/0009-0003-5782-019X

1. Introducción

En este trabajo estudiaremos tres retratos del rey español Carlos II (1661–1700) pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes, al Museo Nacional de Arte Decorativo y al Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco» de Argentina. Adquiridos en diferentes circunstancias, hasta ahora no han recibido suficiente atención por parte de los investigadores ni se los ha estudiado en conjunto. Con el fin de dar a conocer y revalorizar su importancia patrimonial, indagaremos en diversos aspectos: las similitudes y diferencias entre las piezas, sus elementos simbólicos y compositivos, sus modelos artísticos, su conexión con otras imágenes y el modo en el que ingresaron a los museos, entre otros.

Carlos II, hijo de Felipe IV y Mariana de Austria, fue el último monarca de la Casa de Austria, cuya muerte sin descendencia dio comienzo a la Guerra de Sucesión. Popularmente conocido como «el Hechizado», es uno de los reyes más menospreciados de la historia española. Sin embargo, en los últimos años se ha empezado a valorar este período con nuevas miradas, alejándose de la tradicional imagen negativa[2].

2. El retrato del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)

El retrato de Carlos II (Fig. 1) ingresó al Museo en 1950 por donación del marchante de arte francés Jean Neger[3]. Es una de las más de doscientas obras

1. Este estudio se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación «Género y géneros pictóricos. Un estudio de la pintura europea en la colección del MNBA (siglos xv al xviii)», dirigido por la Dra. Marta Penhos y codirigido por la Dra. Agustina Rodríguez Romero, e «Identidades culturales y políticas institucionales en torno al arte europeo. Un estudio del patrimonio artístico en las colecciones públicas de Buenos Aires (Siglos xiv - xviii)», dirigido por la Dra. Carla Guillermina García y codirigido por la Dra. Lucila Iglesias, financiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Esta investigación está siendo desarrollada con mayor profundidad en mi tesis de doctorado en la Universidad de Salamanca, España.

2. Ribot, Luis (Dir.). *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

3. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Fondos Documentales del Área Documentación y Registro. Legajo de la obra (Nº inventario 6816).



Fig. 1. Anónimo, Carlos II, *El Hechizado*, ca. 1700. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes-Neuquén, Neuquén. Fotografía: © Museo Nacional de Bellas Artes.

que fueron transferidas a Neuquén para la apertura del edificio en 2004, primera sede del MNBA fuera de la capital, con el fin de descentralizar las actividades y recursos culturales de Argentina[4]. Inicialmente estaba atribuido a Diego Velázquez como *Retrato de Felipe IV* y posteriormente fue identificado como un retrato de Carlos II pintado por Juan Carreño de Miranda[5]. Pérez Sánchez[6] sostiene que la obra fue realizada alrededor de 1700 por un artista anónimo madrileño relacionado con el círculo de Luca Giordano, mientras que Pascual Chenel[7] encuentra similitudes entre este retrato y otro de Giordano en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El retrato representa al rey de tres cuartos de perfil y con sus rasgos característicos, esto es, la nariz alargada, el labio inferior descolgado y el pronunciado prognatismo. Carlos II viste un traje negro con golilla blanca. El atuendo oscuro era un símbolo distintivo de los Habsburgo, y por eso lo identifica como monarca y es una metáfora visual del poder y la grandeza de su linaje[8]. Sobre su pecho se observa un collar, insignia de la Orden del Toisón de Oro y emblema familiar de los Austrias[9]. Al portarlo, Carlos II se presenta como el líder de la orden de caballería más prestigiosa de su época, defensor de la Fe católica y heredero legítimo de su dinastía.

Una peluca completa su atuendo, otorgándole mayor grandeza. Este accesorio alcanzó su máximo esplendor en el reinado de Luis XIV, generalizándose en Europa como signo de elegancia[10]. Carlos II comenzó a llevar peluca después de que en 1693 una enfermedad le provocara una importante pérdida de cabello[11]. Teniendo esto en cuenta, creemos que hemos de situar la obra a partir de esta fecha.

Los tonos oscuros de la vestimenta y del fondo contrastan con el blanco del cuello, los cabellos y la tez del monarca, a la vez que resaltan el collar del Toisón. Gracias a este efecto, se destacan los símbolos de prestigio y realeza. Asimismo, los pocos elementos representados y la composición confieren al cuadro una atmósfera sobria y austera, típica del retrato barroco español, y presentan a Carlos II según la idea de majestad contenida y distanciada adoptada por la Monarquía Hispánica.

3. El retrato del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD)

El retrato de Carlos II (Fig. 2) perteneció a la colección de los Errázuriz-Alvear, una de las principales familias de la aristocracia argentina. Debido a misiones diplomáticas del señor Errázuriz, residieron en París desde 1906 hasta 1916 y fue allí donde adquirieron piezas artísticas para decorar su futura mansión

4. AA.VV. *Colección MNBA Neuquén*. Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes-Neuquén, 2011, pág. 7.

5. Serventi, María Cristina y Galesio, María Florencia. *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Lázara Grupo Editor, 2014, pág. 55.

6. Pérez Sánchez, Alfonso. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento, 1985, pág. 218.

7. Pascual Chenel, Álvaro. *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010, pág. 426.

8. Descalzo, Amalia. *El retrato y la moda en España (1661-1746)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2004, págs. 27-28.

9. Sobre la historia de la orden véase Mínguez, Víctor. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, págs. 289-313.

10. Descalzo, Amalia. *El retrato*... Op. cit., págs. 115-119.

11. Ibídem, pág. 119.

en Buenos Aires[12]. El edificio, diseñado desde Francia, fue inaugurado en 1918. Sin embargo, en 1937, como consecuencia de la crisis económica internacional, el palacio y su colección (incluido el retrato de Carlos II) fueron vendidos al Estado, creándose el Museo.

Según su ficha, el cuadro fue realizado en España en el siglo xvii y está atribuido a Juan Carreño de Miranda, pintor de Cámara[13]. El artista debió proyectar la imagen oficial de Carlos II y desarrolló dos modelos iconográficos muy exitosos: el de cuerpo entero en el Salón de Espejos del Alcázar de Madrid y el de busto, una versión reducida de este, basada en el retrato de Felipe IV de Velázquez[14]. La obra del MNBA y la del MNAD siguen este prototipo, aunque con algunas variaciones. Carreño debía suministrar retratos a todos los territorios del reino por lo que fue necesaria la participación del taller y sus ayudantes, que repetían el modelo de representación del rey, generándose numerosas copias y réplicas de los retratos, en su mayoría sin firmar y de calidades muy diversas[15]. Por lo tanto, consideramos que la obra del MNAD podría ser una de las copias realizadas en su taller.

El retrato muestra a Carlos II de tres cuartos de perfil y vestido nuevamente con un traje negro y golilla. La figura emerge desde un fondo oscuro que resalta su tez blanca, dirigiendo la atención del espectador hacia este punto. Su rostro, enmarcado por su larga cabellera, exhibe los rasgos típicos de los Austrias, el labio inferior saliente y el acentuado prognatismo. El tono general de la composición, desprovista de elementos simbólicos, recuerda la sobria elegancia velazqueña, además de otorgarle un carácter mayestático. En efecto, es precisamente la sola presencia de la efigie del monarca la que nos transmite la austeridad y dignidad características de la Monarquía Católica[16].



Fig. 2. Juan Carreño de Miranda (atribuido), *Carlos II de España, «El Hechizado»*, s. xvii. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires. Fotografía: © Museo Nacional de Arte Decorativo.

Con respecto a la fecha de adquisición de la obra, no contamos con ninguna documentación que brinde esa información, pero creemos que pudo haber sido comprada por la familia en su estadía en Europa. En 1918 el cuadro ya se encontraba en Buenos Aires pues la revista *Plus Ultra* en ese año publicó un artículo con motivo de la inauguración del palacio. Allí se menciona la obra y también se expone una fotografía que muestra su ubicación original en la Antecámara. Según el texto: «A los costados de la puerta del fondo, hacen *pendant* dos cuadros de escuela española. Uno es el retrato de D. Carlos II el Hechizado, por Carreño, y otro, de autor desconocido, representa un monje en oración, que por la técnica con que está ejecutado y por la expresión de la figura, hace pensar en el pincel mágico de Velázquez»[17]. Como se lee, el cuadro ya

12. Espejo Fernández, Alejandro. «Una argentina en París: Josefina de Alvear de Errázuriz y los pintores de la Belle Époque». En: VV.AA. *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, págs. 41-59. Disponible en: https://idus.us.es/handle/11441/90389. [Fecha de acceso: 25/01/2024].

13. Museo Nacional de Bellas Artes de Arte Decorativo. Departamento de Museología y Museografía, Documentación de Patrimonio Artístico. Legajo de la obra (Nº inventario 317).

14. Pascual Chenel, Álvaro. *El retrato de Estado*... Op. cit., págs. 106-107.

15. Ibídem.

16. Ibíd., pág. 108.

17. Pérez-Valiente, Antonio. «La casa de Errázuriz-Alvear». *Plus Ultra* (Buenos Aires), 29 (1918), págs. 19-26. Disponible en: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/19/. [Fecha de acceso: 25/01/2024].



Fig. 3. Anónimo, *Carlos II, rey de España*, ca. 1700. Óleo sobre tela. Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco», Buenos Aires. Fotografía: © Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco»- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

aparecía como atribuido a Carreño y también compartía la sala con otra pintura española.

El gusto de Errázuriz por el arte español parece contradecir la tradicional inclinación francófila de la aristocracia argentina. Desde la independencia, el país intentó desvincularse de su pasado hispánico, considerado decadente, para imitar a otras naciones vistas como civilizadas, especialmente Francia[18]. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX se dio un proceso de reencuentro con España debido a la masiva inmigración peninsular, la revalorización de las raíces hispánicas y el gusto francés por la cultura española, imitado luego por los argentinos que frecuentaban París[19]. Creemos que Errázuriz pudo haber estado influido por el propio contexto argentino y, asimismo, es posible que haya adquirido el retrato en París, donde se había popularizado el arte del Siglo de Oro.

Detrás del interés cultural, el coleccionismo de la aristocracia porteña estuvo guiado por motivaciones de diferenciación social[20]. El prestigio a través del arte estaba íntimamente ligado al nombre del artista pues, mientras mayor fuera su reputación, mayores serían la capacidad económica y el estatus del poseedor de una obra suya[21]. Además, coleccionar piezas antiguas también implicaba distinción social[22]. Por ello, en el caso del retrato de Carlos II, creemos que el nombre de Carreño, pintor influido a su vez por Velázquez (ambos maestros del Barroco español), la datación en el siglo XVII y el hecho de que sea la representación de un rey han sido factores determinantes para su adquisición por parte de los Errázuriz-Alvear. Se debe tener presente, además, el origen español de ambas familias[23], cuyas raíces se exponen en los escudos heráldicos en el salón principal. Otra manera de mostrar sus orígenes podría ser a través del retrato de Carlos II, una de las primeras obras que los visitantes veían al ingresar al Palacio. De esta forma, a través del coleccionismo, la familia lograba construir y autolegitimar una identidad ligada a la tradición española, satisfacer su deseo de equipararse con las élites europeas y proyectar su estatus social.

4. El retrato del Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco» (MIFB)

El retrato (Fig. 3) fue adquirido en 1973 al escritor y dramaturgo chileno Fernando Debesa Marín «con fondos recaudados por el cobro de entradas»[24]. La pieza ingresó durante la primera gestión de Héctor Schenone, quien renovó profundamente el Museo y

18. Fernández García, Ana María. *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires 1880-1930*. Gijón: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo y Universidad de Buenos Aires, 1997, pág. 17.

19. Ibídem, pág. 38.
20. Ibíd., pág. 90.
21. Ibíd., pág. 43.
22. Ibíd., pág. 104.
23. Espejo Fernández, Alejandro. «Una argentina en París…» Op. cit.
24. Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco». Fondos Documentales del Área Documentación y Registro. Legajo de la obra (Nº inventario 25-2-223).

su colección e instauró una política de compras y donaciones[25], gracias a la cual se pudo adquirir el retrato.

El cuadro, datado hacia finales del siglo xvii, representa a Carlos II de cuerpo entero, apoyando su mano en la cadera y revestido con insignias de poder: una armadura, un manto de armiño, un corbatín y el collar del Toisón de Oro. En su mano izquierda sostiene un cetro y en ese mismo lado se distingue la empuñadura de una espada. Llama la atención la inclusión del manto de armiño ya que no se corresponde con la moda española de su época[26] —a diferencia de las ropas oscuras de los otros dos retratos—, sino que responde a un modo de representación regia extranjero.

El retrato propiamente dicho se ubica dentro de un óvalo rodeado por un marco labrado con hojas de palma y cintas policromadas. En la parte superior dos ángeles, mensajeros de Dios, levantan un manto y nos revelan la imagen de Carlos II como si fuera una hierofanía[27]. Recordemos que Dios elegía y favorecía a los monarcas españoles y estos defendían su Iglesia[28].

En la parte superior un globo terráqueo está coronado por un *ouroboros*, serpiente que engulle su propia cola simbolizando la eternidad[29] y, en este contexto, la permanente renovación de la Monarquía mediante la sucesión dinástica. Detrás, un cetro y una espada se cruzan entre ramas de olivo y una filacteria con una inscripción en latín que dice que la paz, fruto de las armas, es la que sostiene al mundo. La espada, reiterada en la empuñadura de Carlos II, refiere a su papel como rey santo y guerrero que, con las armas y la religión, enseña y guía a los herejes, paganos e infieles y consigue la paz, como menciona la inscripción latina.



Fig. 4. Richard Collin, *Carlos II, Rey de España*, 1686. Estampa calcográfica. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Fotografía: © Biblioteca Nacional de España.

Debajo del óvalo se ve el escudo real, flanqueado por dos leones recostados, símbolos de realeza[30]. Los felinos enmarcan una cartela con otra inscripción en la que sólo se distinguen las palabras *CAROLUS II/ DEI*. Posicionados a los pies como fieles compañeros, los leones expresan y remarcan la autoridad del rey, mientras sostienen dos medallones con emblemas de la Monarquía Hispánica: Hércules levantando las columnas del *Plus Ultra* y el Sol iluminando el planeta[31].

Para Mínguez[32] el retrato se inspira en la estampa de Carlos II del flamenco Richard Collin, grabador real desde 1678[33] (Fig. 4). La obra del Museo respeta

25. Siracusano, Gabriela y Tudisco, Gustavo. «Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección». *Estudios Curatoriales* (Buenos Aires), 1 (2012). Disponible en: https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/700. [Fecha de acceso: 25/01/2024].

26. Descalzo, Amalia. *El retrato*... Op. cit., pág. 65.

27. Tudisco, Gustavo. «Capítulo 31: Un Rey en Buenos Aires. Carlos II de España y la imagen del poder». *Una obra, una mirada, Barroco - Artes FFyL UBA*, 2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=v9jlOFCNy44. [Fecha de acceso: 25/01/2024].

28. Mínguez, Víctor. «Domus Austriae. Iconografía de un linaje imperial». En: González Tornel, Pablo (Dir.). *Los Habsburgo: Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, págs. 85-118.

29. Magariños, Juan Manuel. «Reinado de Carlos II (1665-1700)». En: Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional y Julio Ollero, 1993, págs. 309-350.

30. Ibídem, págs. 311-312.

31. Para un análisis sobre el significado de estos emblemas véase Mínguez, Víctor. *La invención de Carlos II*… Op. Cit., págs. 83-116 y págs. 167-192.

32. Ibídem, pág. 12.

33. Magariños, Juan Manuel. «Reinado de...» Op. cit., págs. 311-312.



Fig. 5. Jan van Cleve (III), *Retrato de Carlos II de España*, 1702. Dibujo sobre papel. Rijksmuseum, Ámsterdam. Fotografía: © Rijksmuseum.

el contexto retórico y la composición planteadas en la estampa, pero transforma el retrato de medio cuerpo en uno de cuerpo entero. Asimismo, se añaden nuevos elementos, tales como el cetro, la caída del manto y el resto de la armadura del rey. Ambas imágenes presentan la misma inscripción latina en la parte superior. Sin embargo, en la estampa es posible leer el texto de la cartela inferior, en el que el artista incluyó una dedicatoria a Carlos II, junto a su nombre, año y lugar de realización de la obra. Es posible, entonces, que el cuadro del MIFB haya sido recortado y que originalmente sus dimensiones fueran mayores, incluyendo, como el grabado, las patas de los leones y el resto de los emblemas y de la cartela. Creemos también que podría haberse escrito una dedicatoria como la de Collin, pero lamentablemente el texto, además de estar recortado, es ilegible.

En cuanto al origen del cuadro, Tudisco sostiene que fue hecho en los talleres reales por un artista anónimo en España[34]. Sin embargo, hemos localizado obras de artistas flamencos, como por ejemplo Jan van Cleve (III), que creemos que también se han basado en la estampa de Collin pues presentan semejanzas iconográficas y compositivas con ella (Fig. 5). Por lo tanto, podría sugerirse que el cuadro pudo haber sido realizado, en realidad, por un artista flamenco.

5. Conclusiones

Al analizar los retratos hemos detectado similitudes y diferencias entre ellos. Compositivamente, los cuadros del MNBA y del MNAD son semejantes y responden al modelo de retrato de busto austero característico de la Casa de Austria, siendo la variación más destacable la inclusión de la peluca y el collar en el primero. La pintura del MIFB, en cambio, representa a Carlos II de pie, con una vestimenta ajena a la moda española y envuelto en una densa retórica laudatoria, ausente en las otras obras. Las pinturas fueron adquiridas por los museos en contextos diferentes: la del MNBA ingresó como una donación y posteriormente fue trasladada a un nuevo edificio, la del MNAD fue comprada para una colección privada como una práctica aristocrática y luego donada al Estado y la del MIFB fue adquirida durante un proceso de renovaciones en la institución.

Concluimos que es fundamental revalorizar estas obras y continuar analizándolas, no sólo por su riqueza pictórica y patrimonial, sino por sus posibles aportes al estudio de la representación regia durante el reinado de Carlos II y al de la historia de los museos argentinos.

34. Tudisco, Gustavo. «Capítulo 31…» Op. cit.

Orfebrería y representación pictórica: las custodias barrocas de plata en la pintura del virreinato del Perú[1]

Manuel Varas Rivero

Universidad de Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0003-4965-2993

Se exponen seguidamente los datos y conclusiones de una parte del estudio comparativo que ha tenido por objeto las relaciones formales entre las custodias barrocas representadas en la pintura virreinal peruana y las piezas de plata coetáneas del mismo origen. El estudio engloba los grandes centros de producción del virreinato en el último tercio del siglo xvii y principios del xviii. La diversidad cultural virreinal reflejada en las pinturas permite identificar modelos particulares de custodias solares y su correspondencia con las custodias de plata locales, destacando 2 áreas: la dependiente, incluido el Altiplano, de los grandes centros virreinales de poder, Lima y Cuzco, con una pintura y una platería que alcanzan rasgos «andinos» o mestizos y el área septentrional en torno a Quito o Santa Fe de Bogotá con cierta independencia en su platería y en su reproducción pictórica.

La iconografía eucarística tuvo un amplio desarrollo en el virreinato como instrumento persuasivo de la Iglesia contrarreformista y la Corona españolas en América[2]. El repertorio de imágenes varía en diversidad y número según los centros artísticos. Es frecuente la adaptación de los modelos grabados europeos al medio colonial, incorporando custodias solares de tipo local, la tipología dominante en el virreinato. Exponemos sólo parcialmente los datos del estudio dadas las limitaciones de espacio.

1. Trabajo perteneciente al Proyecto I+D+i *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco* (ref. PID2020-112852GB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/.

2. Espinosa Spínola, Gloria. «El Corpus Christi y la devoción de la Eucaristía». En: López Guzmán, Rafael (Coord.). *Perú indígena y virreinal*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ministerio de Cultura de España y Biblioteca Nacional, 2005, págs. 212-217; Mújica Pinilla, Ramón. «España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía». En: Gutiérrez Haces, Juana (Coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Vol. 4. México: Fondo Cultural Banamex, 2009, págs. 1099-1167; Pascual Chenel, Álvaro. «Fiesta sacra y poder político: La iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* (Pamplona), 1, (2013), págs. 57-86.

A fines del siglo xvii se forman las escuelas pictóricas limeña y cuzqueña del Barroco, más europeísta la primera y más autónoma la segunda por el componente indígena de sus talleres y el desarrollo del llamado *Barroco Mestizo*. Hacia 1700, el estilo cuzqueño se impone en amplísimas zonas del virreinato[3].

La platería coetánea conoce una etapa riquísima en la que define un estilo propio «andino», a partir del Manierismo importado desde España. La custodia solar fue una de las tipologías más distintivas del virreinato peruano y el origen de sus particularidades se halla en los talleres de Lima y Cuzco, donde surge en el último tercio del siglo xvii un modelo definido que con variaciones locales se difunde en otros centros. Se caracteriza por estructuras de múltiples cuerpos esferoides o cúbicos, un enriquecimiento decorativo a base de asas vegetalizadas, así como de esmaltes o piedras preciosas y unos viriles singulares con ráfagas en forma de finas cenefas caladas que incorporan rayos rectos. En Lima vemos un concepto sobrio en lo formal y decorativo, de recuerdo manierista, y peanas cuadradas elevadas sobre garras y esferas o soportes foliáceos. En Cuzco las peanas cruciformes se elevan sobre querubines alados y empenachados y la decoración se enriquece con múltiples asas combinadas con sirenas y numerosos sobrepuestos y esmaltes. Desde 1700 se usan en Cuzco cuerpos cúbicos y estructuras más compactas, manteniéndose la sobriedad en Lima con cuerpos esferoides y asas más discretas[4]. Las variantes locales se reflejan en las pinturas, evidenciando el acercamiento a la realidad autóctona del pintor colonial peruano del Barroco.

El principal problema de la pintura en **Lima** es su predominante carácter anónimo y la dificultad para deducir el origen de las obras, dada la abundancia de obras conservadas en la ciudad de estética cuzqueña[5]. Las imágenes eucarísticas vinculadas, con dudas, a pintores limeños son anónimas y escasas e impiden un estudio serio. El análisis de la pintura cuzqueña demuestra, sin embargo, que los artistas de esa ciudad recurren a formas limeñas o cuzqueñas en sus custodias pintadas, e incluso a veces combinan rasgos de ambos tipos en una sola pieza. Se deduce así que hubo unas estrechísimas relaciones artísticas e influjos formales entre Lima y Cuzco que se aprecia en la actitud de los pintores al abordar dicha representación pictórica.

A diferencia de Lima, en **Cuzco** las pinturas eucarísticas barrocas son abundantes y muestran amplia variedad temática, con imágenes diversas de altares, de la Virgen, de la Santísima Trinidad vinculada al dogma eucarístico, así como de milagros y adoraciones. Están muy extendidos a su vez los temas *La Eucaristía y la Iglesia docente* y la *Defensa de la Eucaristía por el rey y santos*[6].

La pintura cuzqueña refleja el interés por reproducir la realidad cotidiana, de ahí la presencia constante de custodias solares de estética «andina». Por lo general se aprecia una tendencia general, en el tránsito al siglo xviii, a combinar rasgos reales de las custodias de plata autóctonas (peanas, soles, nudos), que ayudan a identificar claramente el modelo, con formas inventadas,

3. El uso del oro o «brocateado» y una visión ingenua y simbólica de las figuras y la perspectiva lo caracterizan. Mesa Figueroa, José y Gisbert Carbonell, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese Banco Wiese, 1982; Querejazu Leyton, Pedro. «La pintura colonial en el Virreinato de Perú». En: Gutiérrez, Ramón (Coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, págs. 159-176; Wuffarden, Luis Eduardo. «Las escuelas pictóricas virreinales». En: López Guzmán, Rafael (Coord.). *Perú indígena y...* Op. cit., págs. 80-87.

4. Esteras Martín, Cristina. «Aproximaciones a la platería virreinal hispanoamericana». En: Gutiérrez, Ramón (Coord.). *Pintura, Escultura y…* Op. cit., págs. 377-403; «Luis de Lezana, platero del Cuzco (1665-1713)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), 48-49 (1992), págs. 31-60; «La segunda edad dorada de la platería cuzqueña (1700-1770): Gregorio Gallegos y sus contemporáneos». En: Paniagua Pérez y Salazar Simarro, Nuria (Coords.). *Ophir de las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos xvi-xix*. León: Universidad de León, 2010, págs. 331-353; Heredia Moreno, María del Carmen. «Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología». *Príncipe de Viana* (Pamplona), 175 (1985), págs. 339-360; «Platería hispanoamericana de época virreinal en España (revisiones, reflexiones, novedades y dudas)». En: VVAA. (eds.). *El Paraíso de Fura y Tena: estudios sobre la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*. México/León: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2021, págs. 621-670; VVAA. *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1992.

5. Sobre la movilidad de pintores entre ambas ciudades y la actividad de los cuzqueños en el virreinato, véanse Querejazu Leyton, Pedro. «La pintura colonial…» Op. cit., págs. 159-176; Wuffarden, Luis Eduardo. «Las escuelas pictóricas…» Op. cit., págs. 80-87; «De los orígenes a la era Mollinedo (1560-1700)». En: Wuffarden y Kusunoki, Ricardo (Eds.). *Pintura Cuzqueña*, Lima: MALI, 2016, págs. 19-37; Kusunoki, Ricardo. «Esplendor y ocaso de los maestros cuzqueños (1700-1850)». En: Wuffarden, Luis Eduardo y Kusunoki, Ricardo (Eds.). *Pintura Cuzqueña...* Op. cit., págs. 39-57.

6. Véanse nota 2 y Stastny, Francisco. «Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal». *Cielo abierto* (Lima), 21 (1982), págs. 40-55.

que facilitan la representación de piezas complejas que sólo puntualmente podían ser vistas en los templos y celebraciones. Avanzado el Setecientos, se imponen la invención y el tratamiento esquemático. Son muy raras las imágenes fidedignas de custodias reales, por ello es extraordinaria *la Coronación de la Virgen con Eucaristía,* atribuida a Francisco Chihuantito (activo en Cuzco en 1679-1693) y conservada hoy en el Museo Histórico Regional de Cuzco[7]. El pintor sigue directamente los modelos de custodias cuzqueñas barrocas de Luis de Lezana el Joven y los plasma con bastante detalle en lo estructural y decorativo, de tal forma que la pieza pintada resulta casi idéntica a las del famoso orfebre, con leves diferencias en el orden de colocación de los cuerpos del astil (Fig. 1). A las piezas de Lezana remiten la peana (cruciforme, elevada sobre querubines y decorada con asas y sirenas), el esbelto vástago (con pequeño gollete troncocónico, nudo cúbico arquitectónico con columnas esquineras y profusa decoración de asitas barrocas) y el viril (de cenefa calada formada por ces afrontadas vegetales y rayos rectos), todo ello adornado con piedras o esmaltes. La custodia de Gordejuela (Vizcaya, España), firmada por Luis de Lezana, el Joven hacia 1680-90[8], muestra el prototipo cuzqueño de custodia barroca reproducido por el pintor, aunque el compacto viril pintado se identifica más con el de la custodia de Yucay (Valle del Cuzco, Perú), obra del orfebre de 1691[9].

Pese a lo anterior, el proceder habitual del pintor colonial peruano evidencia una mezcla de formas reales e inventadas y también de variantes locales, pues en la pintura cuzqueña se ven evocaciones de custodias al estilo limeño. Es el caso del lienzo *Custodia* (Fig. 2), un anónimo cuzqueño del Museo Pedro de Osma de Lima datado ca. 1700[10]. Responde en todo al modelo: peana cuadrada sobre esferas, astil sobrio y estilizado con cuerpos redondeados, viril peruano de plancha calada y rayos rectos y adorno discreto de asas, piedras o esmaltes. Como es habitual, ofrece el efecto general de las custodias peruanas pero fantasea al diseñar el vástago, donde el característico gollete troncocónico de las piezas cuzqueñas y limeñas es sustituido por una



Fig. 1. Atribuida a Francisco Chihuantito, *Coronación de la Virgen con Eucaristía* (detalle), ca. 1690-1700. Óleo sobre lienzo. Museo Histórico Regional de Cuzco, Cuzco. Fotografía: Raúl Montero. // Luis de Lezana, el Joven, *Custodia de Gordejuela*, ca. 1680-90. Plata. Museo de Arte Sacro de Bilbao, Vizcaya. Fotografía: Ángel Gómez.



Fig. 2. Anónimo cuzqueño, *Custodia* (detalle), ca. 1700. Óleo sobre lienzo. Museo Pedro de Osma, Lima. Fotografía: María Escardiel González Estévez. // Anónimo limeño, *Custodia*, último cuarto del s. xvii. Seminario de San Atón, Badajoz. Fotografía: Cristina Esteras y José Domínguez.

7. Wuffarden, Luis Eduardo. «De los orígenes…» Op. cit., págs. 19-37.

8. Esteras Martín, Cristina. «Luis de Lezana…» Op. cit., págs. 31-60.

9. Ibídem, págs. 31-60.

10. Museo Pedro de Osma. «Custodia» nº inventario 82.0.541. Disponible en: https://catalogo.museopedrodeosma.org/catalogo/custodia [Fecha de acceso: 16/01/2024].



Fig. 3. Taller de Melchor Pérez Holguín, *Adoración del Santo Sacramento por Ángeles*, ca. 1700. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires. Fotografía: Antonio Suárez Weise. // Anónimo altoperuano, *Custodia*, siglo xviii. Plata. Colección particular, Santiago de Chile. Fotografía del C. A. C.

arcaizante taza gallonada, quizás inspirada en alguna pieza menor como un cáliz.

La estilización barroca y la contención decorativa de la pieza pintada la sitúan en parámetros estilísticos limeños en torno a 1700, tal y como los vemos hoy en obras como la custodia del Seminario de San Atón (Badajoz, España), ejecutada en Lima a fines del xvii con formas muy sobrias y afines a las del lienzo[11].

En los territorios meridionales del **Altiplano**[12], la pintura se mueve entre lo europeo y lo mestizo[13] y la platería muestra custodias muy influidas por el modelo limeño y cuzqueño pero con variaciones formales, especialmente los astiles con figura escultórica que son muy raros en otros centros peruanos[14].

También los pintores del Alto Perú, como sus colegas norteños, reproducen custodias solares autóctonas, combinando fantasías con rasgos reales de la platería local. Destacamos la *Adoración del Sacramento*, atribuido al círculo de Melchor Pérez Holguín, activo en Potosí en 1685-1742, y conservado en el Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires (Argentina) (Fig. 3), pues ofrece un modelo ecléctico que mezcla la inspiración directa en un grabado con otra que mira al entorno. Del grabado francés que inspira la obra[15], el pintor solo toma la peana mixtilínea, rara en Perú, pero sustituye el templete del grabado por un astil autóctono con asas, figura de Santo Tomás de Aquino alado y un viril peruano, evocando libremente algunos modelos de custodias altoperuanas, como el que vemos en una pieza de plata del siglo xviii de una colección privada chilena[16].

En los territorios septentrionales del virreinato las relaciones divergentes con lo peruano, lo europeo y lo español determinan formas artísticas muy peculiares y dispares. En la pintura en la **Audiencia de Quito,** influida por las corrientes europeas, establece el canon Miguel de Santiago[17], mientras en la platería los influ-

11. Esteras Martín, Cristina y Estella Marcos, Margarita. *Platería hispanoamericana. Siglos xvi-xix. Exposición Diocesana Badajocense*. Badajoz: Caja de Ahorros de Badajoz, 1984, págs. 15, 36 y 37.

12. Incluimos grandes centros del Collao como La Paz, Santa Cruz, Potosí, La Plata (Sucre), otros vinculados como Arequipa, así como centros de los territorios chileno y argentino.

13. Stratton-Pruitt, Suzanne. «El arte de la pintura en la Bolivia colonial, 1600-1825». En: Stratton-Pruitt, Suzanne (Ed.). *El arte de la pintura en la Bolivia colonial*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017, págs. 1-67; Querejazu Leyton, Pedro. «La pintura colonial en el virreinato de Perú». Op. cit., págs. 167-168.

14. Esteras Martín, Cristina. «La platería barroca en Perú y Bolivia». En: Gutiérrez, Ramón (Coord.). *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Barcelona, Madrid: Lumwerg Editores, 1997, págs. 167-177; Villegas de Aneiva, Teresa. «Al sol y las estrellas las creó Dios. Las custodias barrocas». En: *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: Fundación Visión Cultural, Universidad de Navarra, 2011, págs. 135-144. Disponible en: https://dadun.unav.edu/handle/10171/18400 [Fecha de acceso: 16/01/2024]; Heredia Moreno, Carmen. «Platería hispanoamericana de…» Op. cit., págs. 621-670.

15. Sobre la pintura y el grabado véanse «Museo Isaac Fernández Blanco 491ª/491B». En: Ojeda, Almerindo E. (Dir.). *PESSCA (Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art)*. Davis: University of California, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, s. f. Disponible en: https://colonialart.org/archives/locations/argentina/provincia-de-buenos-aires/ciudad-de-buenos-aires/museo-isaac-fernandez-blanco#c491a-491b [Fecha de acceso: 30/11/2023]; Stratton-Pruitt, Suzanne. «El arte de…» Op. cit., pág. 51, nota 65.

16. Esteras Martín, Cristina. «La platería barroca…» Op. cit., págs.167-177.

17. Kennedy Troya, Alexandra. «La pintura en el Nuevo Reino de Granada». En: Gutiérrez, Ramón Gutiérrez (Coord.). *Pintura, escultura y arte útiles…* Op. cit., págs. 139-157; Justo Estebaranz, Ángel. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo xvii*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Escuela de



Fig. 4. Anónimo, *Apoteosis de la Virgen Inmaculada*, 1700-1730. Óleo sobre lienzo. Convento del "Carmen Alto", Quito. Fotografía: Ángel Justo Estebaranz. // Anónimo quiteño, *Custodia*, 1700-1727. Plata. Santuario de la Virgen de las Angustias, Granada. Fotografía: Daniel Salvador Almeida.

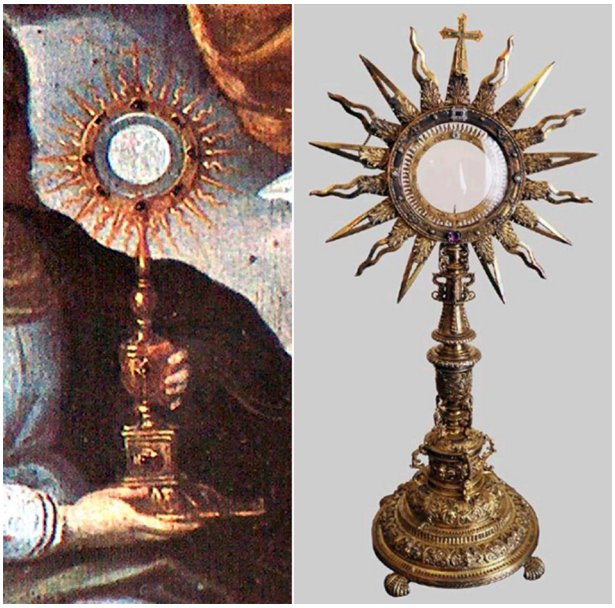


Fig. 5. Gregorio Vásquez de Arce, *Inmaculada Eucarística*, ca. 1700. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Bogotá. Fotografía: Mendoza Varela, Eduardo. Dos siglos de pintura colonial colombiana. Bogotá: Ediciones El Sol y La Luna, 1966. // Anónimo bogotano, *Custodia*, s. xviii. Plata. Iglesia de las Nieves, Bogotá. Fotografía: Jesús Paniagua Pérez.

jos peruanos se disuelven avanzado el siglo xviii. Hacia 1700, las custodias siguen los tipos limeños o cuzqueños, pero aparecen originales viriles «tripartitos» que combinan cenefa calada a la peruana con línea exterior de rayos ondulados y rectos a la española[18].

La riqueza temática de la pintura eucarística en Quito se acerca a la de los centros peruanos y refleja el apego por reproducir los modelos autóctonos de custodias, siempre combinando elementos reales y fantasiosos. Destacamos las inmaculadas eucarísticas quiteñas. En la anónima *Apoteosis de la Virgen Inmaculada* del «Carmen Alto» de Quito (1700-1730)[19], apreciamos el modelo quiteño del momento: peana cuadrada con asas, sobrepuestos y esmaltes o piedras, esbelto astil con asitas y viril tripartito (Fig. 4). Aunque en estructura recuerda la Custodia Grande de Santa Clara de Quito, subrayamos el viril, muy similar al de la coetánea custodia quiteña del Santuario de la Virgen de las Angustias de Granada (España)[20].

Santa Fe de Bogotá y sus territorios dependientes de Nueva Granada se muestran ajenos a los procesos culturales peruanos. Su pintura barroca, con menor desarrollo de lo eucarístico, se somete a la influencia europea tamizada por la obra de Miguel de Santiago, y su platería, conservadora y rica en materiales, se mantiene fiel a lo español, incluidos los viriles de rayos al-

Ciencias Históricas, 2011; *El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633-1706). Su vida, su obra y su taller*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

18. Paniagua Pérez, Jesús. *La plata labrada en la Audiencia de Quito (la provincia de Azuay). Siglos XVI-XIX*. León: Universidad de León, 1989; «Modelos de custodias quiteñas del siglo xvii». En: *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 703-710; Mejías Álvarez, Mª Jesús. «Custodias quiteñas: entre las influencias hispánicas y centroeuropeas». En: Mejías, Mª Jesús (Ed.). *Estudios de Artes Decorativas. Europa y América: relaciones culturales y artísticas*. Sevilla, 2015, pp. 31-55.

19. Pacheco Bustillo, Adriana. «Apoteosis de la Virgen de la Inmaculada Concepción con santos jesuitas, principios del siglo xviii, Anónimo». En: Stratton-Pruitt, Suzanne (Coord.). *El arte de…* Op. cit., ficha nº 26, págs. 119-121.

20. Paniagua Pérez, Jesús. «Arte quiteño en algunos lugares de España». En: *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito: Fonsal, 2010, págs. 312-338.

ternos de origen purista[21]. La pintura refleja esos paradigmas con cierto grado de fantasía. Destacamos la *Inmaculada Eucarística* de Vásquez de Arce, de colección particular bogotana y fechable hacia 1700[22]. La Virgen sostiene una custodia de arcaizante estructura purista a la española (gollete cúbico con espejo, nudo aovado y viril de rayos alternos) con cierta fluidez barroca en la peana mixtilínea y en el astil. Es similar, aunque con arcaísmos, a las custodias del Carmen, San Agustín y de la Iglesia de las Nieves de Bogotá[23] que al ser algo posteriores a la pintura tienen mayor desarrollo formal y decorativo barroco (Fig. 5).

21. Kennedy Troya, Alexandra. «La pintura en…» Op. cit., págs. 139-157; Paniagua Pérez, Jesús. «La exaltación de la Eucaristía. Custodias neogranadinas del siglo xviii». En: Contreras-Guerrero, Adrián y Borja, Jaime Humberto (Eds.). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2021, págs. 489-536; Fajardo de Rueda, Marta. «Las custodias del Nuevo Reino de Granada: orgullo de nuestra orfebrería». En: VVAA. (Eds.). *El Paraíso de…* Op. cit., págs. 295-318.

22. Kennedy Troya, Alexandra. «La pintura en…» Op. cit., págs. 145-149; «Inmaculada Eucarística. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos». En: Borja Gómez, Jaime H. (Dir.). *ARCA (Arte Colonial)*. Bogotá: Universidad de los Andes. Disponible en: https://arca.uniandes.edu.co/obras/16734 [Fecha de acceso: 20/11/2023].

23. Sobre ellas, véanse Paniagua Pérez, Jesús. «La exaltación de…» Op. cit., págs. 489-536; Fajardo de Rueda, Marta. «Las custodias del…» Op. cit., págs. 295-318.

Trampantojos a lo divino: los retablos portátiles y las pinturas sobre metal de la Virgen de Copacabana

Magaly Labán Salguero
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
https://orcid.org/0000-0002-1343-3062

1. Introducción

Los retablos portátiles dedicados a la devoción mariana fueron realizados para el culto privado, existiendo de diversos modelos, manufacturas, iconografías y épocas. En América del Sur eran famosos los retablitos de Copacabana que representaban a Nuestra Señora de Copacabana como *vera effigies*, considerada por la feligresía como sagrada y consustancial al prototipo divino representado. Las pinturas y retablitos marianos eran trampantojos a lo divino o verdaderos retratos, dado que recrean en una mini arquitectura todo el boato y suntuosidad de la imagen en su santuario, aunque podían estar basadas en copias de antiguos retablos portátiles, grabados y pinturas que servían de referentes artísticos, lo cual permitió que se mantuviera una tradición que se perpetuó por dos siglos.

Se conocen pinturas al óleo sobre tela que representan a la Virgen sobre altar, dentro de un retablo con una mandorla de plata y espejos. Además, se difundieron placas de metal pintadas, generalmente cuyo soporte era el cobre, así la Virgen de Copacabana aparece en su retablo de altar simulado, mientras el cobre o metal solía estar grabado y policromado.

En la España de los siglos xvi-xvii existieron trípticos de pequeñas dimensiones, como los retablitos ebúrneos hispano filipinos dedicados a la Virgen, que en sus puertas internas presentaban imágenes de santos, mártires y apóstoles. Otros tipos de retablos portátiles fueron las capillitas de santero de tradición gótica. Así, los retablitos portátiles estaban difundidos en Europa desde la época tardomedieval y llegaron durante el proceso de evangelización al virreinato peruano, creándose diversos modelos que reflejan la religiosidad imperante y las principales devociones americanas.

2. Trampantojos a lo divino y *vera effigies*

La RAE consigna como trampantojo lo siguiente: «trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es», en un vocablo aplicado al uso co-

loquial relacionado a engaño, artificio y trampa, pues literalmente significa «trampa ante el ojo». El eminente investigador Pérez Sánchez sugiere evitar el uso del *trompe l'oeil*, término artístico equivalente en francés y usar la expresión «trampantojo a lo divino» cuando se refiera a una temática religiosa o sagrada[1].

El uso del vocablo vera efigie está más generalizado que trampantojo, aunque la locución latina es *vera effigies*. El diccionario de la RAE lo consigna como: «imagen verdadera de alguien o algo», en una acepción general, relacionada con el modelo, prototipo o sujeto que suplanta y evoca pero que está ausente. Así, *vera effigies* viene de *vero* o *vera* que alude a verdadero, por lo que también se denomina verdadero retrato, literalmente verdadera representación o imagen. De esta manera, se le considera la plasmación fidedigna de una imagen o escultura de gran devoción, pero el género de los verdaderos retratos no implica que sean idénticos a lo que evocan, sino que responden a modelos y formas de representación convencionales dentro de una época determinada.

El término viene del latín *vero* que significa verdaderamente, en verdad, realmente[2] y *effigies* que se consigna como: representación, imagen, retrato, efigie. Otras acepciones son: fantasma, representación plástica, escultura, modelo[3]. Otro diccionario latino lo consigna como: imagen, representación, estatua, cuadro. También es idea, tipo, modelo y fantasma[4].

En el ámbito del arte sagrado, *vera effigies* es usualmente una pintura que pretende ser la representación fidedigna de una imagen escultórica o icono religioso. En el caso peruano es famoso el Taytacha de los Temblores de Cusco, escultura de un crucificado que goza de gran devoción desde la época virreinal, las pinturas de los siglos XVII-XVIII lo representan sobre peana, flanqueado por candelabros y jarrones con flores. Aunque esta iconografía es muy conocida y es casi idéntica a otro crucificado peruano, el Señor de Vilque (Puno). Fácilmente se podrían confundir dado que son casi idénticas en iconografía y representación, pero pertenecen a dos lugares distintos. Además, un verdadero retrato del Señor de Vilque es el Señor de Sumalao que es reverenciado en Salta, Argentina. Las tres representaciones evocan un único modelo iconográfico, pero aluden a tres devociones. El señor de Vilque de Sumalao no es idéntico al Señor de Vilque de Puno, pero presenta convenciones similares. Lo explicado aquí, muestra que los verdaderos retratos o trampantojos a lo divino son generalmente representaciones pictóricas de esculturas de gran devoción, pero que pueden ser copiadas y objeto de devoción en otras ciudades, en un fenómeno que igualmente ocurre con la Virgen de Cocharcas y la Virgen de Copacabana.

Los trampantojos a lo divino son representaciones que intentan recrear el culto de una imagen en su santuario, también es usual la presencia de atributos sacralizantes que inciten a la devoción. Estos no necesariamente se parecen a la imagen primigenia del santuario, como ocurre en algunas representaciones de la Virgen de Copacabana, sino responden a convenciones y formas artísticas que son consideradas como sagradas e imperantes en una época.

3. La Virgen de Copacabana y la *mulier amicta sole*

El arte y las imágenes se utilizaron en la evangelización de los naturales, las pinturas devocionales, las estampas y los retablitos portátiles arribaron al virreinato del Perú, junto a los sacerdotes y conquistadores.

El culto de la Virgen de la Candelaria se superpuso a una antigua fiesta idolátrica erradicada durante los primeros siglos del cristianismo. En una crónica agustina dice: «Aurora del Sol, y Madre de la Verdadera luz, desvaneszcan (sic) las memorias de las ceremonias gentílicas, dedicadas al Dios Februo, y desterradas sus falsas adoraciones». San Agustín cristianiza la fiesta pagana y la relaciona con la Purificación de Nuestra Señora, así la Madre de Dios vence al culto tributado al dios Februo, dado que ella es faro y luz de la cristiandad. Durante los siglos XVII-XVIII, las crónicas agustinas y los catecismos peruanos consideran que Nuestra Señora de la Purificación es la aurora del verdadero sol que es Cristo, Cristo es denominado sol de sol o verdadero sol.

María es *Imago Dei*, la mujer vestida de sol que vencerá a los demonios y sus imágenes idolátricas. La relación entre la mujer vestida de sol o *mulier amicta sole* y la Virgen de Copacabana es en sentido apologético e iconográfico. La mujer vestida de sol tiene una mandorla fulgurante de aspecto solar, larguísimos cabellos, luna a sus pies y el demonio a sus plantas;

1. Pérez Sánchez, Alfonso. «Trampantojos "a lo divino"». En: *Lecturas de Historia del Arte,* III. Vitoria-Gasteiz: Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, 1992, págs. 139-155.

2. Spes, *Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino*, sexta edición. Barcelona: Bibliograf. S.A., 1968, pág. 541.

3. Ibídem, pág. 159.

4. Blanco, Vicente. *Diccionario ilustrado Latino-español, Español-Latino*, sexta edición. Madrid: Aguilar, 1962, pág. 161.



Fig. 1. Anónimo. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana* (detalle). 1650-1670. Plata en su color, pasta de estuco y maguey, 44 x 20 x 5.6 cm. Colección Andrade, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú. Fotografía: Emerick Luján Lanfranchi.

es la mujer fuerte destinada a vencer al maligno. En este mismo sentido, la apologética agustina consideraba que la Virgen de Copacabana tenía que ser entronizada en el reino del Perú para vencer a un antiguo enemigo, a la idolatría simbolizada en el dios Copacabana, a semejanza de la *mulier amicta sole*, en las representaciones en placas de metal, sobre lienzo y en los retablitos portátiles aparece con una larguísima cabellera y la luna bajo sus pies dentro de una mandorla (Fig. 1).

Por otro lado, en el grabado *Retrato de N.S. de Copacauana i guia Protectora del Imperio del Peru* (sic)[5] de 1656, aparece con el demonio a sus plantas, evocando a la mujer apocalíptica.

Las crónicas agustinas del siglo xvii convierten a la Virgen de Copacabana en la paladina contra la idolatría y cuando es entronizada el 2 de febrero de 1583 en Copacabana, irradia la luz de la evangelización. Sus milagros y portentos rápidamente se difunden, su imagen se multiplica y muchas iglesias de indios encargan una copia de tan venerada escultura.

La Virgen de Copacabana es una Candelaria, en las crónicas y cánticos es denominada Aurora de Copacabana, ella desplaza a los ídolos Copacati y Copacabana. Copacabana era un antiguo oráculo prehispánico, el cual tuvo mucho prestigio, por ser lugar de peregrinaje y ceremonias precristianas. Tres fueron los santuarios más reverenciados del imperio de los Incas: Copacabana, Coricancha y Pachacamac[6].

5. Marracio, Hipólito. *De diva Virgine Copacavana in peruano Novi Mundi regno celebérrima*. Roma: Apud Haered. Colinij, 1656, s/p. El grabado aparece al inicio de la crónica agustina.

6. Ramos Gavilán, Alonso. *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, è inuencion de la Cruz de Carabuco*. Lima: Geronymo de Contreras, 1621, págs. 136, 137 y 140.

La Providencia Divina determinó que debía ser un indio el artífice de la imagen que estaba destinada a erradicar la idolatría[7]. Así, la Virgen elige a Yupanqui para realizar su imagen, ella decide asentarse en Copacabana para iluminar el otrora reino de los hijos del sol y disipar las tinieblas en las que los hombres habían vivido[8].

4. Los retablitos portátiles de la Virgen de Copacabana

En España se conservan varios retablos portátiles de Nuestra Señora de Copacabana, las obras son excepcionales por su hermosura y calidad técnica. Dos de estas obras fueron enviadas desde las Indias como presentes a monjas de clausura. Uno de ellos es el altar portátil del convento de Santa Elena de Nájera, en La Rioja. El retablito de Santa Elena fue un regalo del virrey del reino del Perú, el conde de Superunda, a su hermana en 1751[9]. Se trata de una obra de gran formato, confeccionada con lujosos materiales y que guarda parecido con el altar portátil de la Virgen de Copacabana del Museo Pedro de Osma, datado del siglo xviii.

Los retablitos portátiles o capillas-retablo de la Virgen de Copacabana realizados en el siglo xvii presentan pequeñas dimensiones, con una altura que oscila aproximadamente entre los 15 a 30 cm; mientras los altares portátiles de Copacabana presentan mayor tamaño, con una altura alrededor de los 60 cm, y son del siglo xviii. Existieron pequeñísimos retablitos colgantes, los cuales son formalmente trípticos de caja de plata con un pinjante para colgar, su tamaño es alrededor de los 8 a 10 cm de alto, se realizaron en España y en el virreinato novohispano. A este tipo parece pertenecer el retablo portátil de la Virgen de Copacabana del convento de San José, el cual es de pequeñísimas dimensiones. Un elemento que destaca de este retablito es que Nuestra Señora tiene velo y carece de mandorla, pero el interior de la caja destella claridades, lo cual recuerda a la *mulier amicta sole* y a la expresión que aparece en las crónicas agustinas: «No sé, hijos, qué es esto que veo en vuestra imagen, que me parece que echa rayos de fuego o vierte celestiales luces»[10]. Este antiguo modelo iconográfico de la Virgen de Copacabana la representa con velo, túnica y luna creciente, como aparece en la pintura de Placido Sículo realizada en Roma cerca de 1655[11] y en el grabado *Retrato de N.S. de Copacauana i guia Protectora del Imperio del Peru* (sic) inserto en la crónica *De diva Virgine Copacavana in peruano Novi Mundi regno celebérrima* publicada en Roma en 1656[12]. El grabado presenta similitudes con la pintura, pero se han incorporado tres querubines sobre la luna creciente, en el fondo hay un arco de medio punto flanqueado por columnas y unos cortinajes[13]. La pintura fue realizada a solicitud del padre Miguel de Aguirre, que la donó a los agustinos romanos[14]. El grabado y la pintura se relacionan a los retablos portátiles A y B, los cuales carecen de la mandorla.

Hemos clasificado los retablitos de Copacabana del siglo xvii en:

A. Retablo portátil con caja de plata y puertas internas de plata. No presenta relieves, ni pinturas en las puertas internas. Tiene similitud con los relicarios de Copacabana del siglo xvii. La Virgen aparece en el registro central como única figura, generalmente bajo un doselete. Un ejemplo de este modelo es el retablito del convento de San José del Carmen de Sevilla datado entre1650-1670 (Fig. 2)[15].

7. Ibídem, pág. 185.

8. Ramos Gavilán, Alonso. *Historia de Copacabana y de la milagrosa Imagen de su Virgen. Escrita por el R.P. Fr. Alonso Ramos y compendiada por el P. Fr. Rafael Sans, cura interino del Santuario y misionero apostólico del Colegio de la Paz…* Lima: J. Enrique del Campo, (1867 [ca. 1570]) págs. 72-73.

9. La fecha de envío del altar portátil está escrita en la parte inferior de la peana donde se coloca la obra, se indica que fue enviado por el virrey Iosef Manso de Belasco y Torres (virrey del Perú de 1745 a 1761) al cual se le da el título de conde de Superunda. Fue un regalo del virrey a su hermana doña Ynes Manso Belasco y Torres, natural de Torrezillas, abadesa del convento de Santa Elena. Vimos la obra y la inscripción en el convento.

10. Ramos Gavilán, Alonso. *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana…* Op. cit., pág. 193.

11. González, Pablo. «La iglesia de los santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma: un monumento barroco a la pietas hispánica». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 88, 349 (2015), pág. 75, fig. 6.

12. Marracio, Hipólito. *De diva Virgine Copacavana…* Op. cit., s/p.

13. Labán Salguero, Magaly. *Los «retablos portátiles» peruanos: Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y Derivaciones*. Tesis Doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2021, pág. 340.

14. González, Pablo. *La iglesia de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma…* Op. cit., págs. 70 y 75.

15. Montes, Francisco. «Catálogo de obras». En: López Guzmán, Rafael y Contreras-Guerrero, Adrián (coords.). *Desde*



Fig. 2. Anónimo. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Retablo portátil. 1650-1670. Clausura, convento de San José del Carmen, Sevilla, España. Fotografía: Magaly Labán.



Fig. 3. Anónimo. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. 1650-1670. Plata en su color, pasta de estuco y maguey, 44 x 20 x 5.6 cm. Colección Andrade, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú. Fotografía: Emerick Luján Lanfranchi.



Fig. 4. Anónimo. *Altar de la Virgen de Copacabana*. ¿Siglo xvii?, 29.50 x 23.90 x 8.70 cm. Museo Pedro de Osma (depósito), Lima, Perú. Fotografía: Emerick Luján Lanfranchi.

B. Retablo portátil de caja de plata con puertas internas pintadas. No presenta mandorla de plata, ni relieves en sus puertas internas, sino pinturas de santos, santas mártires y anacoretas. Un ejemplo es el retablo portátil de la Virgen de Copacabana del convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona fechado en torno a 1650 y 1663[16].

C. Retablo portátil de caja de plata y relieves adosados a sus puertas. Presenta en las puertas internas decoración de arcángeles, vírgenes mártires, santos fundadores de órdenes religiosas, anacoretas, san Juan Bautista, san Pedro y san Pablo. La Virgen de Copacabana aparece en su retablo mayor dentro de una mandorla de plata y espejos, en las calles: obispos, fundadores de órdenes religiosas, san José y el Niño. Las puertas internas pueden dividirse en dos o tres registros. De este modelo es el retablo de la Virgen de Copacabana de la colección Andrade (Fig. 3), obra datada entre 1650-1700[17] y el retablo portátil de la Virgen de Copacabana del Museo de Arte de Lima cerca de 1650-1700. De configuración similar es un retablito (Fig. 4), que ha perdido su caja de plata, que se encuentra en el depósito del Museo Pedro de Osma.

El retablo portátil tipo C se complejiza en el siglo xviii, como el retablo de la Virgen de Copacabana del Museo Pedro de Osma datado en el siglo xviii, de este tipo es el retablo portátil del convento de Monjas Clarisas de Santa Elena de Nájera.

América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía. Granada: Instituto de América - Centro Damián Bayón, 2017, pág. 104.

16. Orbe Sivatte, Mercedes de y Orbe Sivatte, Asunción de. «Orfebrería del convento de Agustinas Recoletas de Pamplona». *Príncipe de Viana*, año n.º 50, n.º 186 (1989), pág. 43.

17. Wuffarden Revilla, Luis Eduardo y Kusunoki Rodríguez, Ricardo. *Plata de los Andes*. Lima: Banco de Crédito del Perú y Museo de Arte de Lima, 2018, pág. 188. La obra se considera como de probable procedencia altoperuana o cusqueña, fechado cerca de 1650-1700.

5. Las pinturas sobre metal de la Virgen de Copacabana

Hacia 1530 aparecen las pinturas sobre cobre en pequeño formato, además Vasari menciona que el pintor Sebastiano del Piombo realizó pinturas sobre metal, utilizando como soporte: plata, cobre, estaño y otros metales[18].

La técnica de la pintura sobre cobre se origina en Italia en el siglo xvi, los artistas flamencos activos en Italia la llevan a Flandes, la época de esplendor de la producción pictórica sobre cobre fueron los siglos xvi-xvii, aunque en España y Francia se continúa pintando sobre dicho metal[19].

En varios museos existen pinturas sobre metal donde se aprecia a la Virgen de Copacabana como vera efigie. Estas guardan parecido con las pinturas sobre lienzo y los retablitos de Copacabana que ostentan la mandorla, y todos remiten a un modelo similar que tuvo su génesis en el siglo xvii. Hemos podido apreciar una pintura sobre cobre (Fig. 5) del Museo Pedro de Osma, la cual es de reducidas dimensiones, la misma es atípica en el Perú, pero sabemos que se conservan algunos ejemplares en museos extranjeros.



Fig. 5. Anónimo. *Virgen de la Candelaria*. ¿Siglo xviii? Cobre, 21 x 15.50 cm. Museo Pedro de Osma (depósito), Lima, Perú. Fotografía: Emerick Luján Lanfranchi.

6. Conclusiones

Los retablitos de la Virgen de Copacabana del siglo xvii, que no presentan la mandorla, ostentan similitudes compositivas e iconográficas con imágenes pictóricas y grabadas de la Virgen de Copacabana vinculadas a la orden agustina. Las crónicas dedicadas al santuario de Copacabana y de su milagrosa imagen, remarcan que la Providencia Divina había determinado que la Madre de Dios venciera a la idolatría indígena en Copacabana.

La mandorla de espejería de la Virgen de Copacabana es una iconografía tributaria de la *mulier amicta sole*, se vincula a la idea del espejo sin mancha y a la aurora que porta al verdadero sol, Cristo. Durante los siglos xvii-xviii, la Virgen de Copacabana es representada dentro de su mandorla de plata y espejos, rodeada de santos, ángeles y padres de la Iglesia, en los retablitos, pinturas al óleo y sobre metal.

18. Bargellini, Clara. «La pintura sobre lámina de cobre en los virreinatos de la Nueva España y del Perú». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 21, núm. 75 (primavera 1999), págs. 79-98

19. Vega, Daniel, Pombo, Isabel y Carlyle, Leslie. «Pintura sobre cobre: investigación sobre materiales y técnicas de aplicación de la capa de preparación a través de los tratados tradicionales y estudio analítico de dos obras atribuidas a las escuelas portuguesa y flamenca». *Conservar Patrimonio* 27 (2018), pág. 27.

O guardião do tempo da Casa do Despacho da Misericórdia do Porto: um relógio inglés de caixa alta[1]

Cecília Santos Cardoso

Universidade do Porto, Portugal

https://orcid.org/0000-0003-4413-1769

1. Introdução

O Porto, histórica cidade portuária concentrava, em finais do século XVIII, várias atividades industriais e um comércio intenso, fortemente marcado pela presença de uma importante colónia estrangeira que se misturava com a população portuense. No porto da Ribeira ancoravam embarcações oriundas de vários pontos do mundo que traziam notícias e mercadorias luxuosas e exóticas disputadas por uma burguesia em franca ascensão. Estas aquisições, fruto de um novo gosto, foram rapidamente incorporadas nos ambientes domésticos. De entre os estrangeiros residentes destaca-se a comunidade de mercadores ingleses que, graças ao negócio do vinho do Porto e dos produtos alimentícios, viviam localmente com as suas famílias[2].

Este frenesim económico e social proporcionou ainda a aquisição de bens ingleses, como mobiliário e tecidos, que contribuiu ativamente para o enriquecimento dos lares e instituições portuenses.

A Misericórdia do Porto (atual Museu e Igreja da Misericórdia do Porto - MMIPO) é uma instituição com mais de cinco séculos de existência que, dada a sua natureza confraternal e social, principalmente em períodos de fome, epidemias e guerras, tornou-se parte integrante da identidade do Porto e do Património da cidade, adquirindo dimensão e projeção nacionais[3]. No decorrer da sua longa existência, esta instituição acumulou, por meio da doação e aquisição, uma vasta coleção de peças de grande valor histórico e cultural.

1. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.06909.BD com o identificador do financiamento UIDB/04059/2020 com o respetivo identificador DOI 10.54499/UIDB/04059/2020.

2. Sobre este tema consultar Ribeiro, Jorge Martins. «Os ingleses no Porto Oitocentista». *DOURO – Estudos & Documentos* (Porto), 6, 12 (2001), págs. 211-220; Valente, Maria Adelina. *Matrizes inglesas no mobiliário português da segunda metade do século XVIII*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2014.

3. Silva, Francisco Ribeiro. *A Misericórdia do Porto. O Empreendedorismo da Caridade e a Produção de Obras de Arte*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, s/d, pág. 9.



Fig. 1. Armando Couto, *Álbum da Santa Casa da Misericórdia, sala das sessões da mesa administradora*, s. xx. Impresión fotográfica sobre papel. Fotografia: © Arquivo Municipal do Porto, Gisa, Cota: F-ALB/7(3).

Entre o manancial de objetos artísticos que nos chegaram desta herança conta-se um relógio inglês de caixa alta. Este magnífico relógio, objeto cuja presença era imprescindível nos ambientes domésticos de outrora, possui um percurso desconhecido. O único vestígio da sua proveniência recai sobre a inscrição no mostrador, indicando que o relojoeiro era um Wightman e que este residia em Londres. A sua admissão na instituição é igualmente desconhecida. O vestígio mais recuado que assinala a presença deste relógio inglês na Misericórdia do Porto consta da primeira metade do século xx, graças ao registo fotográfico da Sala do Despacho por Armando Couto (Fig. 1).

2. O relógio inglês da Misericórdia do Porto

O relógio inglês de caixa alta, que marcou com a sua presença a Casa do Despacho da Misericórdia do Porto, possui um percurso desconhecido. Este exemplar de exceção poderá ser fruto de uma aquisição ou doação como tantas outras peças existentes na instituição. Esta ambiguidade informativa resulta da ausência de documentação. Porém, é possível que ainda venha a ser encontrado algum registo no vasto arquivo histórico institucional ainda por consultar. O próprio objeto contém, em si, os elementos que indicam a proveniência e a sua datação.

A inscrição *Wightman London* (Fig. 2) sobressai no mostrador. Este indicativo confirma, à priori, o seu fabricante, como sendo um Wightman, e a sua proveniência londrina. Já o ano de fabrico não foi revelado no mostrador.

Perante a ausência da datação original o único meio de averiguar o período cronológico desta peça consiste no processo comparativo, a nível material e estilístico, com outros exemplares datados.

Dos múltiplos relógios ingleses analisados destacam-se três modelos: o primeiro datado de 1715-1725,



Fig. 2. Wightman London, *Inscrição Wightman London no mostrador de relógio inglês* (pormenor), s. XVIII (1ª metade?). Pintura sobre metal, Coleção Igreja e Museu da Misericórdia, Porto. Fotografia: © Igreja e Museu da Misericórdia, Porto.

da autoria de Thomas Windmilles[4]; o segundo datado de 1725-1730, da autoria dos relojoeiros Windmilles & Wightman[5]; e o terceiro é datado de 1730-1745, da responsabilidade de Richard Vick[6]. O mais significativo é, sem dúvida, o relógio do primeiro exemplar que apresenta claras semelhanças com o objeto em análise, quer nos pormenores estruturais da caixa e do pedestal, quer nos temas orientais.

Os relógios de caixa alta franceses também merecem a nossa atenção. Excluindo o formato do corpo (caixa e pedestal) e a aparência austera e imponente, tipicamente inglesa, o nosso objeto de estudo possui uma acentuada curvatura e certos elementos decorativos que aludem à vanguarda barroca, praticada pelo célebre *ébaniste* da corte francesa André-Charles Boulle.

A título de exemplo, refira-se que os relógios franceses de caixa alta, nos finais do século XVII e na primeira metade do século XVIII apresentavam, por norma, uma forma *bombé*. A estrutura era, normalmente, folheada em carapaça de tartaruga com elementos decorativos incrustados ou marchetados em latão polido, na forma de enrolamentos vegetais e florais tão característicos do estilo implementado por Boulle[7].

O relógio inglês, ao cuidado do MMIPO, reúne um elaborado compêndio de técnicas, assim como matérias-primas e elementos decorativos, amplamente difundidos na Europa da primeira metade do século XVIII.

É precisamente nesta cronologia que se enquadram os relojoeiros William e Thomas Wightman. Consideramos que o responsável mais provável pelo desenvolvimento do mecanismo desta máquina do tempo, seja William Wightman. Em causa está a sua aprendizagem e convivência com os renomados relojoeiros Windmills —onde se evidencia Thomas Windmills que combinou o seu trabalho com a laca e temas orientais—, e também pelo facto de ter sido contemporâneo de André-Charles Boulle. Thomas Wightman também se enquadra na mesma cronologia, mas assinava o seu trabalho com nome e sobrenome.

Importa salientar que os relógios de caixa alta franceses resultam da parceria entre relojoeiros e ebanistas, mas a assinatura é exclusivamente do relojoeiro. Os relógios ingleses seguem o mesmo preceito autoral francês, assim como o método construtivo, onde o relojoeiro desenvolvia o mecanismo e o marceneiro o invólucro protetor.

2.1. A organização do relógio inglês (Fig. 3)

Visualmente, o relógio inglês de caixa alta apresenta um corpo unificado. No entanto, para os entendidos na relojoaria, esta imponente estrutura de madeira é constituída por duas partes distintas: a caixa e o pedestal. A caixa assume a forma de invólucro que protege todo o mecanismo. Já o pedestal aloja e preserva os pêndulos em toda a sua extensão. É ainda considerada a divisão em três seções designadas, de baixo

4. Este relógio de caixa alta inglês, datado de 1715-1725, da autoria de Thomas Windmills pode ser consultado em linha em «Longcase clock». Em *Victoria and Albert Museum* (s. d.) [online]. Disponível em: https://collections.vam.ac.uk/item/O48868/longcase-clock-windmills-thomas/ [Data de acesso: 23/11/2023].

5. Este relógio de caixa alta inglês pode ser consultado em: Cescinsky, Herbert e Webster, Malcolm R. *English Domestic Clocks*. London: George Routledge & Sons, Limited, 1913, pág. 181.

6. Este relógio de caixa alta inglês pode ser consultado em: Britten, Frederick James. *Old Clocks and Watches & their Makers*. London: B. T. Batsford, 1904, pág. 490.

7. Para mais informação consulta: Wilson, Gillian; Cohen, David; Ronfort, Jean; Augarde, Jean-Dominique e Friess, Peter. *European Clocks in the J. Paul Getty Mueseum*. California: The J. Paul Getty Museum, 1996; Dorscheid, Jan; Considine, Brian; Khanjian, Herant; Wolfe, Julie e Heginbotham, Arlen. «The treatment of a longcase clock attributed to Jean-Pierre Latz: alternative approaches to the removal of copper corrosion products on Boulle-style marquetry». *Technè*, 49 (Paris) (2020) [online]. Disponível em: http://journals.openedition.org/techne/5232 [Data de acesso: 12/11/2023]; «*Petite pendule de cabinet; grande pendule à secondes; pendule propre pour une chambre...*». *The New York Public Library* (s. d.) [online]. Disponível em: https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-4e08-a3d9-e040-e00a18064a99 [Data de acesso: 18/12/2023].

para cima, por base, tronco e cabeça[8]. Este tipo de relógio é habitualmente conhecido na Inglaterra como *long clock* ou *grandfather clock*. Já entre os portugueses são conhecidos por relógio *de coluna* ou de *caixa alta*[9]. Independentemente da designação, esta possante massa protetora em madeira, detentora de uma vasta área, proporcionou o incremento das artes decorativas, compilando uma ampla atmosfera de técnicas, iconografias e sonoridades.

2.2. A técnica

Em geral, o nosso objeto de estudo apresenta um vasto reportório de técnicas relacionadas com as artes do metal, da pintura, da talha e do vidro.

O mostrador exalta as artes dos metais e da pintura, permitindo o nítido acesso à informação musical e temporal, destacando esta última através da indicação da hora e dos calendários semanal, mensal e lunar.

Toda a extensão do mostrador é em latão, sendo constituída por áreas polidas e foscas de modo a realçar a informação da passagem do tempo. Assim, todos os contadores são polidos e o grande centro é fosco e áspero, criando uma clara harmonia visual.

Os ponteiros e os cantos do mostrador são, frequentemente, fortes indicadores para a datação de um relógio longevo. Esta evidência, embora confiável, está sujeita a certas reservas, principalmente em relação aos ponteiros que, sendo frágeis, tinham propensão a quebrar-se e, quando substituídos, o relojoeiro muitas vezes não tinha em atenção o formato e padrão dos ponteiros originais, substituindo-os indiscriminadamente.

Os ponteiros, à semelhança de outros elementos, foram regidos por tendências. A criação do relógio de caixa longa promoveu os ponteiros em formato de laço duplo, espada e mão de pá, elaborados com riquíssimos padrões perfurados e esculpidos[10]. Foi precisamente esta perfuração escultórica que garantiu a individualidade dos ponteiros, proporcionada por uma execução onde o metal em bruto era limado até à concretização total do padrão idealizado. Este labor artesanal conferiu a realização de uma larguíssima variedade de padrões personalizados, uma vez que o fabricante tinha total liberdade na sua execução, não ficando, por isso, restringido a um determinado padrão[11]. Os ponteiros do nosso objeto de estudo, claramente diferentes entre si, têm certas semelhanças com os modelos praticados, ao que tudo indica, entre 1700 e 1750[12]. O ponteiro dos segundos e do musical apresentam um padrão escultural em «S», terminando em agulha. Já o ponteiro dos minutos, assume um modelo singular, em forma «esquelética», sem os habituais elementos esculturais que muitas vezes aludem aos elementos vegetalistas. Pressupomos, por isso, que este padrão perfurado e mais contido, terminado em ponta de agulha, foi idealizado para facilitar a visualização do observador a todo o conteúdo do mostrador.

Os cantos em latão ostentados no mostrador diferem de qualquer outra parte de um relógio. Isto significa que, embora o acabamento de cinzelamento e douramento seja obra do domínio do latoeiro (*brassfinisher*)[13], o desenho original foi gerido por um artesão de moldes. Segundo os estudiosos da relojoaria, o número de artesãos especializados na modelagem destes elementos decorativos era bastante reduzido, tendo em conta a escassez na variedade dos padrões e no facto de os desenhos serem, geralmente, os mesmos nos relógios de fabrico londrino e provincial[14]. Os cantos em latão do nosso objeto de estudo, quando comparados com a reduzida lista de modelos conhecidos, apresentam um labor vegetalista e um mascarão central muito semelhante aos cantos encontrados nos primeiros mostradores em arco, datados entre 1730-1735[15]. É igualmente percetível que estes elementos, mesmo sendo criados a partir de um molde, foram alvo de um aperfeiçoamento das técnicas de cinzelagem.

A separar o mostrador das horas e do calendário lunar situa-se uma divisória em latão dourado. Esta delimitação, formada por dois grandes semicírculos, assume a função de expor as oito etapas do ciclo lunar. Além do funcional, este elemento foi gravado e demarcado a negro com duas fénixes e elementos vegetalistas.

As técnicas do metal, anteriormente referidas, foram complementadas pela arte da pintura. Os algarismos (arábicos e romanos), a autoria do relojoeiro, os caracteres e as delimitações circulares foram executadas a tinta preta. As personificações alusivas aos

8. Marinho, Lúcia. *Guardiães do tempo. A arte da Relojoaria na Colecção da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010, pág. 183.
9. Marinho, Lúcia. *Guardiães do tempo…* Op. cit., pág. 183.
10. Cescinsky, Herbert e Webster, Malcolm R. *English Domestic Clocks…* Op. cit., pág. 83.
11. Ibídem, pág. 83.
12. Ibíd., pág. 89.
13. Ibíd., pág. 90.
14. Ibíd., pág. 90.
15. Ibíd., pág. 99.

dias da semana apesentam um traçado delineado com a mesma coloração escura. O disco com o calendário lunar exibe a pintura de duas luas antropomorfizadas paralelas num céu estrelado. Os rostos, representados nas luas, e o céu, em azul cobalto, dada a sua deterioração, alude a uma pintura a óleo sobre latão. O brilho que cintila das estrelas é em pintura dourada.

Enquanto o mostrador ostenta o enlace entre as técnicas do metal e da pintura, a caixa e o pedestal exibem a perfeita harmonia entre a pintura e a talha.

A caixa possui uma organização estrutural que evoca as ordens clássicas. Na generalidade, toda a superfície da caixa foi decorada com elementos geométricos, vegetalistas e florais. Porém, o que mais se destaca são os pormenores estrategicamente localizados. O frontão em pagode assume linhas curvas, sendo ladeado por volutas entalhadas em formato vegetal, encimado e ladeado por fogaréus torneados e esculpidos. O tímpano, o friso e as portas laterais da caixa distinguem-se na medida em que o motivo vegetalista foi elaborado em metal e meticulosamente recortado.

Contrariamente à arquitetura da caixa, o pedestal exibe um corpo em forma *bombé*, aludindo às linhas ondulantes do barroco francês. Assim como a caixa, a superfície do pedestal foi cuidadosamente adornada com elementos geométricos, vegetalistas e florais. Ainda assim, é nas laterais que eclode a riqueza iconográfica fruto de uma compilação de paisagens e cenários. Os detalhes escultóricos são visíveis: na moldura do espelho central que contém motivos florais em baixo relevo; no contorno do corpo central cujas flores e folhas de louro foram rigorosamente esculpidas; nas quatro extremidades, entre o corpo central e a base do pedestal, onde foram posicionadas folhas de acanto em vulto perfeitamente esculpidas e perfuradas; e, por último, no contorno da base do pedestal foram integrados apliques escultóricos em formato vegetal delineado ao centro por um cordão em forma de pérolas que divide as folhagens.

Ao que tudo indica, tanto a caixa como o pedestal foram revestidos a laca preta e ouro. Esta dedução tem como base o avançado estado de deterioração que permite descortinar certas camadas da superfície, sobressaindo a camada do revestimento e as paisagens orientais relevadas com vestígios dourados, muito populares entre 1710 e 1750[16].



Fig. 3. Wightman London, *Relógio inglês de caixa alta*, s. XVIII (1ª metade?). Madeira, metal, pintura, ouro, laca? Coleção Igreja e Museu da Misericórdia, Porto. Fotografia: Rui Pinheiro.

16. Britten, F. J. *Old clocks and...* Op. cit., pág. 491.

Para os estudiosos da relojoaria, o trabalho de laca nos relógios de caixa alta está fracionado em três períodos: Holandês, Oriental e Inglês. O período Holandês (1695-1715) abarca as primeiras estruturas de relógios em laca de fabrico e decoração holandesa[17]. O período Oriental (1715-1745) concentra exemplares excecionalmente raros, cujas estruturas eram de fabrico inglês e enviadas nos navios de chá da Companhia das Índias Orientais para serem lacadas na China ou no Japão[18]. Já o período Inglês (1735-1760) corresponde ao fabrico da laca em Inglaterra[19].

Dado que a viagem ao Oriente era de alto risco, especialmente para as estruturas de relógios, tudo aponta para que o relógio em estudo tenha sido revestido a laca no período Inglês. A prática da laca inglesa coincide com a tendência do uso do mogno no mobiliário inglês, mas são as madeiras de pinho, nogueira e carvalho as mais frequentes na construção estrutural de um relógio inglês.

Por último, as técnicas relacionadas com o fabrico do vidro e do espelho também estão presentes nesta peça. A caixa contém uma porta frontal em vidro que, além da sua função básica em proteger e permitir a visualização do conteúdo, possibilita ainda o acesso ao mostrador para acertar a hora e os restantes calendários. Já os dois espelhos, localizados no pedestal, são uma introdução na peça bastante peculiar, por dois fatores: primeiro, a frente do pedestal, dada a sua área e localização, recebia por norma a iconografia e as artes decorativas mais expressivas; segundo, os relógios da primeira metade do século XVIII não possuíam tal equipamento. Por estes motivos, a inclusão dos espelhos é garantidamente um acrescento tardio, provavelmente do século XX.

2.3. Elementos decorativos e iconográficos

O relógio inglês em análise foi palco de uma abundante ornamentação geométrica, vegetalista, floral e, principalmente, figurativa.

No mostrador (Fig. 4), o que mais se destaca é, sem dúvida, o calendário lunar. A concretização do ciclo lunar é protagonizada por duas luas, dotadas de rostos expressivos, cuja brancura contrasta, notoriamente, com um céu azul cobalto repleto de estrelas douradas. Por debaixo, justamente na divisória que separa o calendário lunar do mostrador das horas, foram representadas duas fénixes. Este animal mitológico, de forte tradição cristã, simboliza o renascimento, o eterno recomeço, o triunfo da vida sobre a morte e os vários ciclos da vida por se acreditar que esta renascia das próprias cinzas.



Fig. 4. Wightman London, *Mostrador do relógio inglês de caixa alta* (pormenor), s. XVIII (1ª metade?). Madeira, metal, pintura, ouro, laca? Coleção Igreja e Museu da Misericórdia, Porto. Fotografia: Rui Pinheiro.

Igualmente carismática é a representação do calendário semanal, onde os dias da semana foram reproduzidos sob a forma personificada dos sete deuses romanos e respetivos símbolos astrais: Apolo (Domingo), Diana (Segunda-feira), Marte (Terça-feira), Mercúrio (Quarta-feira), Júpiter (Quinta-feira), Vénus (Sexta-feira) e Saturno (Sábado). Estamos perante uma combinação cultural entre a mitologia nórdica e romana. Os vocábulos ingleses para os dias da semana, de terça-feira a sexta-feira tiveram, como base, os nomes dos deuses nórdicos: *Tiw*, *Woden*, *Punor* e *Freia*. Já o

17. Cescinsky, Herbert e Webster, Malcolm R. *English Domestic Clocks…* Op. cit., pág. 189.
18. Ibídem, pág. 189.
19. Ibíd.



Fig. 5. Wightman London, *Pedestal do relógio inglês de caixa alta, pintura com tema oriental na lateral direita* (pormenor), s. XVIII (1ª metade?). Madeira, pintura, ouro, laca? Coleção Igreja e Museu da Misericórdia, Porto. Fotografia: © Igreja e Museu da Misericórdia do Porto.

sábado (*Saturday*) manteve a designação romana que significa «o dia de Saturno». A escolha pela conversão representativa dos deuses nórdicos pelos romanos foi certamente por questões de reconhecimento, uma vez que, à época, os deuses romanos eram claramente mais próximos do público.

Contrariamente à iconografia mitológica presente no mostrador, as laterais do pedestal exibem um universo exótico repleto de paisagens que aludem a um quotidiano oriental e cenários onde os principais protagonistas são os animais. Lamentavelmente, estas representações encontram-se bastante danificadas, não permitindo, por isso, uma análise assertiva. Ou seja, estas representações podem ser fruto da imaginação do artista ou uma tentativa de retratar certas atividades orientais adaptadas ao gosto europeu.

Apesar do elevado estado de deterioração, é percetível a ornamentação de três grandes representações figurativas em cada uma das laterais.

Na lateral direita (Fig. 5), de cima para baixo, é possível visualizar, primeiramente, uma paisagem fluvial com duas embarcações. A de maior dimensão encontra-se próxima de uma arquitetura tipicamente oriental e a outra navega sobre as águas por meio da força braçal de dois indivíduos. Na segunda representação é nítida a interação de dois indivíduos, um de pé e outro sentado, que comunicam entre si. Já a terceira representação contém duas aves aquáticas, cuja fisionomia é muito semelhante à do cisne. Enquanto uma das aves interage com uma borboleta, a outra parece debicar o terreno repleto de vegetação.

A lateral esquerda apresenta uma paisagem natural. As aves aquáticas nadam descontraidamente nas águas tranquilas, tendo como cenário de fundo arquiteturas orientais e vegetação. Na segunda representação evidencia-se apenas uma ave entre a vegetação. Já a última representação reflete a curiosidade de um canídeo por uma borboleta.

Genericamente, a caixa e o pedestal concentram alguns dos motivos mais representativos da gramática ornamental chinesa, especificamente as flores (crisântemos), as paisagens com pagodes, pontes, lagos e personagens com trajes orientais. As bandas com padrões geométricos e em forma de suástica (símbolo de longevidade) são ambos, igualmente, de inspiração oriental.

As alegorias e os demais motivos decorativos estão em perfeita coerência com a natureza e função do objeto, o de demonstrar a passagem do tempo.

2.4. A sonoridade

Todo o aparato visual —material, estilístico e iconográfico— foi ainda complementado por uma riqueza compositiva, numa plena identificação do som do relógio com a harmonia da música. No mostrador, sobre o calendário lunar, foi redigido o nome de doze músicas compostas, maioritariamente, por compositores do século XVIII.

Das doze melodias, cinco[20] são da autoria de Georg Friedrich Händel (1685-1759), uma[21] de Thomas Arne (1710-1778), uma[22] de James Paisible (ca. 1656-

20. *March in Richard, March in Scipio, Minuet in Floridante, Handels Water Music.*
21. *Miller of Mansfield.*
22. *Rigadoon Royal.*

1721), uma[23] de Francesco Geminiani (1687-1762) e uma[24] de Johann Adolf Hasse (1699-1783).

Relativamente às três[25] melodias restantes desconhecemos a sua autoria[26]. Além da função musical, este relógio inglês possibilita também o controle sonoro das badaladas e das batidas.

3. Conclusão

Não existem dúvidas da singularidade do relógio inglês de caixa alta pertencente ao Museu e Igreja da Misericórdia do Porto (MMIPO), começando pela inscrição *Wightman London* e pela ausência da datação que deixa em aberto, quer a autoria do mecanismo, quer a sua cronologia. A riqueza material, técnica, ornamental, icnográfica e sonora reforça com mais intensidade a peculiaridade desta peça.

Tratando-se de um objeto de uso quotidiano, este relógio esteve posicionado estrategicamente por forma a cumprir a sua função primordial de medição do tempo. Neste sentido, o seu porte sumptuoso foi indiscutivelmente apreciado, mas num círculo muito restrito. Foi com a exposição «O Porto e o Reino Unido. 650 anos de história partilhada: 1373-2023» que esta máquina do tempo pôde ser contemplada, pelo público, como uma peça artística e cultural.

Pelo exposto no decorrer desta análise, onde se destacam as inscrições musicais e do fabricante em simbiose com as técnicas e a ornamentação —algumas das quais hipoteticamente inspiradas na obra do célebre *Ébéniste* francês André-Charles Boulle (1642-1732)—, são fatores de grande relevância que nos leva a considerar que a datação mais provável deste relógio inglês seja da primeira metade do século xviii.

Finalmente, foi nosso intuito partilhar esta peça de exceção, demonstrando uma vasta variedade de técnicas do metal, madeira, pintura e ornamentações. Optamos por expor este caso à comunidade académica e científica na tentativa de contribuir com um estudo relacionado com a temática da horologia, mas também, pelo caráter pioneiro na análise deste relógio inglês. Estamos esperançosos de vir a obter, no futuro, mais informação relacionada com esta peça de grande valor histórico e cultural.

23. *March by Geminiani.*
24. *A Favourite Air.*
25. *Noon tide Air, Italian Jigg, Cornet March.*
26. Porém, existe uma versão da melodia *Noon tide Air* publicada em 1745 pelo gravador Henry Roberts.

La música parroquial en Valencia: la capilla de música de la iglesia de San Juan del Mercado

Inmaculada Martínez-Ayora

Universidad de Castilla-La Mancha, España

https://orcid.org/0000-0003-0275-8061

1. Introducción

En el siglo xvii, la escena musical valenciana experimentó notables cambios. Junto a las destacadas capillas de la seo y el Real Colegio Seminario de Corpus Christi, surgieron nuevas capillas vinculadas a las parroquias, como aquellas de las iglesias de San Martín y San Juan del Mercado. La Guerra Civil resultó en la irremediable pérdida de archivos parroquiales, consumidos por el fuego en 1936.

La fundación de capillas musicales en Valencia a finales del siglo xvii se relaciona con la creación de las academias de novatores, instituciones que promovían ideas preilustradas, rechazando el neoaristotelismo y abogando por el empirismo y el racionalismo. Este movimiento intelectual, iniciado por la obra *El Hombre Práctico o Discursos sobre su Conocimiento y Enseñanza* de Francisco Gutiérrez de los Ríos (1680), influyó en la primera generación de ilustrados valencianos, como Gregorio Mayans[1]. Dicha influencia se refleja en la renovación de templos en Valencia. La iglesia de San Juan del Mercado, afectada por daños estructurales, se reformó debido a la filtración de agua[2]. Otras iglesias se remodelaron para seguir los principios barrocos de la Contrarreforma.

La renovación de los Santos, entre 1693 y 1705, destacó como una importante reforma urbana en Valencia. Inicialmente en el siglo xiii, la parroquia estaba en una zona poco poblada, pero en el siglo xv con la llegada de financiación de gremios y mercaderes se convierte en un punto de referencia. Las donaciones de estos últimos y el crecimiento del barrio lo convirtieron en uno de los templos más prósperos en el siglo xviii[3].

Según el Archivo del Reino de Valencia, San Juan del Mercado destacaba como la parroquia más próspera de la ciudad. Su excedente financiero se invirtió en diversas propiedades, tanto rústicas como urbanas, generando ingresos sustanciales. Las donaciones y legados testamentarios, impulsados por su extenso número de feligre-

1. VV.AA. *La cultura española en la Edad Moderna. Historia de España XV*. Madrid: Editorial Akal, 2004, págs. 404-407.
2. Boira Maiques, Josep Vicent. *Valencia, la ciudad*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2011, pág. 186.
3. Ibídem, pág. 16.

ses, comparable solo con San Martín, revelan su prosperidad demográfica: 6.196 habitantes en 1716, 8.055 en 1727 y 10.714 en 1766, según censos de la época[4].

La riqueza del clero de San Juan del Mercado y su capacidad para financiar una capilla musical se ve afectada por la derogación de los fueros valencianos en 1707 por Felipe V. Esto tuvo repercusiones en el juzgado de amortización, encargado de garantizar que el clero cumpliera la ley sobre la adquisición de bienes raíces e inmuebles, una preocupación desde el siglo xiii que se intensificó durante el reinado de Felipe IV. A pesar de que la legislación prohibía al clero adquirir propiedades sin permiso real, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV se concedieron indultos de amortización. Este proceso implicaba multas y condenas a las instituciones eclesiásticas, pero en las cortes, el monarca otorgó varios indultos, permitiendo que los bienes pasaran a manos de la Iglesia sin la necesaria licencia real[5].

Durante el reinado de los últimos Austrias, el clero adquirió propiedades por más de un millón y medio de libras valencianas. Entre 1700 y 1739, San Juan del Mercado adquiere en su mayoría tierras, representando casi un 70 % de los bienes amortizados. Hacia 1740, la parroquia tenía alrededor de cien casas, principalmente en Valencia y sus cercanías. La tabla 1 muestra las adquisiciones por quinquenios. Entre 1740 y 1789 el patrimonio eclesiástico de dicha parroquia creció, especialmente en tierras de cultivo.

La ubicación en un barrio demográficamente creciente desde el siglo xvii elevó estas propiedades, gracias a testamentos y donaciones de feligreses, muchos de ellos burgueses y comerciantes. Además, la fama del camposanto parroquial, favorecido por estar «dotado de infinitos perdones y gracias concedidas por el pontífice Benedicto XIII de Luna, a los que se sepultasen en él»[6] contribuyó significativamente a los ingresos. Este método de financiación de la capilla musical fue similar en otras parroquias de la ciudad.

4. Díez Rodríguez, Fernando. «La población de la ciudad de Valencia en el s. xviii». En: *I Jornades d'Estudi sobre la Població del país Valencià*. Vol. I. Valencia: Diputació de València, págs. 517-535.

5. Palao Gil, Francisco Javier. «La legislación foral valenciana en materia de amortización eclesiástica: estudio normativo». *Anuario de historia del derecho español* (Madrid), 63-64 (1993-1994), págs. 787-846.

6. Palao Gil, Javier. *Patrimonio eclesiástico y amortización en Valencia: La Catedral y la Parroquia de Sant Joan del Mercat (s. XVIII)*. Valencia: Ajuntament de València, 1993, pág. 76.

2. La capilla de música de San Juan del Mercado

Esta capilla creada alrededor de 1690 es la única de tipo parroquial que cuenta con investigaciones previas a cargo de Jesús Villalmanzo, que revisa parcialmente su historia entre los siglos xviii y xix, aunque deja muchas incógnitas al respecto.

La reconstrucción y actualización cronológica se basó en archivos externos a las parroquias, como los de la seo y el Real Colegio Seminario de Corpus Christi, además de otros relevantes como el Archivo del Reino de Valencia, el Archivo Histórico de Valencia, los archivos eclesiásticos de la colegiata de Santa María de Xátiva, la concatedral de Orihuela y la catedral de Segorbe. También se utilizaron datos del diccionario del barón de Alcahalí, publicado en 1901.

Aunque ha permitido confirmar algunos datos, también aporta otros erróneos que fueron asumidos como ciertos por Villalmanzo, siendo en su mayoría dataciones referentes a los maestros de capilla. A partir de los nuevos datos recolectados se ha estimado realizar una nueva cronología, basada en la propuesta por Jesús Villalmanzo, con variaciones significativas:

— Miguel Martí (ca. 1699)
— Salvador Noguera (1729-1743)
— Manuel Just (1743-1749)
— Juan Acuña (1750-1757)
— Pedro Furió (1757-1759)
— Joaquín Gil (1759-ca. 1766)
— Juan Acuña (1766-ca. 1771)
— Gregorio Cuenca (ca. 1771-1786)
— José Corella (1788-1807)
— Salvador Giner (1807-1819)
— José Agud (1819-1821)
— José Cucarella (1821-?)
— José Corella (1833-1835)

Así pues, conocemos la historia de la capilla durante algo más de un siglo, donde figuran nombres ilustres que posteriormente formarían parte de otras capillas de mayor relevancia en la ciudad. A pesar de que los estatutos de la capilla no han sobrevivido hasta nuestros días, a través de los diversos contratos notariales conservados en el Archivo del Reino de Valencia se han podido dilucidar algunas de las normas de obligado cumplimiento que los maestros debían acatar. Según Villalmanzo, los maestros eran nombrados por los miembros de la capilla «después de observar la actuación de los candidatos para cubrir la plaza se pro-

cedía a una votación, obteniendo la plaza el candidato con más votos»[7]. Si atendemos al contrato de Manuel Just[8], conservado en el Archivo del Reino de Valencia, las normas que se establecen son las siguientes:

> Primeramente: Que dicho Mosén Manuel Just no pueda admitir ni despedir a Tiple alguno sin consentimiento de esta Capilla.
>
> Otrosí: Que dicho Licenciado Manuel Just tenga obligación de dar lección a los Tiples y Músicos de la Capilla todos los días, excepto los colendos y ocupados en dicha Capilla.
>
> Otrosí: Que dicho Maestro tenga obligación de componer tres Villancicos para la festividad del Corpus, tres para la festividad de la Assumpción de Nuestra Señora y otros tres para la del Nacimiento del Señor todos los años, copiándolas a sus costas y dexando de cada uno de los que trabajare de los de obligación copia a la Capilla, los quales devan ser a la moda, para el mayor desempeño y lucimiento de dicha Capilla.
>
> Otrosí: Que si alguno entregare al dicho Maestro algún Villancico o Aria, tenga obligación de componerles según la función que el tal pidiere, advirtiendo que cuando venga alguna festividad de las dichas cumplirá en dar éstos, en lugar de los que está obligado a dar.
>
> Otrosí: Que en caso de hazer alguna Missa o Salmo para la Capilla se le descontará de las obligaciones que tiene en las dichas festividades.
>
> Otrosí: Que por las dichas obligaciones le señala la Capilla treinta y seis Libras de salario en cada un año por dar lección a los Tiples y músicos de la Capilla que quisieren tomar y llevar el compás.
>
> Otrosí: Igualmente se le señalan dos porciones, la una por su asistencia y la otra por los papeles de dicha Capilla, para que se mantengan cantables y decentes.

Estas normas persisten en los contratos de Juan Acuña[9] y Pedro Furió[10], los únicos tres nombramientos conocidos de maestros de capilla de San Juan de Mercado. Se destaca la prioridad de conservar a los tiples, prohibiendo su destitución por parte del maestro, posiblemente relacionado con el *Miserere* de Salvador Noguera (1737). En uno de sus movimientos, el *Ecce enim*, se observa cómo existe una versión de 1737 escrita para tres tiples, mientras que, al final de la obra se añade de nuevo este movimiento, en una versión de 1744 escrita para tenor, posiblemente por la falta de tiples.

Permanece la obligación de dar lecciones diarias de música, salvo en fiestas y actuaciones de la capilla. Aunque no se confirma la presencia de infantillos en las capillas parroquiales, se sabe que Joaquín Acuña, sobrino de Juan Acuña, estudió como infantillo en la capilla de San Martín, donde su tío ejercía como maestro de capilla[11].

En lo que respecta a las composiciones que el maestro debe realizar obligatoriamente, estas son nueve: tres para las fiestas del Corpus, tres para la Asunción y tres para Navidad, especificando que deben ser a la moda. No obstante, esta obligación podía ser convalidada por otras composiciones, en el caso de que se compusieran misas o salmos. Por último, se detalla el sueldo, en concreto de 36 libras anuales, siendo algo más de la mitad del salario del maestro de capilla de la catedral metropolitana[12], aunque cobra dos raciones por actuación, por lo que supone el doble que los demás componentes de la capilla.

3. Salvador Noguera y su legado musical

Este autor, de origen valenciano y formado en la catedral de Valencia, cobra gran importancia en la capilla de San Juan del Mercado entre 1729 y 1743. Bajo su dirección, la capilla experimentó un crecimiento significativo, incorporando nuevos instrumentos como la trompa, la viola, el contrabajo, así como aerófonos como el oboe y la flauta. Se han conservado catorce obras compuestas para la capilla de San Juan del Mercado y seis piezas para el Real Colegio Seminario de Corpus Christi, donde permaneció Noguera desde 1743 hasta su muerte en 1768.

Su renombre se evidencia en la dispersión de su obra, con copias de su *Misa de difuntos* en la catedral de Valencia[13] y en el Real Colegio Seminario de Cor-

7. Ibídem, pág. 41.

8. E-VAar, Avinent, Ignacio. *Protocolos*, n.º 150. 1743, fol. 43v.-45v.

9. E-VAar, Avinent, Ignacio. *Protocolos*, n.º 151. 1750, fol. 3-5.

10. E-VAar, Avinent, Ignacio. *Protocolos*, n.º 152. 1757, fol. 4-5.

11. Guaita Gabaldón, José Gabriel. «Nuevos datos sobre la saga musical de los Acuña: el cantante, pianista y copista Josef Francisco Acuña y Castells (*Xàtiva, 1778)». *Cuadernos de Investigación Musical* (Ciudad Real), 14 (enero-junio 2022), págs. 189-222.

12. E-VAc, *Protocolo*, n.º 3211. fol. 352.

13. E-VAc, Noguera, Salvador. *Misa de difuntos*, 1742.

pus Christi[14], así como en los archivos de la catedral de Segorbe[15] y de la concatedral de Orihuela[16].

La interpretación de estas obras perduró en el tiempo, como ocurre en el *Lauda Jerusalem*. En el bifolio del primer tiple del primer coro se lee: «Viva la Religión. Viva mi Rey Fernando, vivan los Vorvones y la Constitución muera a la punta de un cañón. Vivan los realistas». Esta inscripción nos lleva al llamado Trienio Liberal (1820-1823)[17]. Esta continuidad es confirmada por José Climent respecto a que la *Misa de difuntos* continuaba interpretándose en la catedral de Valencia en 1970[18].

Todas las obras mencionadas coinciden en sus características: tienden a ser policorales, con la participación de entre dos y tres coros; entre la instrumentación figuran violines, violón, fagot, trompas y, en algunos casos, contrabajo, oboes y flautas.

Las fuentes musicales permiten realizar un acercamiento a las festividades en las que participaba la capilla musical de la parroquia, un aspecto poco conocido para las parroquias en la ciudad de Valencia. Destaca la festividad de la concepción de María Santísima, con tres villancicos conservados. Uno de ellos, con el íncipit *Cándida bella paloma*, ha podido ser reconstruido tras localizar la letra en una suelta de villancicos de la catedral de Sevilla, compuestos por Pedro Rabassa, maestro de Noguera, en 1728[19].

La estructura de este villancico incluye un estribillo coral con introducción del tiple del primer coro, seguido de repetición de la letra en *tutti*, pasando a un recitado y aria con elementos retóricos notables. Entre las figuras retóricas destaca la hypotiposis, descrita de este modo por Burmeister: «Hypotiposis es interpretar un texto de modo que las cosas sin vida en éste contenidas, se presentan animadas, vienen a los ojos sin velos»[20]. Es utilizada por Noguera en palabras como «veloz» y «vuelo», con valores breves y melismáticos, a la que también añade una *circulatio*, utilizada como embellecedor del discurso narrativo[21]. Destaca la palabra «detenga», interpretada a *tutti* con una fórmula cadencial que detiene el ritmo con valores largos (Fig. 1).

El uso de la retórica musical no se limita a los villancicos de Noguera, sino que se pueden localizar algunos ejemplos en otras obras de su autoría. Este es el caso de la *Misa a la Beata Virgen*, en la que las voces del primer coro realizan intervenciones a modo de solo y donde se expresan varias figuras retóricas.

En primer lugar, la *circulatio*[22], es una figura relacionada con una concepción cíclica, circular, en muchas ocasiones de lo eterno, por lo que suele utilizarse en contextos religiosos. Asimismo, junto con esta figura que se muestra en las palabras *benedicamus*, *glorificamus*, *laudamus* y *adoramus*, todas relacionadas con la alabanza, se le suma una anábasis ubicada en la palabra «te», implicando un ascenso tras la circularidad. En este sentido, Kircher en su *Musurgia Universalis* (1650) define esta figura como «exaltación, ascenso o cosas semejantes»[23], por lo que promueve la intención del texto, repitiendo la frase completa junto con una subida progresiva de la altura. También cabe reseñar el orden de entrada de esta fórmula a una distancia interválica idéntica (*sol-do*), por lo que también se muestra esta tendencia (Fig. 2).

Sin duda, una de las obras más enigmáticas y relevantes es el *Rosario a María Santísima*, compuesto en 1740. Esta obra se encuentra en las páginas finales de una colección manuscrita donde figura junto al *Miserere*[24] y cuatro villancicos[25]. Esta colección se trata de un guion original utilizado por Salvador Noguera, posiblemente para realizar la orquestación y enviarla al copista para la preparación de partichelas.

En la figura 3, se aprecia el título original de la pieza, presumiblemente escrito por Noguera, coincidiendo con el resto de la caligrafía. La composición es

14. Climent, José. *Fondos musicales de la región valenciana I: Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, pág. 269.

15. Climent, José. *Fondos musicales de la región valenciana III: La Catedral de Segorbe*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984.

16. Climent, José. *Fondos Musicales de la Región Valenciana IV: Catedral de Orihuela*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, pág. 129.

17. Fontana, Josep. *La crisis del Antiguo Régimen, 1808-1833*. Barcelona: Crítica, 1979, pág. 31.

18. Climent, José. *Fondos musicales de la región valenciana I…* Op. cit., pág. 269.

19. GB-Lbl, *Letra de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla*, sin foliar.

20. López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Ediciones Amalgama, 2000, pág. 132.

21. Ibídem, pág. 138.

22. Ibíd.

23. Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis*. Roma: Ludovico Grignani, 1650, lib. IX.

24. E-VAcp, Noguera, Salvador. *Miserere* a 12, 1736.

25. E-VAcp, Noguera, Salvador. *Siendo las fuentes*, 1737; E-VAcp, Noguera, Salvador. *Cándida bella paloma*, 1738; E-VAcp, Noguera, Salvador. *Para oírlas*, 1739 y E-VAcp, Noguera, Salvador. *Ah, de la hermosa esfera*, 1739.

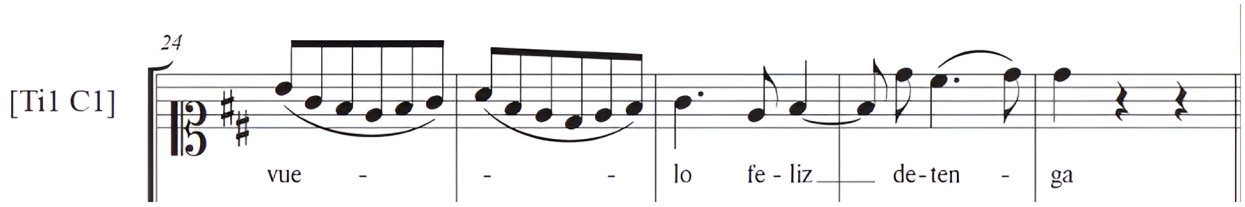


Fig. 1. Hypotiposis presente en las palabras «vuelo» y «detenga». E-VAcp, Noguera, Salvador, Villancico *Cándida bella paloma*, 1738. Imagen: transcripción propia.



Fig. 2. Voces del coro I durante sus intervenciones solísticas en el *Gloria* de la *Misa a la Beata Virgen* (1732). Imagen: transcripción propia.



Fig. 3. Título del *Rosario* en el manuscrito original, 1740. E-VAcp. Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia. Fotografía: autora.



Fig. 4. Ciclo de quintas en la segunda parte del *Rosario* donde se suceden los acordes de séptima. Imagen: transcripción propia.

para coro sin acompañamiento y consta de tres pentagramas independientes, aunque su unificación le confiere coherencia. Cada pentagrama cuenta con una letra diferente que consta del Padre Nuestro, el Ave María y el *Gloria Patri*, siendo este último el único en latín. La estructura es esencialmente homofónica, con una sección en la segunda parte que modula mediante intervalos de quinta, moviéndose desde *si menor* a *sol mayor* para volver a la tonalidad principal, *si menor*.

Este pasaje es algo avanzado para la fecha de la composición, 1740, produciendo en los compases una concatenación de séptimas bastante inusual para la época. En este sentido se observan diversas erratas en la ubicación de becuadros, finalizando en *si menor* con la tercera de picardía (Fig. 4).

Esta modernidad revela la calidad musical de los maestros de capillas parroquiales, a menudo subestimados por su estatus inferior al de la catedral. La interpretación de la obra el 12 de mayo de 1740 es notable, ya que tres días después se celebró la festividad de la Mare de Déu del Desamparats, patrona de la ciudad; por lo que fue compuesta para dicho fin.

Los rosarios conservados del siglo xviii, en su mayoría, pertenecen a los misterios, siendo el de Noguera un ejemplar único de mediados del xviii. Se tiene constancia de esta práctica a través del literato José Ortí y Mayor, ya que en sus *Poesías sagradas* figura un *Rosario* donde se anotan dos fechas de interpretación, 1715 y 1742; escritas bajo la fórmula de misterio y petición[26]. Otro ejemplo de 1793 de José Falguera[27], conservado en la concatedral de Orihuela, sería el más próximo, aunque presenta diferencias en la orquestación.

4. Conclusiones

Queda clara la importancia de las capillas de música parroquiales como parte integral del corpus sonoro de Valencia durante el siglo xviii. La falta de investigación en este ámbito ha dejado un vacío en el conocimiento de las prácticas musicales de la época, enfocándose principalmente en las capillas de la catedral y del Real Colegio Seminario de Corpus Christi.

La viabilidad económica de las parroquias sugiere que podían mantener conjuntos musicales de entre 20 a 25 músicos, por lo que la desamortización de 1835 marcó el fin de estos. El estudio del repertorio

26. E-Mn, Ortí y Mayor, José. *A los siete dolores de la Virgen para cantar su Rosario, o Septenario que se hace en Segorbe*, fol. 145.

27. E-ORI, Falguera, José. *Rosario*, 1793.

de Salvador Noguera revela que los maestros de capilla parroquiales poseían una calidad musical comparable a la de grandes instituciones catedralicias. Las formas musicales utilizadas eran comunes en todas las instituciones, y destaca la singularidad del Rosario en el siglo xviii, con un lenguaje armónico avanzado para 1740.

Aunque la investigación en este campo está en una etapa inicial, la aparición de nuevas fuentes musicales en archivos externos y la atención al ámbito parroquial y su influencia en la música barroca han generado un renovado interés en estas instituciones, desmitificando la idea de que la música religiosa estaba exclusivamente vinculada a las catedrales.

Tabla 1.
1700-1739. Adquisiciones por partidas y quinquenios sobre el patrimonio conservado en 1739 en la iglesia de San Juan del Mercado.

Años	Censales (Libras)	%	Casas (Libras)	%	Tierras (Libras)	%	Otros (Libras)	%
1700-04	1.348	12,30	4.496	41	4.241,50	38,70	878,55	8
1705-09	2.100	57,80	1.532,85	42,40	0	0	0	0
1710-14	3.285	32,10	1.408	13,75	5.494,20	53,75	40	0,40
1715-19	413	22,35	0	0	1.332	72,05	104	5,60
1720-25	2.431	18,45	149	1,15	10.590,35	80,40	0	0
1725-29	2.165	18,15	1.510	12,65	8.214,20	68,90	34	0,30
1730-34	1.602,35	14,10	0	0	9.672,65	85	100	0,90
1735-39	129,25	0,65	1.593,35	8,10	17.549,35	89,15	413,35	2,10
Totales								
1700-19	7.146	26,80	7.436,85	9,85	11.067,70	41,45	1.022,55	3,85
1720-39	6.327,60	11,25	3.252,35	5,80	46.026,55	81,95	547,35	1
1700-39	13.473,60	16,25	10.689,20	12,90	57.094,25	68,95	1.569,90	1,90

2

PERIPLOS E ICONOGRAFÍAS BARROCAS

Francisco de la Maza y la arquitectura barroca andaluza[1]

Rafael López Guzmán

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0000-0002-6966-6682

La editorial Universidad de Granada ha reeditado la obra de Francisco de la Maza «Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía»[2] (Fig. 1). Su autor, historiador del arte imprescindible en la construcción de la cultura artística de México, realizó un viaje a España en 1956, lo que le permitió recoger material bibliográfico, de campo, planimetrías y fotografías, así como contactar con los más importantes historiadores del arte de aquellas fechas. El resultado, estructurado mediante 35 cartas, a modo de capítulos, permite un itinerario lógico y real por las ciudades y arquitecturas más sobresalientes de nuestra cultura barroca.

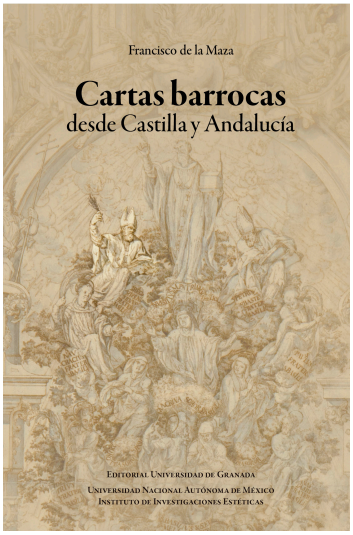


Fig. 1. Portada de la edición de *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía* realizada por la Editorial Universidad de Granada. Fotografía: ©Editorial Universidad de Granada.

Esto no quita que se interese por otros periodos así como por aquellos objetos artísticos o relaciones formales con México que encuentra a lo largo de sus recorridos. Su lectura, como ha señalado acertadamente María del Carmen Millán significa acompañar a De la Maza cuando: «…se lanza a la tarea exactamente como a una aventura. Acompañarlo en su recorrido significa participar de su asombro, de sus desalientos, de sus hallazgos; aceptar sus indignados comentarios frente a los despropósitos de la estulticia. Pero sobre todo, aprender a mirar, esto es a re-

1. Este trabajo se inserta dentro de los objetivos del proyecto de investigación «LitArTravel. Patrimonio cultural y literatura de viajes: artistas y escritores americanos en Andalucía (1850-1950)» (B-HUM-686-UG20).

2. Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023. La primera edición se publicó por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1963. Una segunda edición se hizo en el 2013 por el Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades de la UNAM. En la edición de Granada hemos contado con el apoyo técnico del Instituto de Investigaciones Estéticas, incluyendo un magnífico Prefacio del doctor Jaime Cuadriello.

lacionar, a sentir, a interpretar, a entender, a respetar, a amar…»[3].

En este texto me centraré en los recorridos que hace por Andalucía donde llega, concretamente a Sevilla, el 6 de mayo de 1956[4].

1. El viaje a Andalucía

El trayecto lo inicia con un cambio de ánimo atendiendo al contraste climático que significa el duro invierno de Castilla y la esplendorosa primavera, por las fechas, del sur. Así, cuando entra en Andalucía nos dice: «En Andújar comienza lo andaluz, con sus blancas casitas y sus torres mudéjares de ladrillo. Y en no sé qué pueblo pequeño, que apenas veo en el tramonte, distingo la primera cúpula con azulejos»[5]. Riqueza de matices que se amplían cuando llega a Córdoba: «La ciudad encantadora me ha recibido con un clima cálido, olor a canela y piar de golondrinas»[6].

En Andalucía va a contar con diversas personas de interés para nosotros y para la comprensión de nuestro arte barroco. En Sevilla, aunque no aparece citado, conoce a Enrique Marco Dorta, en ese momento catedrático de Arte Hispanoamericano en la universidad hispalense, lo que le permite impartir una conferencia. Había sido recomendado por Don Diego Angulo que, desde Madrid, ejercería a modo de tutor de Francisco de la Maza durante su estancia en nuestro país. También en Sevilla coincide con el historiador Martín Soria (1911-1961)[7], con el que realizará algunas visitas de interés como Marchena[8].

De forma reiterada, cita en las Cartas Barrocas a Rafael Manzano Martos y a René Taylor. Para ubicar la relación con estas dos importantes personalidades de la historia del arte, tenemos que recordar que Francisco de la Maza había nacido un 7 de mayo de 1913 en San Luis Potosí, llegó a Madrid con 42 años, pasando su cumpleaños en Sevilla (7 de mayo). Es importante recordar estos datos cronológicos para señalar que, en ese momento, René Taylor (1916-1997) tenía 40 años; y Rafael Manzano (1936), a quien califica de «inteligentísimo y culto estudiante de arquitectura»[9], tiene 20. Su relación con el avezado estudiante se prolonga en el tiempo, le acompañará en diversos recorridos por Madrid y su entorno, incluso le realiza dibujos que publicará en las Cartas Barrocas y, además, vuelve a coincidir con él en Cádiz, acompañándole en sus visitas por la bahía[10].

Con René Taylor (1916-1997)[11] coincide en Granada, a quien califica como: «gran caballero inglés, sabio en achaques barrocos»[12]. Con este reconocido hispanista, aparte de hacerle de cicerone en la ciudad de la Alhambra, visita las poblaciones cordobesas de Cabra, Lucena y Priego.

2. El concepto de Barroco

A través de las Cartas, el doctor de la Maza nos va desvelando su conceptualización, comprensión y significado del arte barroco, siempre referido, con algunas excepciones, al desarrollado a partir del último tercio del siglo xvii, no mostrando un especial interés por el barroco desornamentado. De hecho, cuando visita la iglesia de San Isidoro del Campo en Sevilla ante el retablo de Juan Martínez Montañés comenta: «Visto un retablo de Montañés se han visto todos. La imaginación del siglo xviii es muy superior a la del xvii en eso de retablos»[13].

Las ideas que nos expone Francisco de la Maza no constituyen un armazón sistemático sino de apreciaciones que, a modo de sumatorio lógico, nos desvelan sus conceptos teóricos. Para el maestro, el barroco es un diálogo entre los valores paganos y cristianos del

3. María del Carmen Millán en la introducción. Maza, Francisco de la. *Del neoclásico al art Nouveau y Primer viaje a Europa*. México: Sep/Setentas, 1974, pág. 6.

4. Las páginas de los textos que se citan corresponden a la edición realizada por la Editorial Universidad de Granada.

5. Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas*… Op. cit., pág. 182.

6. Ibídem, pág. 217.

7. Historiador del arte de origen alemán pero formado en España. Su dedicación se centró en el periodo barroco, tanto español como americano, y especialmente en la pintura de Zurbarán. Impartió docencia en las universidades de Princeton y Michigan.

8. Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas*… Op. cit., págs. 215-216.

9. Ibídem, pág. 26

10. Tengo que señalar que gracias a diversos encuentros con Rafael Manzano, que mantiene vivísima la memoria de Francisco de la Maza y de aquel viaje, he podido cotejar datos y profundizar en algunas de las propuestas y comentarios del estudioso mexicano.

11. Taylor, pese a haber nacido en Londres, estudió Filosofía y Letras en Barcelona, especializándose en barroco. De hecho su tesis doctoral la realizó sobre el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo. Desde 1962 dirigió el Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico).

12. Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas*… Op. cit., pág. 225.

13. Ibídem, pág. 204.



Fig. 2. Iglesia de San Luis, Sevilla. Fotografía: Wikipedia.



Fig. 3. Fachada del Palacio de San Telmo, Sevilla. Fotografía: Wikipedia.

humanismo renacentista. Hace hincapié en la reforma católica surgida del concilio de Trento y reflexiona sobre la necesidad de la sociedad contrarreformista de deshacerse de aquellos elementos que remiten directamente a la cultura de Grecia y Roma; sin desdeñar los órdenes clásicos por su fuerza y estabilidad estructurante. Además, la mirada se dirige en el barroco, igualmente, hacia el mundo hebraico, concretamente hacia el templo de Salomón, de inspiración divina, lo que llevaría a la potenciación del orden salomónico, al que se unen otras tipologías de soportes, como el estípite; de gran trascendencia en la retablística y, por derivación, en la arquitectura.

El mantenimiento del sistema de órdenes, ahora aumentado, lleva a Francisco de la Maza a concebir el barroco como un arte organizado en su composición, a la que se añade movimiento con el uso de molduras mixtilíneas que enmarcan los distintos elementos que conforman el diseño (puertas, vanos, remates o enmarcamientos); favoreciendo la unión de las artes, al ofrecer características equivalentes para retablos, portadas y alzados en general.

También el diseño de los espacios le interesa y le sirve para concretar sus ideas. En la iglesia de San Luis de Sevilla aprecia la planimetría centralizada de cruz griega pero que se aumenta hasta el infinito en la gran cúpula central; es decir, prolongación vertical que no horizontal —«estrechez de plano y amplitud de alzado»[14]— y que, a la vez, se adapta a las funciones propias de este proyecto como noviciado de los jesuitas (Fig. 2). Nos dice De la Maza: «Recordemos que era una iglesia para adolescentes; esto lleva implícito que no sea ni espaciosa ni monumental; pero, eso sí, rica y espectacular. El niño debe estar encerrado y a la vez contento. Debe concentrarse y no desparramarse. Su imaginación debe ascender. De aquí el dominio de la cúpula»[15]; y continua: «La imponente presencia de las columnas salomónicas, las más grandes de Sevilla y que están en las achatadas esquinas de los machones, tienen un doble sentido: artístico en cuanto a columnas o apoyos; simbólico en cuanto a que su retorcido fuste, que sube como flama, es la oración del novicio que trepa a la cúpula»[16].

Por otro lado, en cuanto a la decoración no la entiende como un elemento que sobrecarga y diluye la organización arquitectónica, sino que tiene una función y un significado. Así, cuando se enfrenta al retablo de Santiago en la catedral de Granada, obra de Francisco Hurtado Izquierdo (1707)[17]: «Su composi-

14. Ibíd., pág. 199.
15. Ibíd.
16. Ibíd.
17. Aunque la escultura de Santiago es de Alonso de Mena, fechada en 1638.



Fig. 4. Camarín de la Virgen del Rosario, Granada. Fotografía: Óscar Álvarez Calvo.

ción es tan *clara y limpia* como una obra clásica. Quien habla de *confusión barroca*, está hablando nada más de su flojera o de su ceguedad ante el barroco»[18].

Uno de los elementos claves para entender el barroco es el empleo de la luz. La reflexión sobre el término más acabada la define el doctor de la Maza en la visita a las arquitecturas de Granada. Propone la utilización del vocablo «enlumbramiento» lo que significa estar con o dentro de la luz, idea que va definiendo en su percepción del camarín de la Virgen del Rosario (Fig. 4). Cuando penetra en el mismo, nos dice: «…y ya estamos dentro. Todo irisa y relumbra y enlumbra, es decir, envuelve en su luz y en sus mágicas refracciones. Si en El Paular sentí estar dentro de un joyel, en el camarín de Granada he sentido estar dentro de un prisma o de un diamante y ser, yo mismo, un espejito aplastado y humillado frente a esta magnificencia real de espejos reales. Hay un cintilar de estrellas cercanas; un fulgurar de estalactitas y un resplandecer general que da una alegría casi insensata. Porque todo juega aquí»[19]. Evidentemente es un camarín, un espacio reducido una «…joya de arquitectura, mínima en el espacio y máxima en sensibilidad»[20], reflexión que le lleva a asumir la propuesta de 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»[21].

En Granada nos elabora otro de los conceptos más importantes en su definición del barroco. Me refiero a los nominativos «escenográfico» o «teatral». Este concepto lo apoya en la visita que hace a la Cartuja con René Taylor. Aparte de citar a algunos escritores barrocos[22], que utilizan estas palabras en sus obras, nos

18. Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas*… Op. cit., pág. 236.
19. Ibídem, pág. 227.
20. Ibíd.
21. García Lorca, Federico. «Granada (Paraíso cerrado para muchos)». *Vida Ferroviaria*, 155 (1935), pág. 1. No es la única referencia al poeta, también introducirá un poema del Romancero Gitano cuyos valores estéticos le permiten concluir que «Granada continúa barroca en su último mártir moderno…». Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas*… Op. cit., págs. 240-241.
22. Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Barcelona: Hora, 1944; Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*. Madrid: Espasa Calpe, 1941; Betancourt, Agustín. *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos exemplares, históricos, políticos, militares, y religiosos del nuevo mundo occidental*

remite al significado en griego de la palabra «Teatro» como «visión integral»[23], donde no puede disociarse lo estructural de lo ornamental, de tal forma que el arquitecto maneja las formas constructivas para realzar el espacio y, a la vez, dar valor a la decoración. Reflexión que hacen conjuntamente los dos eruditos analizando el espacio de la sacristía del monasterio. Con esta reflexión De la Maza concluye que «Sí, es *teatral*, y eso es un elogio. Decido no volver a usar la palabra *teatral* en su sentido peyorativo…»[24], sino como visión integral y envolvente.

También valora la contradicción como motor de creatividad barroca. Donde mejor explica este concepto es en la visita que hace al Hospital de la Caridad de Sevilla. Analiza al mecenas, don Miguel de Mañara, y su propia vida, así como sus ideas contenidas en el «Discurso de la Verdad» y cuando penetra en la iglesia nos señala: «El barroco es tan rico —y Mañara es un personaje barroco— que tan presto sabe de alegrías como de tristezas, de triunfo como de quebrantos; de exaltaciones y abatimientos. Vive una paradoja que afirma lo que niega y niega lo que afirma, pues si esos párrafos produjeron las obras de arte del retablo de Pineda o los lienzos de Valdés Leal… Muerte, ¿dónde está tu victoria? Toda exaltación de la muerte lleva implícita su derrota al producir obras de vida»; y continua: «¿Qué más vivo, resplandecientemente vivo, que este retablo-escenario, de trémulas columnas salomónicas, con el animadísimo, Entierro de Cristo (lapsus entre una y otra vida) y las esculturas todas del retablo?»[25].

De nuevo, en Granada, De la Maza nos propone otro concepto cualificador del barroco: el regionalismo; lo que le permite la valoración de las aportaciones artísticas en relación con cada lugar. Lo expresa, de forma específica, al enfrentarse con el retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Granada donde Pedro Duque Cornejo utiliza en los nichos/hornacinas de los santos laterales como fondo una perspectiva arquitectónica. «La ilusión está tan lograda que en el nicho derecho hasta hay un trozo de ventana de fondo. Aquí en relieve se ha logrado lo que tanto éxito tuvo en la pintura renacentista: el gusto por los escenarios arquitectónicos enmarcando las escenas pictóricas. ¡Gran señor como arquitecto, fue el escultor Duque Cornejo! Esta gratísima ocurrencia ni a Churriguera, ni a Tomé, ni a Hurtado, ni a Da Costa les pasó por la imaginación»[26].

En esta misma línea tras visitar el monasterio de Cartuja nos añade: «Vengo de la Cartuja y habría que inventar un idioma plástico y cromático, si esto fuera posible, para hablar de ella»[27].

Para Francisco de la Maza, el barroco hay que entenderlo como una experiencia sensitiva, lo que define perfectamente cuando visita el Sagrario de la iglesia de San Mateo en Lucena (Córdoba) (Fig. 5). Allí nos dice: «Y aquí hay para saturarnos todos los sentidos: los ojos pancromándose; los oídos inventando contrapuntos y fugas cromáticas a toda orquesta; el olfato colmándose de aromas que son transmutaciones del color y la luz; el tacto, con toda la piel erizada de nervios, rozando, hiriéndose en cada uno de los meandros tornátiles de cada flor, hoja, caracol, ángel… ¿Te das cuenta de que habría que ser pájaro para abarcar estas obras del hombre desde diferentes planos espaciales? ¿Ser reptil —¡qué espanto!, ¿no?— pues sí, reptar en este laberinto para palpar los volúmenes? Y luego volver a ser hombre para entender el símbolo, que es el que le da unidad al conjunto… Ante la obra de arte, lo único posible es estar frente a ella para luego estar dentro de ella y ya no sé si ser ella. Y esto mismo ya me suena a mística, pero, no divina, sino estética»[28].

3. Autores y obras

En general, Francisco de la Maza organiza sus itinerarios atendiendo a ciudades, autores y obras; específicamente en Andalucía resaltará la labor de ciertos arquitectos valorando sus realizaciones en las principales urbes barrocas.

En Sevilla se va a encontrar con la figura de Cayetano de Acosta (1709-1778), concretamente en el retablo mayor de la iglesia de El Salvador. Francisco de la Maza describe y justifica la presencia de cada uno de los personajes que constituyen la iconografía del retablo, en relación con la escena de la Transfiguración en el monte Tabor. Cuando nos habla de lo ornamental introduce elementos conceptuales de interés: «¿Y

de las Indias. México: Doña María de Benavides, Viuda de Juan de Ribera, 1698; y, Sigüenza y Góngora, Carlos. *Theatro de virtudes políticas*. México: Viuda de Bernardo Calderón, 1680.

23. Sería «lugar para ver» o «lugar para contemplar».
24. Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas*… Op. cit., pág. 251.
25. Ibídem, pág. 201.
26. Ibíd., pág. 236.
27. Ibíd., pág. 247.
28. Ibíd., pág. 264.



Fig. 5. Sagrario de la Iglesia de San Mateo, Lucena. Fotografía: turismodelasubbetica.es.

las formas ornamentales? Sí, son rocallas y hojarasca, doseles y cortinajes, ascuas y líneas curvas; pero cuatro columnas corintias hacen la estructura del primer cuerpo; significando la firmeza, que luego arriba se convierten en ligeras llamaradas. ¿Acaso abajo —este primer cuerpo— no es la tierra y arriba el cielo? El Greco había señalado ya esa diferencia, muy claramente, en El entierro del conde de Orgaz. Aquí Da Costa lo hace en escultura»[29]. La propuesta se completa con la portada/retablo de acceso a la capilla sacramental[30].

También en la capital andaluza se interesa por Leonardo de Figueroa (1655-1730), permitiéndole el análisis de su obra una reflexión sobre la arquitectura civil, que evoluciona desde la herencia andalusí, hacia adentro centrada por patios, hasta el barroco, con fachadas y portadas abiertas y transparentes; sin olvidar los patios que se ensanchan con arcadas y presentan fuentes en sus espacios centrales. Estas características llevan al doctor Francisco de la Maza, cuando describe el patio del Hospital de los Venerables a señalar que: «…no sabes si estás en un palacio mudéjar o en una transformación barroca del impluvium romano…»[31].

En el análisis que hace de Figueroa lo considera el Ribera y el Churriguera de Andalucía, pero: «mejor que los dos juntos»[32]. Centra sus comentarios en el palacio de San Telmo (Fig. 3), señalando, en contraposición, los recuerdos de El Escorial y su sobria fachada. Por el contrario, la de Sevilla la califica de excelente valorando la superposición de órdenes, eso sí, con fustes riquísimos de fina escultura en el dórico inferior y estrías ondulantes en el jónico del piso principal donde el amplio vano del balcón y su gran profundidad lo convierten en «salón al aire libre». Las esculturas de

29. Ibíd., págs. 187-188.

30. De la Maza, concluía sus reflexiones sobre este arquitecto señalando la necesidad de realizar una investigación a fondo sobre el mismo. Actualmente contamos con una monografía sobre este artista. Cfr. Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Cayetano de Acosta (1709-1778*). Sevilla: Diputación, 2007.

31. Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas*… Op. cit., pág. 205.

32. Ibídem, pág. 206.

San Telmo, San Fernando y San Hermenegildo que coronan el tercer piso, las doce figuras femeninas del nivel central, que representan las materias que se estudiaban en la escuela de mareantes, alegorías de mares y referencias mitológicas completan un programa simbólico y plástico que lleva a De la Maza a caracterizar el barroco dieciochesco sevillano por su gran riqueza ornamental, riqueza que se extiende al gran patio y a la capilla[33].

El tercer gran artista que valora en Andalucía es Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725), que encuentra, inicialmente, en la cartuja de El Paular, pero que va a ser el más significativo cuando llegue a Granada. Así, en el retablo de Santiago (1707) de la catedral granadina, ya comentado, valora la claridad del diseño a partir de los cuatro estípites estructurantes que distribuyen las tres esculturas, bajo dosel, en la parte inferior y sirven de apoyo para el programa, también tripartito, del superior, con óvalos pintados y la hornacina con la Inmaculada. Es importante señalar la escasa profundidad y movimiento contenido del conjunto, brindándonos una lección de arquitectura a través del dibujo subyacente que nos prepara para el movimiento y profundidad de las grandes obras de Hurtado, donde no es la capilla hornacina catedralicia, integrada en un conjunto mayor, sino la creación de espacios específicos para sus diseños y programas decorativos.

Por ello, considera que es en los sagrarios de las cartujas de Granada y de El Paular[34] donde el arquitecto despliega su creatividad. En Granada, es el baldaquino, que funciona como retablo conformado con seis columnas diluidas mediante la decoración de espejos en los fustes y albergando la Inmaculada de José de Mora. Además, a modo de transparente, funciona como puerta simbólica para el gran espacio barroco del sagrario. En el interior, de planta ochavada, es la policromía de los mármoles la que estructura y define el esquema arquitectónico, a lo que se unen, para dar más color si cabe, las incrustaciones en espacios concretos de los alzados y del pavimiento. En el centro, un tabernáculo con columnas salomónicas, permite circunvalar en torno al sagrario. Las esculturas alegóricas angulares, al igual que capiteles, follajes y rocallas, otorgan movimiento al conjunto. Este elemento se integra en el espacio general que mira hacia el centro a partir de las grandes columnas corintias que se ocultan, ligeramente, para presentarnos cuatro grandes esculturas perimetrales (san Bruno, san José, la Magdalena y san Juan Bautista) perceptibles a partir de la acción de unos angelillos que descorren los cortinajes de sus respectivos doseles, así como unos óculos que abren en los zócalos sobre los que reposan las esculturas de las virtudes. Este aparente recargamiento se prolonga hacia la bóveda donde Antonio Palomino exhibe su capacidad pictórica con la adoración de la Eucaristía.

En la Cartuja de Granada, tenemos también que referirnos a la sacristía, donde no estando documentada la intervención de Hurtado Izquierdo en su diseño, los aspectos formales lo relacionan con sus concepciones artísticas. La planta es una pequeña iglesia con su altar final, la blanca decoración no molesta al visitante y la iluminación con vanos de distinto tamaño marcan el deambular hacia el fondo donde San Bruno aparece como referente moral y ejemplar de los monjes. Ahora bien, la decoración de motivos naturales, vegetales y geométricos invaden los paramentos en estructuras simétricas que no ocultan la arquitectura. Entre los detalles ornamentales, y como característica de Hurtado, encontramos las denominadas «orejas de cerdo» (nombre alejado de lo estético) que también están presentes en El Paular e, incluso, en el retablo de los Reyes de la catedral de México.

Es, para Francisco de la Maza, Hurtado Izquierdo el gran maestro del barroco de Andalucía Oriental. Sus modelos serán copiados y desarrollados por sus seguidores, encontrando realizaciones que puntean la geografía próxima, como serían las capillas del Sagrario de las iglesias de la Asunción de Priego de Córdoba[35] y de

33. Ibíd., págs. 206-207.

34. Ambos sagrarios siguen el mismo modelo. El de la Cartuja de El Paular, proyectado unos años después que el de Granada, se estructura con dos partes separadas por una mampara, a modo de transparente escultórico, funcionando el primer espacio como pequeña nave y el segundo como recinto hexagonal con un altar/baldaquino que albergaba una custodia de plata que fue fundida durante la invasión francesa. La utilización de mármoles polícromos así como la participación de artistas como Pedro Duque Cornejo o Antonio Palomino, relacionan directamente los conjuntos de El Paular y Granada.

35. En la capilla de Sagrario de la iglesia de la Asunción de Priego el blanco, como color eucarístico, domina la totalidad de la arquitectura, de planta centralizada con un riguroso programa iconográfico (apóstoles, escenas bíblicas y evangélicas) siempre relacionado con la Eucaristía y envuelto en una profusión de rocallas que no impide, en absoluto, la lectura del diseño arquitectónico. De hecho, De la Maza considera que se encuentra ante «…la muestra más exuberante, y a la vez exquisita, de rococó español». Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas*… Op. cit., pág. 261.

San Mateo de Lucena, realizadas por Francisco Javier Pedrajas (1736-1817).

En las propuestas de Hurtado, la luz se moldea a través de la utilización de materiales polícromos de distinta cualidad, destacando los mármoles que otorgan estabilidad y prestancia, pero también carpintería de retablos, la escultura, las yeserías y la pintura forman parte de su personalísimo lenguaje. A ello se añade la iluminación controlada como elemento que permite la percepción pautada, pero que, a la vez, unifica todo el proyecto en una unidad artística donde integra todos los elementos, máxime cuando en los grandes proyectos cuenta con otros artistas con personalidad propia (Antonio Palomino, José de Mora, José Risueño y Pedro Duque Cornejo, …); proyectos, eso sí, que siempre hay que contemplar de manera esférica, nunca desde un solo punto de vista, pese a que el recorrido te obligue a hitos de visión marcados.

4. Conclusiones

En definitiva, la obra de Francisco de la Maza mantiene para nosotros valores de análisis crítico que podemos asumir desde nuestra contemporaneidad. El maestro propone una mirada conjunta de las obras barrocas ubicadas en las principales ciudades andaluzas. Los análisis minuciosos de algunas de ellas, el comparativismo con otras y el sopesar conjuntamente esas arquitecturas nos ofrecen, en definitiva, un panorama selectivo, resumido pero exacto de la originalidad creativa. Sin complejos nos resume lo que entiende por arquitectura barroca y nos lo fundamenta historiográfica y estilísticamente, con apoyaturas teóricas pero también con trabajo de campo.

El relato de los artistas y sus obras puntea un vademécum necesario para seleccionar las arquitecturas fundamentales de este periodo, a lo que se une la valoración pormenorizada de cada uno de los diseñadores, donde los andaluces (Cayetano de Acosta, Leonardo de Figueroa o Hurtado Izquierdo) superan, según Francisco de la Maza, la arquitectura castellana de los Churriguera o de un Pedro Ribera.

Es, por tanto, la lectura de este libro un itinerario de aprendizaje, de cualificación como historiadores y de disfrute, en tanto que nos ofrece el viaje y el conocimiento directo de las obras como vía de inicio de la investigación; sin desdeñar la experiencia vital atendiendo al trato humano, al paisaje, al clima e, incluso, como señala tras visitar con su amigo René Taylor la basílica de San Juan de Dios de Granada la necesidad de tomarse una buena manzanilla en los mesones junto a la Puerta de Elvira. Previamente nos había comentado que el interior de la basílica es: «…la apoteosis del barroco. No, nunca había visto un conjunto tan completo de ornamentación dorada. Si hay que quedarse quieto ante el movimiento inmóvil —valga la paradoja— es aquí, en el retablo mayor de los juaninos granadinos»[36].

36. Ibídem, pág. 238.

«E furon mandati in Ispagna, dove erano molto stimate»: escultura en madera policromada italiana en la Hispanoamérica barroca. Perspectivas, ejemplos y debates historiográficos

Antonio Varela Muñoz

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0009-0004-4063-446X

Dentro de las encrucijadas e interconexiones producidas entre Italia y la Monarquía Hispánica en la Edad Moderna, la circulación de escultura en madera policromada italiana constituye un capítulo de notable interés histórico-artístico. Como premisa, en el ámbito historiográfico italiano este tipo de obras no ha solido manifestar la misma fortuna crítica que sus equivalentes marmóreos. Una concepción peyorativa que ya aparecía en las *Vidas* de Giorgio Vasari, pues en la primera parte de esta eximia obra hablaba acerca de la consideración de la madera como un material que «no sirve para conseguir con él la morbidez y la carnosidad que se logra con el mármol, el metal, el estuco, la cera o incluso el barro»[1]. A ello debemos sumar la frecuente asociación de estas tallas con la expresión piadosa y devocional que, en tanto que popular, ha sido estimada como secundaria o menor.

Sin embargo, desde hace escasos años diferentes estudios y congresos impulsan una línea de renovación historiográfica, no sólo de revalorización de la madera como soporte escultórico, sino también de las constantes relaciones entre los diferentes centros italianos[2] y la circulación de sus facturas lígneas en territorios

1. Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2004, pág. 69.

2. Magnani, Lauro y Sanguineti, Daniele (coords.). *Scultura in legno policromo d´età barocca. La produxione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Génova: University Press, 2017.

más allá de Italia[3]. Igualmente, desde nuestro país se ha tratado esta cuestión, avalando numerosos estudios sobre el tránsito de estas piezas, su inserción en las colecciones hispánicas o la trayectoria de determinados escultores[4]. En efecto, Génova y Nápoles constituyen los dos focos de mayor importancia, si bien existieron también importaciones de otras regiones itálicas.

1. De Dominici y Ratti: testimonios de España

Este fenómeno de movilidad artística fue ya atestiguado en el propio siglo xviii por los proto-historiadores del arte de la época. Así, desde Nápoles, Bernardo de Dominici publicaba en 1742 sus *Vite de´pittori, scultori ed architetti napoletani*[5]. Con ello registraba los nombres de múltiples artistas dedicados al arte de la estatuaria en madera y, en el seno de sus biografías, estipulaba cuantiosas referencias en torno a obras mandadas a España. Es el caso de los hermanos Perrone y los Patalano, así como de Pietro Ceraso. De sus facturas lígneas se extrae un gusto español por lo napolitano, pues muchas «furon mandati in Ispagna, dove eran molto stimate l´opere sue»[6]. Mención especial recibe el escultor Nicola Fumo, del que se menciona el envío del *Cristo Caído* de la iglesia madrileña de San Ginés (Fig. 1). En este sentido, un aspecto interesante a tratar dentro de esta dinámica de circulación es la idea de recepción y difusión de modelos. En su biografía, De Dominici narra el éxito y la aceptación de la talla, pues «fu tanto applaudita da´medesimi profesossori, che prima d´inviarla fu fatta intagliare in rame, ed oggi si vede questa stampa con piena laude del suo Artefice egregio»[7]. Alonso Moral ha identificado la estela de este grabado en otras imágenes, como bien podría ejemplificar la escultura de reducidas dimensiones custodiada en la iglesia de San Agustín de Cádiz[8] (Fig. 2).

En el ámbito genovés cabe destacar a Carlo Giuseppe Ratti y su obra *Delle vite de´pittori, scultori ed architetti genovesi* (1769)[9], edición actualizada del proyecto originario de Raffaele Soprani (1674). En sus páginas encontramos una referencia directa al arte lignario, personificado en la figura de Anton Maria Maragliano. Además de sus obras ligures, relata como «in Ispagna mandò moltissime Opere»[10], especialmente en Cádiz donde se conserva un *San Rafael* para la iglesia de San Juan de Dios. Una alta demanda que activa las importaciones escultóricas de su taller al completo, así como de otros escultores ligures que se trasladarán a la bahía gaditana. Esta transferencia de obras genovesas escapa de nuestras fronteras tradicionales, abarcando territorios en cierto modo periféricos como las Islas Canarias o Portugal[11], donde habría recalado Giovanni Battista Maragliano, hijo del maestro, tras pasar por Cádiz[12].

2. Presencia en la Hispanoamérica barroca (siglos xvii-xviii)

Como vemos, la escultura en madera policromada italiana participa en una dinámica de circulación que

3. Gaeta, Letizia. *La scultura mediridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Lecce: Margio Congedo Editore, 2004; Casciaro, Raffaelle y Cassiano, Antonio (coords.). *Sculture di età barocca tra Terra d´Otranto, Napoli e Spagna*. Roma: De Luca, 2007; Leone de Castris, Pierluigi (ed.). *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna dal Quattrocento al Settecento*. Napoli: Artstudiopaparo, 2015; Di Liddo, Isabella. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Roma: De Luca, 2008.

4. Sin ánimo de ofrecer un elenco completo de la producción española relativa al tema, véase: Santiago Páez, Elena. «Algunas esculturas napolitanas del siglo xvii en España». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 158 (1967), págs. 115-132; Estella Marcos, Margarita. «Caracteres del envío de esculturas lígneas napolitanas a España». En: VV.AA. *El arte y el viaje*. Madrid: CSIC, 2011, págs. 555-570; Sánchez Peña, José Miguel. *Escultura genovesa. Artífices del Seiscientos en Cádiz*. Cádiz: Autoedición, 2006; Alonso Moral, Roberto. «Un mapa de la escultura italiana en España durante el Seicento». En: Magnani, Lauro y Sanguineti, Daniele (coords.). *Scultura in legno*… Op. cit., págs. 619-637; Lorenzo Lima, Juan Alejandro. «Sobre esculturas de Génova. Una Inmaculada de Anton Maria Maragliano y su taller en el Museo de Bellas Artes de Granada». *De Arte: revista de Historia del Arte* (León), 20 (2021), págs. 109-125.

5. De Dominici, Bernardo. *Vite de´pittori, scultori ed architetti napoletani*. Vol. 3. Nápoles: Francesco e Cristoforo Ricciardo, 1742, págs. 389-393.

6. Ibídem, pág. 389.

7. Ibíd., pág. 189.

8. Alonso Moral, Roberto. «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes». En: Leone de Castris, Pierluigi (coord.). *Sculture e intagli*… Op. cit., pág. 96.

9. Ratti, Carlo Giuseppe. *Delle vite de´pittori, scultori ed architetti genovesi*. Vol. 2. Génova: Stamperia Casamara, 1769.

10. Ibídem, pág. 171.

11. Costa Saldanha, Sandra. «Um crucifixo de Anton Maria Maragliano em Mafra. Oferta do genovês Domenico Massa à Ordem Terceira da Penitência». En: *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja* (Lisboa), 7 (2013), págs. 44-47.

12. Franchini Guelfi, Fausta. «Spagna e Portogallo». En: Sanguineti, Daniele. *Maraglianeschi. La grande scuola di Anton Maria Maragliano*. Génova: Sagep, 2018, págs. 335-345.



Fig. 1. Nicola Fumo, *Cristo Caído*,1698. Madera tallada y policromada. Iglesia de San Ginés, Madrid. Fotografía: autor.



Fig. 2. Anónimo, *Cristo Caído*, s. xviii. Madera tallada y policromada. Iglesia de San Agustín, Cádiz. Fotografía: autor.

abarca múltiples geografías y que, en efecto, incluye a los virreinatos hispanoamericanos. Así lo advertía Gennaro Borrelli, al afirmar que «proprio attraverso la Spagna, partendo da Cadice, la storia della plastica lignaria mediterranea emigrò nell´America Latina»[13], proyectándose en territorios de ultramar.

En la biografía de Maragliano, Ratti comenta como «molti de´suoi lavori furono trasmessi fino in ambedue le Americhe, per li quali guadagnò inmmense somme d´argento»[14]. Un indicio genérico que, no obstante, no va acompasado de ninguna otra referencia más allá de los cuantiosos beneficios recibidos. Además, de forma recurrente las noticias conservadas presentan cierta confusión en cuanto a la procedencia de la obra: así lo demuestra la alusión a dos imágenes marianas donadas al monasterio de Santa Catalina de Buenos Aires, una *Inmaculada* y una *Asunción*, ambas «de Nápoles de manos de Marrayano»[15]. Un hecho que bien puede ponerse en relación con la prestigiosa calidad de las tallas partenopeas.

En cualquier caso, la estela maraglianesca se hace presente en determinados ejemplos, como demuestra el *Calvario* situado en la capilla de la Sábana Santa de la catedral de Puebla de los Ángeles[16]. Flanqueado por una Dolorosa y san Juan Evangelista, el Crucificado se adscribe plenamente a un obrador ligur dieciochesco, pues asume los rasgos morfológicos propios (asimetría compositiva, proyección del perizoma, desplome de la cabeza, etc.). También con este círculo genovés se ha relacionado una *Inmaculada* de la catedral de Cartagena de Indias[17], alterada por modificaciones posteriores. No obstante, Contreras-Guerrero y De Nicolo[18] han apuntalado otra hipótesis, al mostrar ciertas confluencias con el escultor napolitano Giuseppe Picano.

Por otro lado, el caso de la escultura napolitana en Hispanoamérica presenta una trayectoria historiográfica de mayor densidad. Así, se constata ya en la primera mitad del siglo xvii un canal de importación con bustos-relicarios, de autores tan en boga en la época como Giovan Battista Gallone. El investigador Ra-

13. Borrelli, Gennaro. «Aniello e Michele Perrone. Scultori Napoletani». En: di Lustro, Agostino. *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*. Nápoles: Arte Tipografica, 1993, pág. 22.

14. Ratti, Carlo Giuseppe. *Delle vite*… Op. cit., pág. 171.

15. Ribera, Luis Adolfo y Schenone, Héctor. *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Universidad, 1948, pág. 22.

16. Casciaro, Raffaele. «Le rotte mediterranee delle tecniche artistiche. Intagliatori, doratori e pittori tra Napoli e Spagna». En: Sanguineti, Daniele (coord.). *Le tecniche di Maragliano*. Génova: Sagep, págs. 33-46.

17. Aponte Pareja, Jesús Andrés. *La escuela gaditano-genovesa de escultura y el eco de su estética en la escultura neogranadina*. Disponible en: http://www.lahornacina.com/articuloscolombia13.htm [Fecha de acceso: 30/04/2023].

18. Contreras-Guerrero, Adrián y de Nicolo, Francesco. «Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli». *Esperide. Cultura artistica in Calabria* (Calabria), 19-20 (2017), págs. 54-70.

mos Sosa[19] identificó con su círculo un busto de *San Ignacio de Loyola* en la iglesia jesuítica de San Pedro de Lima, así como el conjunto escultórico de *San José con el Niño* del mismo emplazamiento, en este caso relacionado con la órbita de Aniello Perrone o Gaetano Patalano[20].

En determinadas ocasiones, la filiación partenopea es abanderada desde el mismo momento de su llegada, convirtiéndose en un lema popular que aún hoy conservan ciertas imágenes sagradas. Es el caso del «*Señor de Nápoles*» del monasterio de las trinitarias de Lima, también llamado «de la Caña» por su iconografía a modo de *Ecce Homo*[21], o «*La Napolitana*», dolorosa sedente de la iglesia recoleta de Arequipa[22].

Asimismo, la complejidad de la travesía al continente americano favoreció la transferencia de imágenes de vestir, de manera que se importaban cabezas[23] y manos de talla napolitana para, una vez recibidas en el destino, ensamblarse a un candelero y configurar una efigie devocional, tal y como demuestra la *Dolorosa* de la hacienda jesuita de Santa Lucía (México), dada a conocer por Clara Bargellini[24].

Un caso paradigmático es el de la dolorosa napolitana de talla completa encargada por el criollo novohispano Buenaventura Medina Picazo en 1729, estudiado por Alcalá Donegani[25]. En el marco de las redes sociales jesuitas[26], los intercambios epistolares ofrecen un magnífico testimonio con el que rastrear las huellas de esta imagen. Se trata de una obra no conservada o identificada, pero que nos permite adentrarnos en los entresijos de un arduo viaje. En este sentido, la biografía del objeto incluye precisiones acerca de la forma de transporte o la ruta empleada, así como las percepciones y halagos recibidos durante el trayecto. Así, recoge que «dos artífices, que la vieron en Cádiz, no se saciaban de mirarla, y uno de ellos repitió varias veces, que él venía a verla, y sacar su dibujo, y dijo daría por ella doscientos doblones»[27].

En línea con este último punto, muchos impresos de la época recogen diferentes fórmulas en las que la admiración por la calidad y realismo de las esculturas napolitanas trasciende cualquier tipo de marcador perceptivo para configurarse como un espejo en el que comparar, siempre a su favor, las obras locales hispanoamericanas. A propósito de una procesión en Puebla, en la *Gaceta de México* de mayo de 1722 se menciona que: «sacaron una bellísima Imagen del Niño Jesús, de mano de un natural de México, tan al vivo, que hace equivocación con las de Nápoles»[28].

Por último, debemos mencionar que este fenómeno no es unidireccional, lo que viene a demostrar su complejidad y amplitud. En la localidad de Toirano (Savona, provincia de Génova) se conserva un conjunto escultórico de *San José con el Niño*, atribuido recientemente por Amador Marrero[29] a los angelopolitanos José y Antonio Villegas Cora, en especial por el típico estofado que muestra la talla.

En suma, el estudio de la escultura en madera policromada italiana como objeto artístico protagonista de una dinámica de circulación nos muestra las complejidades y retos futuros de una historia del arte global, en este caso, de la geografía enmarcada por la Monarquía Hispánica. Una monarquía policéntri-

19. Ramos Sosa, Rafael. «Ver con la vista de la imaginación: la escultura, entre el icono y la belleza». En: Mujica Pinilla, Ramón; Waffarden Revilla, Luis Eduardo; Dejo Bendezú, Juan (coords.). *San Pedro de Lima, iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Fondo Editorial Banco de Crédito del Perú, 2019, págs. 269-307.

20. Ramos Sosa, Rafael. «Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonios e imágenes». En: Leone de Castris, Pierluigi (ed.). *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna dal Quattrocento al Settecento*. Napoli: Artstudiopaparo, 2015, págs. 211-220.

21. Íbidem, pág. 216; di Liddo, Isabella. «Sculture napoletane di età barocca per il Nuovo Mondo: modelli culturali, committenti e artisti». En VV.AA. *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano* (vol. VII), Sevilla: Enredars, pág. 317.

22. Arroyo, Luis. *La Recoleta de Arequipa*. Lima: Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1951, págs. 108-116.

23. Bargellini, Clara. «Tres esculturas italianas en la Nueva España». En: Derosa, Luisa (coord.): *Tempi e forme dell´arte. Miscellania di Studi offerti a Pina Belli D´Elia.* Foggia: Claudio Grenzi, 2011, págs. 361-363.

24. Bargellini, Clara. *El retablo de la Virgen de los Dolores*. México: Fundación Cultural Televisa, 1993.

25. Alcalá Donegani, Luisa Elena. «'...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos…'. Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico». *Libros de la Corte* (Madrid), 5 (2017), págs. 163-184.

26. Para profundizar en el papel de los jesuitas como agentes internacionales de tráfico artístico véase: Alcalá Donegani, Luisa Elena. «De compras por Europa: procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España». *Goya: Revista de Arte* (Madrid), 318 (2007), págs. 141-158.

27. Alcalá Donegani, Luisa Elena. «'...Fatiga, y cuidados…» Op. cit., pág. 174.

28. Ramos Sosa, Rafael. «Escultura napolitana…» Op. cit., pág. 212.

29. Amador Marrero, Pablo F. «*Fatto in Indie Chita delli Angeli*, Puebla, México. Una imagen de *San José con el Divino Infante* atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona». *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Sevilla), 23 (2017), págs. 74-93.

ca constituida como sistema en el que fue constante el trasiego de gobernantes, comerciantes, religiosos, artistas, etc., pero también de obras, fórmulas representativas y códigos visuales. Diferentes territorios y latitudes, tanto mediterráneas como transatlánticas, en las que la imaginería italiana se hace presente traspasando una simple mecánica de importación comercial y activando métodos de asimilación, recepción e impacto en las artes plásticas locales, pero, sobre todo, en la sociedad virreinal de la época. Nos lleva, por tanto, a redirigir nuevas investigaciones que, sin abandonar las comparaciones formales y los estudios documentales, aspiren a adoptar otros prismas de la historia del arte.

Arte y fe en los pueblos de Colombia. La labor de los jesuitas en las primeras doctrinas encomendadas[1]

Guadalupe Romero-Sánchez

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0000-0003-3865-3579

Gloria Espinosa Spínola

Universidad de Almería, España

https://orcid.org/0000-0003-1449-2723

Los jesuitas se establecen en América en el último tercio del siglo xvi, concretamente llegan a Florida en 1566, a Perú en 1568 y a Nueva España en 1572. Con el tiempo, y debido a necesidades temporales, las magnas provincias creadas se fueron disgregando para conformar unidades independientes con límites territoriales cambiantes a veces, que facilitaban su gestión administrativa, educativa y espiritual. Con la llegada del padre Claudio Acquaviva al generalato en 1581 y hasta su muerte acaecida en 1615, se dio el impulso definitivo, creándose nuevas provincias, como la del Nuevo Reino de Granada[2] y la del Paraguay, aumentó el número de establecimientos y operarios y la orden, en palabras de Guillermo Wilde, «adquirió un lugar preponderante en la organización de la sociedad colonial y las políticas indígenas»[3]. Para Alicia Maldawsky «las soluciones de división de la provincia

1. Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Vida cotidiana, sacralidad y arte en los pueblos de indios de la monarquía hispana (Altépetl)», Referencia PID2020-118314GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ Programas Estatales de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad. Agradecemos a Wenceslao Soto Artuñedo y a Dario Scarinci, director y secretario del Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI) su amabilidad y los consejos para la búsqueda de información en el archivo. Igualmente, a Begoña Alonso Ruiz por sus orientaciones y generosidad.

2. El padre general de la orden jesuítica, Claudio Acquaviva, creó por decreto la viceprovincia del Nuevo Reino en 1604, tras la aprobación por cédula real de 30 de noviembre de 1602 de Felipe III. Se daban los primeros pasos para la conformación de una provincia independiente de la magna provincia del Perú. Pacheco, Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia (1567-1654).* Tomo I. Usaquén: Ed. San Juan Eudes, 1959, pág. 63.

3. Wilde, Guillermo. «Fundación de la praxis jesuítica. Perfil misionero, disputas territoriales y formas de autorrepresentación en la época de Claudio Acquaviva». *Historia y grafía*, 25 (49), (2017), pág. 148.

jesuita del Perú concordaban con las orientaciones de las circunscripciones administrativas, eclesiásticas y religiosas de la época, aunque no las siguieran en sus mínimos detalles»[4] adecuándose administrativamente, por tanto, a la organización eclesiástica y jurisdiccional del virreinato.

Desde los inicios, a la intensa actividad educativa centrada en los colegios del entorno urbano próximos a las élites sociales de cada ciudad se une la realización de misiones, asumiendo su rol en la expansión de la fe cristiana[5]. A medio camino entre ambas acciones los jesuitas, no sin debate ni disputas internas, aceptaron su permanencia en reducciones de indios y doctrinas, siendo las primeras en América del Sur, las de Huarochirí (1569-1573) y la de Santiago del Cercado (1570-1767), dando el salto a Juli en 1577. En el caso del Nuevo Reino de Granada los primeros pueblos de indios en los que se establecieron fueron los de Cajicá (1605), Fontibón (1608), Duitama (1616) o Tópaga (1633), siendo en su labor en estos pueblos en los que centremos nuestro análisis.

1. Vestir para el decoro y mover a la fe. La llegada de los jesuitas a las doctrinas y el equipamiento de los templos

Los jesuitas se establecen en el área de Cundinamarca en el momento de máximo apogeo constructivo de las iglesias doctrineras. Los templos pertenecientes a la real corona se habían construido con anterioridad, en el último tercio del siglo xvi, no obstante, la mayor parte de ellos presentaban fallas constructivas que obligaron a reformarlos e incluso a reconstruirlos con el cambio de siglo. Por su parte, las iglesias de pueblos encomendados, salvo excepciones, estaban en su mayoría levantadas de manera provisional, siendo su estructura de bahareque y paja, sin apenas ornamentación ni objetos litúrgicos puesto que en muchas de ellas no existía puerta y los animales se refugiaban en su interior durante la noche[6]. El oidor Luis Henríquez da impulso en lo que se ha venido a identificar como cuarta fase constructiva al levantamiento de edificios de mampostería cubiertos por armaduras de par y nudillos de vigas toscas y tejas que reemplazaron las viejas e indecentes iglesias de los pueblos de indios[7].

Con la aceptación de las doctrinas realengas los padres jesuitas emprenden una serie de reformas para adecentar los espacios litúrgicos, además, habilitan una capilla o escuela en las inmediaciones de la plaza donde enseñar a los indígenas a leer, escribir, cantar y contar[8] y promueven la adecuación del coro a los pies del templo y de la casa cural, normalmente indecente o insuficiente para el creciente número de padres residentes en estos pueblos.

Establecidos ya en Cajicá, los jesuitas emprendieron las reformas en el templo, que se encontraba sin techar, adecentaron el interior para el celebrar el culto con mayor dignidad pues pretendían incorporar la Eucaristía, obteniendo la autorización por parte de las

4. Maldavsky, Aliocha. *Vocaciones inciertas. Misión y misioneros en la provincia jesuítica del Perú en los siglos XVI y XVII.* Lima: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2013, pág. 120.

5. En el seno de la Compañía hubo un intenso debate en relación a la aceptación o no de la administración de las doctrinas por considerarlas contrarias a la constitución de la Orden. No obstante, en las tres primeras Congregaciones Provinciales celebradas en el Perú se apostó por la aceptación de las doctrinas debiendo residir varios padres en cada casa, siendo su defensor más sobresaliente Diego de Torres Bollo, quien formó parte del primer grupo de 12 jesuitas llegados al Nuevo Reino entre los que se encontraba Juan Bautista Coluccini y Josef Dadey, y quien se convertiría en su primer superior habiendo sido antes procurador en la provincia del Perú. Wilde, Guillermo. «Fundación de la praxis… Op. Cit.; Maldavsky, Aliocha. *Vocaciones inciertas…* Op. Cit.; Romero-Sánchez, Guadalupe. «Juan Bautista Coluccini y Josef Dadey. Dos jesuitas en la construcción y equipamiento de los pueblos de indios en Nueva Granada». En: López Castillo, Gilberto y Page, Carlos A. (coords). *La presencia de jesuitas italianos en Iberoamérica Colonial.* Córdoba (Argentina): Báez Ediciones y Programa Antiguos Jesuitas en Iberoamérica CIECS-CONICET-UNC, 2023, págs. 13-148. Page, Carlos A. «Diego de Torres Bollo S.J. y el culto de Nuestra Señora de Loreto en el Paraguay con atención en el poblado guaraní de Santa Rosa». *Revista Estudios Paraguayos* (Asunción), 39 (2), (2021), págs. 93-132. https://doi.org/10.47133/respy339022103.

6. Romero-Sánchez, Guadalupe. *Iglesias doctrineras y trazas urbanas en Nueva Granada*. Granada: Editorial de la Universidad, 2012.

7. Romero-Sánchez, Guadalupe. *Iglesias doctrineras…* Op. Cit.; Chica, A. (2019). «El enfoque hacia el estudio de las particularidades locales en la evolución arquitectónica de las iglesias de los pueblos de indios del Altiplano Cundiboyacense entre mediados del siglo xvi y el siglo xix». *Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural* (Bogotá), 32: s.p. https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc32-1.eepl.

8. Romero, Mario Germán. *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada.* Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960.

autoridades eclesiásticas, y gastaron al parecer más de mil ducados en comprar ornamentos gran parte de los cuales fueron adquiridos por los representantes del rey en la audiencia al ser pueblo de realengo.

Con el paso de los jesuitas a Fontibón también se adecentó la iglesia para colocar el Santísimo Sacramento, como ya habían hecho en Cajicá, y se adquirieron los bienes necesarios para la celebración del culto. Se solicita la adquisición de un terno completo, un frontal, dos palios y otros textiles, un misal, un manual, un Cristo pequeño para el altar, vasos y crismeras de plata, candeleros, una mesa para guardar los manteles, un paño de enterrar, un velo, dos anillos y arras para casar y tres cerrojos, entre otros objetos menores. Además, se propone abrir dos ventanas en la capilla mayor puesto que era muy oscura e indecente para celebrar los oficios en ella, por otro lado, el padre Joseph Dadey manifiesta el malestar de los indígenas por no contar con portada lateral en el cuerpo del templo que comunicara directamente con el cementerio que habían construido los naturales para evitar tener que enterrarse en la plaza, contando con la autorización de los jesuitas. Todas las peticiones fueron atendidas por el presidente de la audiencia, Juan de Borja, quien responde enviando al contador real al pueblo y contratando al albañil Alonso Rodríguez. En 1611 se solicita de nuevo ayuda para dorar el sagrario y costear el mantenimiento de lámpara, custodia y palio. A esta nueva petición responde el presidente de manera positiva pues con ello pretendía que la iglesia se convirtiera en ejemplo a seguir para todas las doctrinas[9] (Fig. 1).

Años más tarde, a raíz del incendio acaecido en 1619 se destruyó la capilla mayor, viéndose obligados a reconstruirla. Para esta ocasión el padre Juan Bautista Coluccini[10], que había sido junto a Joseph Dadey el primer doctrinero en llegar al pueblo, realiza una traza



Fig. 1. Exterior de la Iglesia de Fontibón. Fotografía: Guadalupe Romero-Sánchez.

ampliamente conocida que transforma el espacio interior del templo, alargando la iglesia para que tuviera más capacidad y haciendo el muro testero plano en lugar de ochavado.

La misma dinámica se siguió en el pueblo de Duitama, donde se establecieron en 1616. Su templo se había contratado en 1603 terminándose las obras en 1613[11], informando los jesuitas que por estar recién acabada no tenía ningún ornato sino «el losco mundo de paredes y texa vana»[12]. Con la intención de poder colocar en ella también el Santísimo Sacramento era necesario «encarrizarla, encalarla, componer la capilla mayor y hazer otras cosas convenientes para que esté con decencia y mueva a devoçión»[13]. El padre Joseph Dadey informa de que para este fin contaban ya con una custodia de plata con su viril pero precisaban hacer sagrario, lámpara y palio[14]. Al igual que ocurriera años antes en Fontibón el presidente Juan de Borja res-

9. Archivo General de la Nación de Colombia (AGN). Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias, tomo 20, rollo 20, fol. 364v.

10. Es de sobra conocido que los jesuitas van a preferir recurrir siempre a miembros de la orden especialistas en arquitectura, música, pintura o cualquier otro arte para cubrir sus necesidades que contratar a oficiales externos. En este caso el padre Coluccini era además de músico, astrónomo y matemático, arquitecto habiendo participado antes en la construcción del templo de San Ignacio en Bogotá entre otras obras en Colombia. Rentería Salazar, Patricia. *Arquitectura de San Ignacio de Bogotá. Modelos, influjos, artífices.* Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2001; Amerio, Elena. «Demócrito 'Bernardo' Bitti, S.J. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo». *Revista Sílex* (Lima), 8 (2), (2018), págs. 17-42. Monográfico denominado *450 años de la llegada de los jesuitas al Perú* y coordinado por Juan Dejo, S.J.; Romero-Sánchez, Guadalupe. «Juan Bautista Coluccini…» Op. Cit.

11. Para conocer la historia completa del pueblo de Duitama así como el devenir constructivo de su templo y de la casa cural remitimos a: Romero-Sánchez, Guadalupe y Espinosa Spínola, Gloria. «Fronteras culturales en Nueva Granada. Historia edilicia del templo doctrinero de Duitama, pueblo de realengo». En: Azanza López, Javier; Cazalla Canto, Silvia y Romero-Sánchez, Guadalupe (eds). *Fiesta, arte y literatura en tierras de frontera.* Granada: Editorial de la Universidad, 2023, págs. 411-430.

12. AGN. Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 26, rollo 20, fols. 382r.

13. AGN. Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 26, rollo 20, fols. 382r.

14. AGN. Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 26, rollo 20, fols. 368r.

pondió a la solicitud y ordenó la entrega de 100 pesos de plata corriente para ayudar al dorado del sagrario y proveer de las sedas necesarias para confeccionar el palio[15]. El montaje del Sagrario lo contrataron a los carpinteros Alonso Beltrán y Francisco Parada que lo realizaron con madera de cedro, al igual que los cajones de la sacristía.

Por otro lado, además de establecer la cofradía del Santísimo Sacramento, confraternidad extendida también en el resto de pueblos mencionados, se adquieren tres imágenes con que adornar el templo, una de Nuestra Señora de la Concepción, otra de San Lorenzo y un Niño Jesús colaborando los naturales en su compra con 150 pesos de plata. Según se desprende de la documentación estas tres imágenes se trajeron de Castilla y se colocaron en la iglesia poco tiempo después[16]. En 1620 en las cuentas de cargo de data se especifica que en los 4 años que llevaban los jesuitas en la doctrina habían recibido un total de 848 pesos y un grano de plata en 16 partidas para las obras, pinturas, adornos y ornamentos de la iglesia, coro y sacristía. Lo gastado en estos conceptos ascendía a 1259 pesos, 3 tomines y 3 granos de plata corriente en 77 partidas que comprenden:

> […]en las obras de coro, sacristía y yglesia, y en las pinturas, adornos y ornamentos della, entre los quales son un sagrario dorado y una custodia de plata para el Santísimo Sacramento, un frontal y casulla de raso blanco prensado con franjones de oro, un guión y palio de damasco, unos hierros para hazer hostias, manteles para los altares, albas y sobrepellices, amitos y pañuelos, y palios y corporales labrados, una prensa para sacar azeyte para la lámpara del Santísimo Sacramento que está ya colocado en esta dicha yglesia, y otras cosas más menudas. Y últimamente se traxeron de España tres imágenes de bulto, bellísimas, una del Niño Jesús de bronce baciado, otra de Nuestra Señora de la Limpia Concepción y otra de San Lorenzo, titular desta dicha iglesia, y doce baras de damasco carmesí fino y nueve onças de seda carmesí de Granada, con que se hizo el pendón rico, y un clarín y una trompeta, y un juego de chirimías con su sacabuche y un baxón y un tenorete[17].

En 1626 en una inspección que se efectúa al templo se advierte, pensamos que a raíz de una nueva petición de bienes por parte de los padres, que contribuir a mejor acondicionamiento del templo con buenos textiles y elementos de adorno iría en consonancia con el ornato de la iglesia «… que es muy linda y curiosamente adornada de pinturas»[18].

2. El caso de Tópaga

Pero, sin duda, el ejemplo más característico lo encontramos en Tópaga cuyo auto de población no ejecutado data de 1601. Décadas después los jesuitas en las campañas misionales hacia los llanos del Casanare toparon con este pueblo de frontera estableciéndose allí en 1636, permutándola por la de Duitama. En relación a la iglesia en las cartas anuas trasciende la precariedad de la construcción «Y era tal el templo que tenía Tópaga que se desechara (perdónese el decirlo) aún de pesebrera de brutos y le pareció a un señor arçobispo (visitando este pueblo) más decente se dixese la misa en los días festivos en la plaza con algún seguro en el altar que en la que halló canonizada por Iglesia»[19]. Por ello se emprende la construcción de un nuevo templo que sacan desde los cimientos, siendo el responsable el padre Francisco Ellauri[20], nacido en 1602 en la Villa de Leyva[21]. En paralelo se dotó de lo necesario para la doctrina y la liturgia quedando consagrado en 1642, dando inicio a una celebración de ocho días aprovechando la llegada de una escultura de la Virgen María. No se trata, por tanto, de una cons-

15. AGN. Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 26, rollo 20, fols. 369r.

16. AGN. Sección Colonia, Fondo Curas y obispos, t. 21, rollo 20, fols. 114v-115r.

17. AGN. Sección Colonia, Fondo Curas y obispos, t. 21, rollo 20, fols. 118r-118v.

18. AGN. Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 26, rollo 20, fols. 401r-401v.

19. ARSI. Fondo Cartas Anuas. Sección Nuevo Reino y Quito, 12, fol. 200v. La precariedad de este templo también se hace evidente en la visita que emprende Bernardino de Almansa, arzobispo de Santafé en 1633 al territorio de su jurisdicción, al visitar Tópaga afirma que la iglesia era muy indecente, no era más que un mediano bohío de paja y bahareque viejo, a pique de caerse e insuficiente para dar cabida a la población. Álvarez Jiménez, Luis Carlos. *Tópaga, la transición de una escenografía doctrina: de una historiografía jesuita a una historia laica de la campaña misional. 1633-1644.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2022, pág. 72.

20. Personaje clave para entender la trascendencia de esta parroquia lo ofrece el P. Francisco Ellauri (1602-1665). Véase: del Rey Fajardo, José. *Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2006, págs. 252-254.

21. Cassani, Joseph. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús del Nuevo Reyno de Granada en la América*. Caracas: Italgráfica, 1967, pág. 521.



Fig. 2. Exterior de la Iglesia de Tópaga. Fotografía: Guadalupe Romero-Sánchez.

trucción controlada por las autoridades neogranadinas ni impulsada por los encomenderos como era la norma en la región (Fig. 2).

> Tiene una ygleçia oy de las mayores y mejores que ay en todo el Reyno en repartimientos de indios, toda cubierta de teja con división de capilla mayor por el arco toral que la reparte; a este arco adornan hermosos vultos de Cherubines (sic), de grande estatura y de media talla, que incluie aquí el sagrario. Es este alma de un tabernáculo muy hermoso y que guarnece la frente toda del altar mayor; adornan al retablo muy especiosas ymágenes en los nichos y en especial una bellísima de la Virgen María Señora Nuestra con advocación de su pureza en su Concepción Inmaculada en el superior nicho, dando nombre a este pueblo y mereciendo por su hermosura muy devotos recursos de sus alumnos. Tiene un vulto esta yglesia del príncipe de los Apóstoles San Pedro con retablo particular. La sacristía (que es bastantemente capaz para la yglecia) tiene de todos los colores eclesiásticos doblados y ricos ornamentos con abundante y aseada ropa blanca para muchos anos. No solo al culto divino han atendido nuestros operarios en esta yglecia sino a introducir en estos miserables lo más que se puede la policía y decencia en los concursos públicos. Porque debiendo preferir los casiques e yndios principales en lugares y puestos se les han hecho en la Capilla Mayor divisiones de asientos y en el cuerpo de la yglecia están //$^{201r\ (11)}$ de suerte divididos los de los varones que no se confunden con las mugeres. Tiene también la yglesia sus tribunas, una que se manda por lo interior de nuestra casa para el recurso a Dios de los nuestros; otra para los cantores en la frequente celebración de las misas que es tal que puede ser extraordinaria y festiva en cualquier parte.

Joseph Cassani agrega que la iglesia además de ser amplia y capaz estaba realizada toda de calicanto con retablos dorados, todo género de ornamentos ricos, lámparas y candeleros de plata para que nada faltase

al culto divino[22]. Por su parte añade que las devotas imágenes de bulto del templo fueron llevadas de Santafé y que en el interior del templo había ricas colgaduras[23]. El conjunto jesuita, Monumento Nacional de Colombia, conserva a día de hoy gran parte de sus elementos originales, incluyendo una capilla posa de las cuatro originales en los ángulos de la plaza. Consta de nave única de 57 varas de largo por 11,5 varas de ancho, capilla mayor diferenciada con arco toral y sobre elevada, baptisterio, torre campanario de dos cuerpos y en el interior dos tribunas, diez altares y un púlpito [24]. Es en palabras de Carlos Rojas, quien hace una aproximación al mensaje iconográfico de las imágenes de la cabecera, un ejemplo claro de cómo la espiritualidad jesuita es integrada activamente en la imagen evidenciada a través de la iconografía del retablo y del arco toral en el que se hace presente la figura del Demonio[25], siendo una obra de especial significado.

22. Ibídem, pág. 79.

23. Mercado, Pedro. *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*. Tomo I. Bogotá: Biblioteca de la presidencia de Colombia, 1957, pág. 466.

24. González Mora, Felipe. *Reducciones y haciendas jesuíticas en Casanare, Meta y Orinoco. SS. XVII-XVIII. Arquitectura y urbanismo en la frontera oriental del Nuevo Reino de Granada.* Bogotá: Editorial de la Universidad Javeriana, 2004, págs. 56-57.

25. Rojas Cocoma, Carlos. «El Diablo de Tópaga: la espiritualidad jesuita y las imágenes en el siglo XVIII». En: Quiles García, Fernando y López Pérez, María del Pilar (Coords). *Barroco vivo, barroco continuo.* Sevilla: Universo Barroco, 2019, pág. 60.

Pero además de adecentar, equipar y vestir el templo de imágenes que facilitaran sus enseñanzas y establecer las cofradías del Santísimo Sacramento, los jesuitas se preocuparon por adecuar el espacio de la plaza, así como de levantar una escuela para la enseñanza de los naturales y de contar con una casa adecuada para los religiosos destinados a la doctrina.

Conclusiones

La llegada de los jesuitas y la aceptación de las doctrinas en Nueva Granada supuso una transformación muy significativa de las dinámicas que hasta ese momento se habían desarrollado en la evangelización de los naturales en Cundinamarca y Boyacá. Sus acciones, centradas en los pueblos de realengo, contaron con la aprobación y la ayuda económica de la audiencia, haciendo ver el presidente que ello serviría de ejemplo para el resto de pueblos, como ya reseñamos. Así, no solo se emprenden reparaciones o reconstrucciones totales o parciales de los templos sino que se visten y engalanan con imágenes, retablos, colgaduras y bienes litúrgicos para mover a devoción y revestir de dignidad los oficios, contribuyendo de esta manera al acercamiento de los naturales a la iglesia.

La decencia, el ejemplo de buen cristiano, y por supuesto la enseñanza ocuparon capítulos importantísimos para la cotidianidad de estos pueblos, la escuela se convirtió en un elemento indispensable donde además de a leer, a escribir y a cantar se enseñó música, convirtiéndose en un elemento distintivo de estos pueblos y del proceder de los padres jesuitas.

Embajadores de la fe. Las donaciones de «corpisanti» por el papa Pío VI (1775-1799)

Montserrat A. Báez Hernández

Università di Teramo, Italia/KU Leuven, Bélgica

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

1. Introducción

Giovanni Antonio Braschi (25 de diciembre de 1717-29 de agosto de 1799), nació en Cesena, Italia. Tras formarse con los jesuitas se trasladó a Roma, en donde inició una exitosa carrera eclesiástica bajo los pontificados de Clemente XIII (1758-1769) y Clemente XIV (1769-1774). Fue proclamado papa en el cónclave de 1775, en un clima de ruptura y una profunda crisis derivada de los ataques filosóficos de la Ilustración y el proceso de caída del Antiguo Régimen que culminaría con la Revolución francesa.

Braschi tomó el nombre Pío VI en memoria de Pío V (1566-1572), papa canonizado en 1712. Su elección no fue fortuita, pues la obra del pontífice santo de la Contrarreforma estuvo dedicada a «reformar los abusos» de la religión por medio de la observancia de los decretos del Concilio de Trento (1545-1563)[1]. En su política contrarreformista, san Pío V publicó el catecismo derivado del concilio, renovó el breviario romano, reformó al clero y combatió a las herejías. Braschi, al identificarse con el último pontífice santo de la edad moderna, manifestó su convicción para defender el poder temporal de la iglesia y la ortodoxia doctrinal. En consecuencia, Pío VI se esforzó por construir una triple imagen durante su pontificado: el monarca benefactor, el reformador religioso y el patrono de las artes[2]. El también llamado «peregrino apostólico», en su afán por la defensa de poder de la Santa Sede, realizó un viaje sin precedentes a Viena en 1782, para discutir con el emperador José II su política anti romana. Ya que ningún papa había abandonado Roma desde 1533, esta medida señaló su esfera de acción en expansión e inauguró el papel moderno del papa como embajador global de la fe[3].

1. Maffei, Paolo Alessandro. *Vita di S. Pio Quinto Sommo Pontefice dell'ordine de' Pedricatori…* Venecia: apresso Giacomo Tommasini, 1712, pág. 54.
2. Collins, Jeffrey. *Papacy and Politics in the Eighteenth-Century Rome. Pius VI and the Arts.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pág. 31
3. Ibídem, pág. 51.

Es en este contexto que se ha identificado un grupo de donaciones de santos mártires de catacumba, algunos que comparten similitudes al estar recompuestos en un modelo antropomorfo específico[4]. El objetivo de este estudio es analizar el fenómeno de donación de mártires de catacumba romana o *corpisanti* durante el pontificado de Pío VI como parte de sus estrategias propagandísticas para la defensa de la fe cristiana ante los ataques de la Ilustración[5].

2. Pío VI y los mártires de las catacumbas romanas

El papa Braschi se sirvió de las artes para crear un discurso político encaminado a ensalzar la figura del pontífice y de la Santa Sede. Al dar continuidad a las observancias contrarreformistas de Pío V, fomentó que los objetos para el oficio divino —vasos sagrados, imágenes, templos— así como las reliquias, incrementaran su esplendor y relevancia. Su empresa más ambiciosa fue la construcción de la sacristía de San Pedro[6]. proyectada por Carlo Marchionni; también motivó renovaciones en la basílica para dar mayor lucimiento a las reliquias y los altares[7]. Asimismo, su objetivo fue convertir a Roma en la protagonista de un nuevo renacimiento a través del impulso a artistas como Pompeo Batoni, Angelica Kauffmann, y Antonio Canova, así como el rescate de antigüedades romanas que enriquecieron el Museo Pío-Clementino, la restauración de la Via Appia y la continuación de las excavaciones de las catacumbas romanas, obra iniciada por sus predecesores.

La exploración de los antiguos cementerios cristianos correspondía al interés del papa por las persecuciones de los primeros siglos del cristianismo, época que produjo a los más célebres mártires, ejemplos de resistencia ante el paganismo. Él mismo consideró la lucha contra la ilustración una nueva era de mártires, pues como citó en la *Allocuzione Quare lacrymae* (1793) «no es el suplicio el que hace al mártir, sino la causa». Sus encíclicas *Inscrutable divinae* (1775) y *Quod aliquantum* (1791) denunciaron y condenaron a los nuevos paganos y perseguidores del cristianismo, los «perversos filósofos» promotores de las ideas que cuestionaron a la religión y al derecho divino.

El redescubrimiento de las catacumbas cristianas se remonta al 31 de mayo de 1578[8]. El hallazgo, realizado durante el pontificado de Gregorio XIII (1572-1585), sucesor de Pío V, significó una coyuntura para la iglesia contrarreformista, pues los enterramientos encontrados en sucesivas exploraciones de otras vías catacumbales se interpretaron como tumbas de las víctimas de las persecuciones romanas, pues dichas innumerables osamentas contribuyeron a resurtir al cristianismo de reliquias en la defensa contra el protestantismo. Estas reliquias nombradas inicialmente como *corpi de SS. martiri* (cuerpos de santos mártires)[9] fueron posteriormente distinguidas con el término *corposanto* (cuerpo santo) o *corpisanti* (cuerpos santos) el cual identificaba a los «mártires desconocidos sacados de los antiguos cementerios»[10].

En este contexto, Clemente IX (1667-1669) fundó la Sagrada Congregación de Indulgencias y Reliquias para prevenir abusos en la concesión de indulgencias y regular la autenticidad de los restos sacros. El decreto del 10 de abril de 1668 estableció los signos para distinguir las tumbas de los mártires: una palma dibujada en la lápida y la presencia del *vas sanguinis,* ampolla donde se suponía que se había recogido la sangre del martirio.[11] Asimismo, Clemente X (1670-1676) decretó que la custodia de las catacumbas y cementerios cristianos, así como la extracción y distribución de *corpisanti* recaería en dos figuras: el vicario general de Roma a través de la custodia de las santas

4. Ghilardi fue el primer investigador en identificar este patrón. Véase Ghilardi, Massimiliano. «Paolino e gli altri martiri. Il culto dei corpi santi nella prima età moderna». *Il Cardinal Montelpare. Atti della giornata di studi.* Montelparo: quaderni per la ricerca, 2013. págs. 101-125. Ghilardi, Massimiliano. *Il santo con due piedi sinistri. Apunti sulla genesi de corpisanti in ceroplástica.* Città di Castello: LuoghInteriori, 2019.

5. Una versión de este estudio dedicado a los ejemplares de la Nueva España (México) se encuentra en Báez Hernández, Montserrat A. «The Corpi Santi Under the Government of Pius VI, Materiality as a Sign of Identity: First Approaches to Novohispanic Cases». *Relics at the Lab, An Analytical Approach to the Study of Relics.* Leuven: Peeters Publishers, 2018, págs. 21-42.

6. Collins, Jeffrey. *Papacy and Politics…* Op. cit., pág. 89

7. Ibídem, págs. 123-124.

8. Ghilardi, Massimiliano. *Saeculum sanctorum. Catacombe, reliquie e devozione nella Roma del Seicento.* Città di Castello: LuoghInteriori, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2020, p. 29.

9. Boldetti, Marcantonio. *Osservazioni sopra i cimiteri dei santi martiri ed antichi cristiani di Roma.* Roma: Gio. Maria Salvioni Stampatore Vaticano, 1720. El término se usa ampliamente en el volumen.

10. Ferrua, Antonio. *Enciclopedia Cattolica*, IV. Città del Vaticano: 1950, págs. 586-588.

11. Boldetti, Marcantonio. *Osservazioni sopra…* Op. cit., pág. 239.


MARCUS ANTONIUS
Præneſtinus S.R.E. Cardinalis
Vicarius Generalis, Ro
Diſtrictus Judex

Miſeratione Divina Epiſcopus
Columna, SSmi D. N. Papæ
manæque Curiæ, ejuſque
Ordinarius &c.

Universis, & ſingulis præſentes noſtras litteras inſpecturis fidem facimus, & atteſtamur, quod Nos ad majorem Omnipotentis Dei gloriam ſuorumque Sanctorum venerationem dono dedimus. Sacrum Corpus Sanctae Chriſti Martyris Theodorae cum vase ſanguinis per Nos de mandato Sanctiſs. D. N. Papæ ex Cœmeterio Priscillae extractum quod [illegible] nobilibus vestibus gemmis auro et argento contextis indutum collocavimus in urna lignea colore porphyreo depicta, auroque circumformata, et ingressui ad anteriori parte munita, benè claula, & funiculo ſerico coloris rubri colligata, ac ſigillo noſtro ſignata ſupradicto

conceſſimus, eidemque ut prædictum Sacrum Theodorae Corpus apud ſe retinere, aliis donare, extra Urbem tranſmittere, & in quacunque Eccleſia, Oratorio, aut Cappella publicæ fidelium venerationi, exponere, & collocare valeat in Domino facultatem conceſſimus, abſque tamen Officio, & Miſſa ad formam Decreti S. Congreg. Rituum edit. die 11. Auguſti 1691. In quorum fidem has litteras teſtimoniales manu noſtra ſubſcriptas, noſtroque ſigillo firmatas per infraſcriptum Sacrar. Reliquiarum Cuſtodem, expediri mandavimus · Romæ ex Ædibus noſtris die 12. menſis Maji Anno 1792.

Reg. lit. C. Grat. ubique Jacobus Cardinis Sacrarii Custos

Fig. 1. *Auténtica de santa Teodora mártir firmada por el vicario general Marco Antonio Colonna*, donada el 12 de mayo de 1792. Xalapa. Fotografía: cortesía de Ana María Ribes Crespo.

reliquias[12] y el prefecto del sagrario apostólico o sacristán pontificio[13].

Las donaciones de *corpisanti* realizadas durante el papado de Pío VI proceden mayoritariamente de las catacumbas de Priscila y santa Ciriaca, y fueron efectuadas por medio del vicario general de Roma, Marco Antonio Colonna (1762-1793), el sacristán pontificio, Francesco Saverio Cristiani (1782-1800) y el vicegerente de la diócesis de Roma, Francesco Saverio Passari (1787-1800)[14]. Los registros demuestran que los *corpisanti* se otorgaron a peregrinos, nobles y personajes del alto clero. La vía para obtenerlos se realizaba a través de una solicitud a las figuras mencionadas, quienes emitían una auténtica: un impreso con una fórmula en latín en la que se incluía el nombre del mártir, la catacumba de donde se había exhumado, la fecha, y en algunos casos, el nombre del donante[15]. Este documento es de gran importancia ya que proporciona un marco de referencia, pues una vez que el *corposanto* salía de Roma, podía ser donado nuevamente a terceros, dificultando el rastreo de su itinerario (Fig. 1).

3. Un corpo de martire per portarlo alla patria…

Los registros de solicitudes y donaciones realizadas durante el pontificado del papa Braschi se concentran en dos repositorios documentales: el Archivo Histórico del Vicariato de Roma y la Biblioteca Vaticana. Ambas fuentes proporcionan distintos niveles de análisis, pues

12. Moroni, Gaetano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni,* Vol. X. Venecia: Tipografia Emiliana, 1845, pág. 236.

13. Ticchi, Jean-Marc. «Mgr. sacriste et la distribution desde reliques des catacombes dans l'espace italien». *Reliques Romaines. Invention et Circulation des Corps Saints des Catacombes à L'Époque Moderne*. Rome: École française de Rome, 2016, págs. 175-223.

14. Las donaciones realizadas por el vicegerente se reconocen por las auténticas que acompañan a las reliquias.

15. Báez Hernández, Montserrat A. «The Corpi Santi…» Op. cit., pág. 31.



Fig. 2. *Santa Clementina mártir*, donada el 10 de febrero de 1793. Parroquia de los Santos Quirino y Miguel, Correggio. Fotografía: Gianluca Nicolini.

mientras el primero contiene las cartas de los suplicantes, el segundo proporciona una lista con los nombres de los mártires en orden alfabético y cronológico. Al realizar un análisis cuantitativo entre los dos repositorios, se evidencia que el sacristán pontificio otorgó entre 1782 y 1798 *corpisanti* de «mayor calidad»: osamentas completas con *nomine proprio,* es decir, cuyo nombre propio provenía de su lápida sepulcral y acompañadas con su *vas sanguinis* (Fig. 2); mientras que el vicario entregó entre 1775 y 1790 menor cantidad de cuerpos enteros, siendo la mayoría fragmentos provenientes de *santi battezzati,* mártires anónimos a los que se les había «bautizado» con nombres que representaban virtudes cristianas[16]. La ausencia de las respuestas del vicario general, muchas veces únicamente esbozadas al reverso de las cartas dificulta también identificar a los mártires concedidos a los suplicantes.

Sin embargo, son las cartas dirigidas al vicario general las que permiten profundizar en los motivos para obtener un *corposanto*. Una de las razones más recurrentes era beneficiar a una población: Pierre Robert Le Roux d'Esneval baron d'Acquigny y presidente del parlamento de Normandía, realizó una de las primeras solicitudes durante el gobierno de Pío VI. En su misiva informa que había construido «a sus expensas» la iglesia de Saint-Pierre-Saint-Paul en Grémonville, Francia, en donde erigió un altar mayor a guisa de urna de «mármoles elegidos con cristales» para colocar el cuerpo de un santo mártir y con ello «aumentar el culto y la devoción de los fieles»[17]. San Teodoro, extraído del cementerio de Priscila, fue otorgado el 31 de enero de 1776 y colocado en el citado altar, donde hasta la fecha reposa.

Otro testimonio significativo se encuentra en la misiva de Giuseppe Schmautz, archipreste y rector de la iglesia parroquial de la Diócesis de Estrasburgo, quien en 1779, teniendo a su cargo «más de 800 almas» requería el cuerpo de un mártir para «gran aumento de la religión cristiana y envilecer y confundir a los herejes que conviven con los fieles». El suplicante apuntó que a pesar de haber dado como limosna «gemas y telas ricas de seda y oro», además de construir un altar en la parroquia para colocar el cuerpo, no había obtenido respuesta. El vicario general finalmente le concedió la osamenta de san Justino mártir, exhumado del cementerio de Ponciano[18].

Sin embargo, el motivo más común provenía de los peregrinos, quienes tras visitar los santos lugares de Roma y la Basílica de San Pedro[19], deseaban volver a sus tierras llevando un «santo mártir extraído de las catacumbas» a manera de un sacro *souvenir*. Así lo expresan las cartas de peregrinos como el conde de Harosta, Wisznia, quien al volver a su patria deseaba portar consigo «el cuerpo de algún mártir»[20], o Giovanna Maria Brovar, de Basilea, Suiza, quien estando en Roma para «visitar los lugares santos» también requirió reliquias para llevarlas a su tierra[21]. Estas solicitudes destacan por la variedad de los orígenes de los peregrinos: España, Alemania, Polonia, Guatemala, Perú y Brasil, entre otros.

Los registros del sacristán pontificio muestran otra perspectiva. Las listas de distribución detallan a los beneficiarios y sus cargos o títulos, la fecha de concesión, y los nombres y las catacumbas de extracción de los *corpisanti.* A diferencia del vicario general, estas listas no indican las razones de la solicitud, pero demuestran que los receptores eran personajes del alto clero y la nobleza, algunos de ellos relacionados directamente con las vicisitudes políticas experimentadas por el papa Braschi: uno de ellos es el obispo František Herzan von Harras (1735-1804) «Ministro plenipotencia-

16. Archivo Histórico del Vicariato de Roma (AHVR). Custodia de las santas reliquias. Volumen 79. Hoja sin numerar.

17. AHVR. Custodia de las santas reliquias. Volumen 77. Hoja sin numerar.

18. AHVR. Custodia de las santas reliquias. Volumen 77. 3 de julio de 1779.

19. Collins, Jeffrey. *Papacy and Politics…* Op. cit., pág. 87.

20. AHVR. Custodia de las santas reliquias. Volumen 77. 15 de marzo de 1775.

21. AHVR. Custodia de las santas reliquias. Volumen 79. 1 de enero de 1790.

rio cesáreo de su majestad José II», quien recibió cuatro *corpisanti*: Justo (1785), Floriano (1788), Donato (1789) y Germanionis (1791), aunque se desconoce su destino final[22]. El obispo Herzan fue el organizador del célebre encuentro entre Pío VI y el emperador José II que derivó en la concesión del papa al emperador para nombrar los obispos de su imperio. También son notorias las donaciones realizadas por «especial mandato de nuestro padre el papa Pío VI» a los duques de Parma: san Fortunato, entregado en 1785 al cardenal Andrea Corsini para ser enviado «al reino de su alteza serenísima, Fernando, infante de España»[23], Fernando I (1751-1802), y santa Clementina en 1784, para su consorte, la archiduquesa María Amalia de Austria (1746-1804)[24]. Sería precisamente en Parma donde el papa, expulsado de Roma por las tropas napoleónicas, se refugiaría por algunos días para ser finalmente conducido a Francia, donde falleció en Valence-sur-Rhône en 1799.

Por último, aunque son numerosos los casos que se pueden abordar a partir de los nombres de la nobleza civil y eclesiástica europea, vale la pena señalar que el registro del sacristán menciona a cuatro mártires donados a la Nueva España (México), extraídos de las catacumbas de Santa Ciriaca: Inocencia (1785) para Guadalajara[25]; Veneranda (1786) para el sacerdote Emmanuel Flores en Aguascalientes[26]; Hermión (1790) para el «noble patricio» José Ana Gómez de Portugal en la iglesia de la Villa de Santa María de los Lagos (hoy Lagos de Moreno)[27] y Vicente (1789)[28], entregado a Mateo Ximénez, postulador de Sebastián de Aparicio, personaje beatificado por Pío VI el 17 de mayo de 1789. Por otro lado, aunque no aparece en las solicitudes del vicario general, la mártir Teodora, a partir de su auténtica, se ha identificado como una dádiva del cardenal Colonna en 1792 (Fig. 3)[29].

En la Tabla I se enumeran algunos de los *corpisanti* identificados por la entidad donante en los repositorios ya mencionados, y que se conservan a pública veneración en la actualidad.

Tabla I.
Rastreo documental de *corpisanti* donados entre 1775 y 1798.

Año	Mártir	Destino	Donante
1775	Celestino	Gravina, Italia	VG
1776	Teodoro	Grémonville, Francia	VG
1784	Vicente	La Malahá, España	SP
	Cándida	Milazzo, Italia	SP
1785	Inocencia	Guadalajara, México	SP
1786	Veneranda	Aguascalientes, México	SP
1789	Vicente	México	SP
1790	Hermión	Lagos de Moreno, México	SP
	Fortunata	Baucina, Italia	SP
1791	Clementina	Castelguidone, Italia	SP
1792	Teodora	Xalapa, México	VG
	Faustina	Guanajuato, México	VDR
	Vincenzo	Craco, Italia	VDR
1793	Fortunata	Moquegua, Perú	VG
1795	Feliciano	Gugliano, Italia	VG
	Ágape	Chiari, Italia	SP
1797	Benito	Benifairó della Valldigna, España *destruido.	SP
1798	Clementina	Correggio, Italia	SP

SP: Sacristán pontificio.
VG: Vicario General de Roma
VDR: Vicegerente de la Diócesis de Roma

22. Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV). Vat. Lat. 14461. *Regestum sacrarum reliquiarum distributarum inde a mense iul. a 1782 usque ad diem 12 iun. a 1816*. Las páginas cuentan con dos foliaciones, las referencias en este estudio se remiten a la escrita con lápiz.
23. BAV. Op. cit. f. 47v.
24. BAV. Op. cit. f. 25v.
25. BAV. Op. cit. f. 73v.
26. BAV. Op. cit. f. 131v.
27. BAV. Op. cit. f. 71v.
28. BAV. Op. cit. f. 132v.
29. Para un panorama general de estas donaciones véase Báez Hernández, Montserrat A., Op. cit. Otra investigación que reporta noticias sobre dichos casos se encuentra en: Gabriela Sánchez Reyes. «La donación de Corpi Santi en México. Siglos xvi-xix». Tesis que para obtener el grado de Doctora en Ciencias Sociales, El Colegio de Michoacán, A. C., 2023. La tesis permanece inédita por lo que no ha sido posible consultar el volumen.

4. Los «corpisanti» de Antonio Magnani. Un rasgo de identidad

Uno de los rasgos más notorios de los *corpisanti* de Pío VI donados por el sacristán pontificio es su reconstrucción en una imagen antropomorfa producida en serie (Fig. 4). Los mártires aparecen caracterizados como hombres o mujeres, recostados sobre su espalda, con los brazos en reposo o en el pecho y una rodilla flexionada. Las vestimentas corresponden a la imagen del *miles Christi* —soldados de Cristo armados con una espada, escudo y casco—, o matronas romanas ricamente ataviadas. En cualquier caso portan la corona del martirio, una aureola y un *vas sanguinis* a manera de vaso de oro coronado con el crismón. El sistema constructivo de estas piezas se compone por la osamenta armada y sostenida por alambres de metal, rellena con fibras y envuelta en un textil que conforma las extremidades, y en el caso de la cabeza, el rostro y los rasgos. La particularidad de estas imágenes es el recubrimiento de *cartapesta* que se observa especialmente en el busto; esta técnica italiana consistente en una especie de papiêr-maché estaba recubierto con una fina capa de seda y cera, lo que con los años le otorgaba la apariencia de piel apergaminada[30]. Massimiliano Ghilardi realizó el hallazgo del autor de estas reconstrucciones: el cirujano pontificio y restaurador de *corpisanti,* Antonio Magnani[31].

La creación de esta primera imagen sistematizada para el arreglo de los *corpisanti* o mártires de catacumba romana otorgó una identidad a las donaciones efectuadas por el sacristán pontificio, mayoritariamente durante el gobierno de Pío VI y que se extendió hasta su sucesor, Pío VIII. Gracias a ello, es posible identificar numerosos ejemplares, que si bien pueden contar con correspondencia en los registros, también pueden estar desprovistos de documentación debido a la pérdida y dispersión de los archivos de las diócesis o templos que los recibieron (Fig. 5).

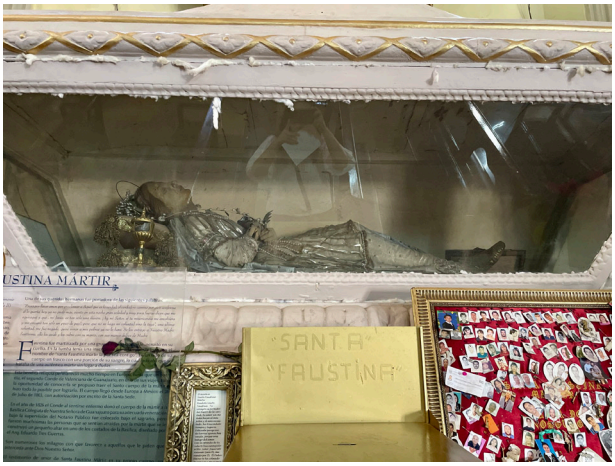


Fig. 3. *Santa Faustina mártir*, donada el 25 de julio de 1792. Basílica Colegiata de Nuestra Señora de Guanajuato. Fotografía: autora.



Fig. 4. *Santa Columba mártir*. Iglesia de San Francisco, Pachuca. Fotografía: autora.



Fig. 5. *San Fortunato mártir*, 1797. Iglesia de Nuestra Señora de la Consolación y Santos Pasos, Guimarães. Fotografía: autora.

30. Para el caso italiano, Massimiliano Ghilardi ha estudiado con amplitud a los mártires obra de Antonio Magnani. Para Portugal destaca Joana Palmeirão con su tesis doctoral *Simulacra corporum sanctorum martyrum. Estudo de um património em risco e estratégias para a sua valorização e salvaguarda.* Universidade Católica Portuguesa, 2023. Para México, los estudios materiales realizados por Gabriela Sánchez Reyes «Tecnología de vanguardia confluye en el estudio del relicario de san Hermión Mártir en Lagos de Moreno, Jalisco». *Boletín Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 341, 25 de septiembre de 2018.

31. Ghilardi, Massimiliano. *Il santo…* Op. cit.

Tabla II.
Corpisanti recompuestos por Antonio Magnani.

Mártir	Ubicación	Mártir	Ubicación
Italia		Estados Unidos	
Ágape	Chiari	Discolio	St. Louis Missouri
Benedicto	Roma	Nerusia Euticia	St. Louis Missouri
Bonifacio	Marche	México	
Cándida	Milazzo	Cristóbal	Morelia
Clementina	Correggio	Columba	Pachuca
Clementina	Castelguidone	Faustina	Guanajuato
Colomba	Bari	Hermión	Lagos de Moreno
Colomba	Naro	Justino	Cuernavaca
Crescenzo	Bonito	Victorio	Cuernavaca
Cristina	Nápoles	España	
Domizio Leopardo	Naro	Benito	Benifairó della Valldigna
Fedele	Montefiore dell'Aso	Cristina	Burgo de Osma
Feliciano	Gugliano	Vicente	La Malahá
Felicissima	Sorano	Portugal	
Felicissimo	Montella	Bonifacio	Borba de Godim
Felicità	Palermo	Clemente	Bujões
Fortunia	Poggio Cinolfo	Felicidade	Guimarães
Laconilla	Monte Porzio	Fortunato	Guimarães
Lucifero	Cagliari	Francia	
Paolino	Montelparo	Clemente	Córcega
Saverio	Macerata	Bénin	Córcega
Ruffina	Recanati		
Teófilo y Valerio	Ognuno		
Valentino	Morrovalle		
Vincenzo	Craco		
Vito	Cesena		
Vittoria	Orvieto		
Vincenzo	Craco		

En la Tabla II se enumera una relación de algunos *corpisanti* identificados a partir de la imagen creada por Magnani.

5. Conclusiones

En este artículo se presentaron algunas de las pautas de investigación del estudio de las donaciones de mártires de catacumba romana o *corpisanti* realizadas durante el pontificado de Pío VI. El papa Braschi, al retomar las prácticas de san Pío V encaminadas a la ortodoxia doctrinal y las prácticas devocionales, dio continuidad al proyecto contrarreformista de su predecesor buscando dar mayor luciendo al culto divino, incluyendo la práctica de veneración de las santas reliquias. De esta manera, la circulación y donación de *corpisanti* se puede constatar a partir de los registros tanto del vicario general de Roma, como del sacristán pontificio, y la facultad para solicitar, obtener y trasladar dichas reliquias a lejanas latitudes recaía en una gran universo de solicitantes, desde peregrinos hasta personajes de la nobleza que participaron en los momentos coyunturales del pontificado. A su vez, la imagen de los *corpisanti* creada por Antonio Magnani, restaurador y cirujano, otorgó a las reliquias de una identidad que los identificó plenamente con un periodo específico y con el pontificado del «peregrino apostólico». Estos mártires, cual embajadores de la fe, representaban una presencia tangible y a la vez simbólica de la iglesia romana en las iglesias y capillas de la cristiandad, y recordaban a los devotos los gloriosos orígenes de la época de las persecuciones, cuando los mártires al defender su fe, emulaban la lucha de la Santa Sede contra los embates de la Ilustración.

De los primeros envíos de antigüedades americanas a la Corte

María de los Ángeles Fernández Valle

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0001-9997-0135

En este trabajo referiremos al especial interés que tuvieron los monarcas Fernando VI y Carlos III por atesorar las curiosidades americanas descubiertas durante sus gobiernos. Fue la real orden de 1752, dirigida a los virreyes y gobernantes, el punto de partida para que se remitiesen a la metrópoli obras artísticas de los antiguos indios. Hallamos los primeros envíos de piezas extraídas en las huacas, u otros espacios, a las costas españolas a mediados del siglo xviii. Asimismo, vemos el valor que manifestaron los reyes hacia la historia de las culturas originarias. Es por ello que, en primera instancia, los tesoros prehispánicos llegaron a los palacios reales, donde fueron vistos y admirados, para después pasar a la sala de «Antigüedades» del Real Gabinete de Historia Natural.

Del aprecio y valoración de Fernando VI y Carlos III por el Nuevo Mundo ya nos hablaron autores españoles y americanos en la exposición *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias* celebrada en Madrid en 1930:

> Siempre fue preocupación de los españoles el estudio histórico natural de los países que descubrieron o conquistaron […] hasta que el progreso de las Ciencias Naturales llegó, a finales del reinado de Fernando VI, a una precisión científica extraordinaria, que aún se acentuó más en el de su hermano Carlos III; pues no en balde recibieron conocimientos botánicos en su infancia, siendo prueba de su afición a ellos del rey D. Carlos el haber sido retratado por Ranc, cuando contaba con 8 años, con unas flores en la mano y un libro abierto, por donde está clasificándola. En su reinado se creó en Madrid el Gabinete de Historia Natural y el Jardín Botánico[1].

Como expresan en el citado catálogo, el retrato de Jean Ranc refleja con claridad la inquietud del joven infante Carlos por conocer, descubrir y estudiar la flora y la fauna de los reinos ultramarinos. Esta formación influyó decisivamente en la valoración y posterior recepción de curiosidades o «antigüedades» americanas bajo su reinado. Es precisamente en su gobierno, en 1771, cuando se funda el Real Gabinete de Historia Natural. Como comprobamos por los estudios sobre el tema y las fuentes documentales, este organismo disfrutó de una importante colección natural y artística, gracias a la insistencia y perseverancia del monarca y a la magnífica

1. VV.AA. *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Catálogo general ilustrado de la exposición*. Madrid: Talleres tipográficos de Espasa-Calpe, 1930, pág. 95.

dirección del americano Pedro Franco Dávila. Con las remesas que iban llegando desde las Indias lograron el sueño anhelado, es decir, crear un museo único en Europa y en el mundo.

Los antecedentes de esta magna empresa se sitúan en la conocida como Casa de la Geografía, creada bajo el gobierno de su hermano Fernando VI y con el importante trabajo del sevillano Antonio de Ulloa. Aquí encontramos el origen del futuro gabinete y la primera instrucción de 1752. Desde la Corte, en esta real orden solicitan que se remitan las riquezas naturales y materiales identificativas de cada territorio. Por este motivo, en los virreinatos se crean grupos de trabajo para seleccionar, clasificar y enviar especies naturales de todo tipo, minerales, piedras preciosas, conchas, flora, fauna… y lo que nos interesa para este estudio: las obras artísticas de los antiguos indígenas. Es precisamente Ulloa quien protagoniza este primer eslabón al remitir la citada orden a los virreyes y gobernadores, quedando manifiesto el interés del monarca por adquirir especies naturales y obras del patrimonio artístico de los territorios ultramarinos. Si bien con anterioridad encontramos otras solicitudes y envíos, los cuales también influyeron en lo que con el tiempo terminaría siendo el Real Gabinete de Historia Natural.

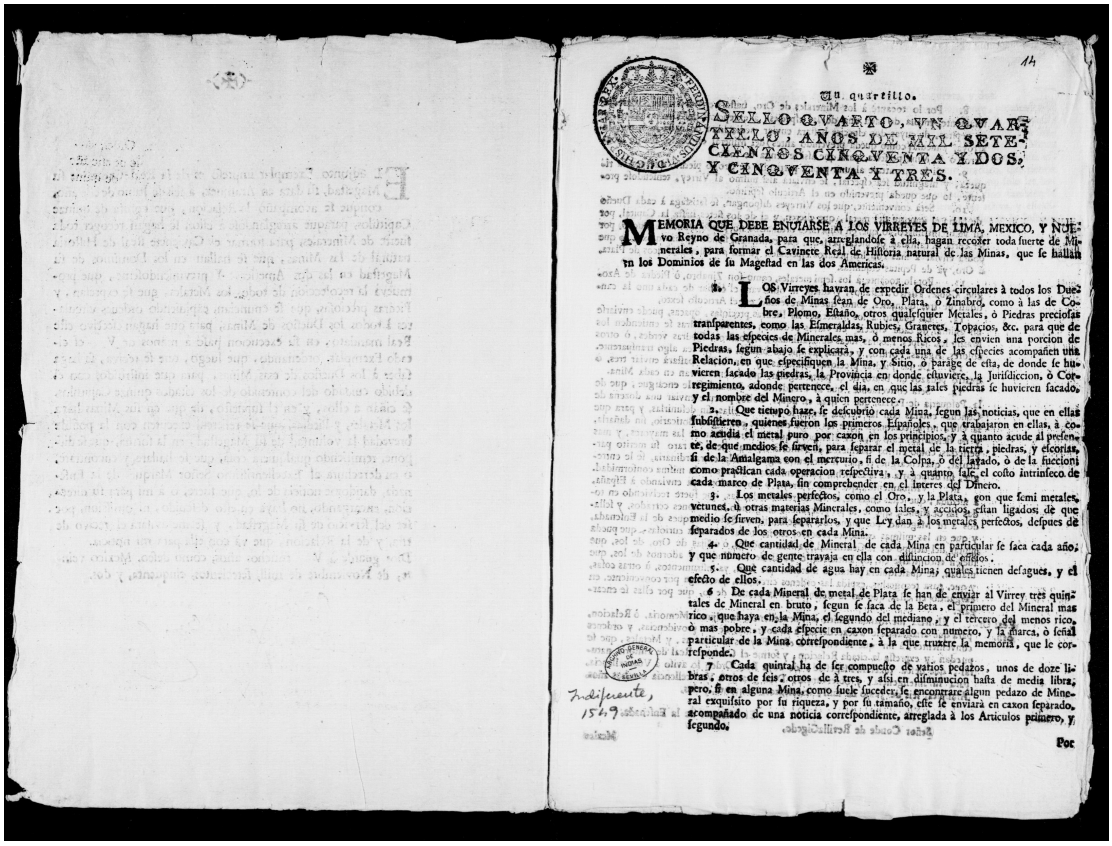
Es importante señalar que la revalorización de la cultura material de las Indias a mediados del siglo xviii no estuvo ajena al ambiente americano que ya estaba integrado en Madrid, Sevilla o Cádiz. Habían pasado más de doscientos años del encuentro entre ambos mundos y esa temporalidad había marcado cambios significativos en la cotidianidad de los habitantes que residían a este lado del Atlántico. El constante trasiego de obras, ideas y personas entre los dos continentes había acercado y trasformado la imagen de las Indias o del mundo indiano en España. Sevilla fue una de las primeras ciudades en recepcionar todo tipo de semillas, piedras —muchas de ellas con carácter curativo—, además de objetos prehispánicos como expresa Antonio Urquízar Herrera para el siglo xvi. De esos primeros gabinetes de curiosidades, donde todo se miraba bajo el prisma de lo desconocido y lo exótico, se pasó a entender lo indiano con otras connotaciones, ya mestizas, gracias a la aculturación por el paso del tiempo.

En el ámbito espiritual en la capital se insertaron los cultos de las vírgenes de Nuestra Señora de Copacabana y Guadalupe de México o la santa limeña Rosa de Santa María, ya desde mediados del xvii para posicionarse con mayor presencia a lo largo del siguiente siglo. Y en el ámbito social fueron protagónicas las redes existentes entre ambos mundos a través de los americanos residentes en la península y los europeos que arribaron a los puertos virreinales. Este ambiente transatlántico facilitó, de algún modo, la consolidación de un proyecto tan ambicioso como fue la creación del Real Gabinete de Historia Natural. Es en este sentido que sabemos del envío de remesas al gabinete por particulares, desde América, e incluso de la donación de especies naturales y artísticas de colecciones privadas que ya estaban asentadas en territorio peninsular. Por ello, el paso del tiempo y las redes creadas entre políticos, diplomáticos, intelectuales, empresarios y religiosos vivieron una experiencia diferente, respecto al exotismo del primer tiempo, y de ahí el compromiso por posicionar y revalorizar los elementos que identificasen a las culturas americanas. Es en esa reivindicación donde observamos el interés también por adquirir obras contemporáneas, es decir, virreinales, a la vez que solicitaban los tesoros que fueron descubriendo de las antiguas culturas prehispánicas.

Por consiguiente, en Madrid, de la misma forma que se promovieron celebraciones a las vírgenes indianas, en paralelo desde la Corte promovieron el estudio y acopio de la naturaleza y la cultura material americana. Nos interesa mostrar fuentes sobre el arribo de remesas de obras artísticas a la península y la satisfacción y el especial lugar concedido por los monarcas Fernando VI y Carlos III. Gracias a la correspondencia conservada en el Archivo General de Indias vemos que fue un proyecto exitoso, pese a las dificultades que tuvieron los virreyes, gobernadores o corregidores, entre otros agentes, en adquirir los tesoros de los antiguos indígenas. Al respecto, trataremos los motivos que obstaculizaron la localización inmediata de obras, si bien poco tiempo después empezaron a llegar los primeros envíos como veremos a continuación.

1. Obras prehispánicas en un tiempo nuevo

El 6 de junio de 1752 se remitió la real orden (Figs. 1 y 2) a los virreyes y gobernadores para solicitar el acopio de remesas naturales y artísticas de los tesoros americanos que fuesen encontrando. Y su posterior envío a Fernando VI, quien tuvo la clara intención de crear un gabinete que reuniese las riquezas ultramarinas. De los quince apartados que contiene la real orden, nos interesa el último capítulo por tratar específicamente sobre el acopio de las curiosidades de los antiguos indios:



Un quartillo.

SELLO QVARTO, VN QVARTILLO, AÑOS DE MIL SETECIENTOS CINQVENTA Y DOS, Y CINQVENTA Y TRES.

MEMORIA QUE DEBE ENVIARSE A LOS VIRREYES DE LIMA, MEXICO, Y NUEVO Reyno de Granada, para que, arreglandose à ella, hagan recoger toda fuerte de Minerales, para formar el Cavinete Real de Historia natural de las Minas, que se hallan en los Dominios de su Magestad en las dos Americas.

1. LOs Virreyes havran de expedir Ordenes circulares à todos los Dueños de Minas sean de Oro, Plata, ò Zinabrio, como à las de Cobre, Plomo, Estaño, otros qualesquier Metales, ò Piedras preciosas transparentes, como las Esmeraldas, Rubies, Granetes, Topacios, &c. para que de todas las especies de Minerales mas, ò menos Ricos, les envien una porcion de Piedras, segun abajo se explicara, y con cada una de las especies acompañen una Relacion, en que especifiquen la Mina, y Sitio, ò paraje de ella, de donde se hubieren facado las piedras, la Provincia en donde estuviere, la Jurisdiccion, ò Corregimiento, adonde pertenece, el dia, en que las tales piedras se huvieren facado, y el nombre del Minero, à quien pertenece.

2. Que tiempo haze, se descubrio cada Mina, segun las noticias, que en ellas subsistieren, quienes fueron los primeros Españoles, que trabajaron en ellas, à como acudia el metal puro por caxon en los principios, y à quanto acude al presente, de que medios se sirven, para separar el metal de la tierra, piedras, y escorias, si de la Amalgama con el mercurio, ò de la Colpa, ò del lavado, ò de la fuccion, como practican cada operacion respectiva, y à quanto sale el costo intrinseco de cada marco de Plata, sin comprehender en el interes del Dinero.

3. Los metales perfectos, como el Oro, y la Plata, son que semi metales, verunes, ò otras materias Minerales, como tales, y accidos, estan ligados de que medio se sirven, para separarlos, y que Ley dan à los metales perfectos, despues de separados de los otros en cada Mina.

4. Que cantidad de Mineral de cada Mina en particular se saca cada año, y que numero de gente travaja en ella con distincion de esclavos.

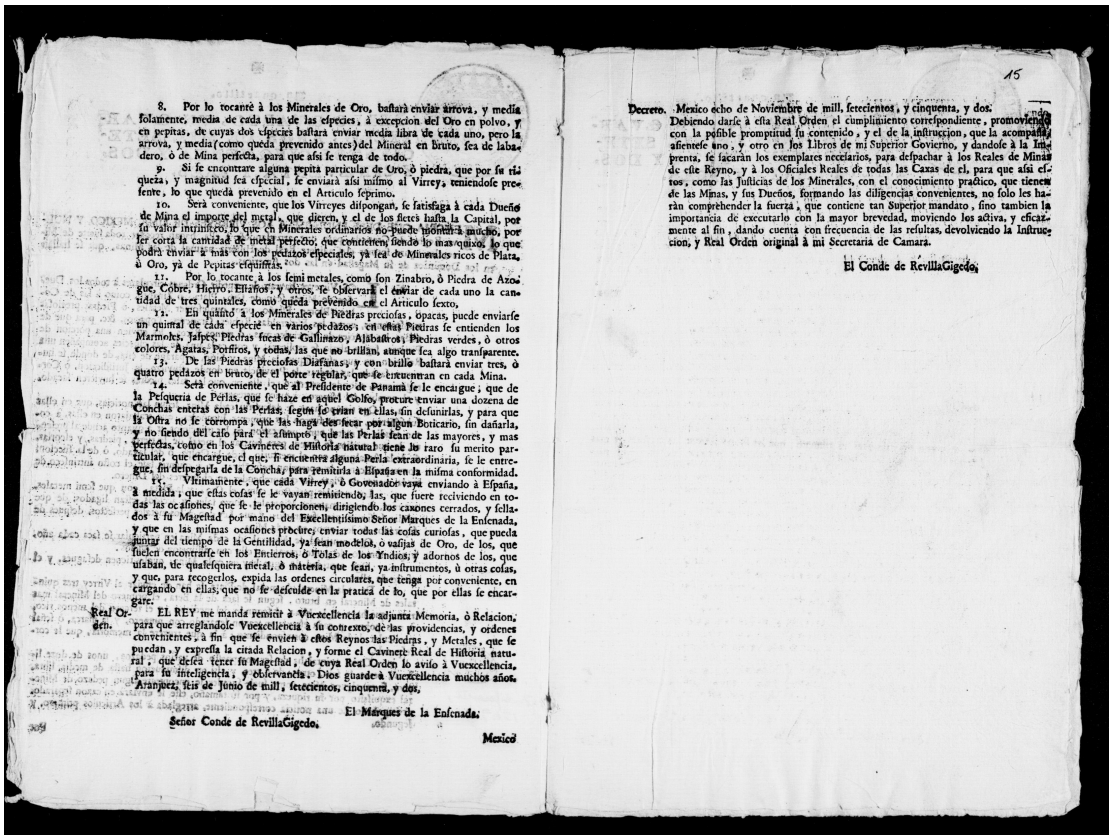
5. Que cantidad de agua hay en cada Mina, quales tienen desagues, y el efecto de ellos.

6. De cada Mineral de metal de Plata se han de enviar al Virrey tres quintales de Mineral en bruto, segun se saca de la Beta, el primero del Mineral mas rico, que haya en la Mina, el segundo del mediano, y el tercero del menos rico, ò mas pobre, y cada especie en caxon separado con numero, y la marca, ò señal particular de la Mina correspondiente, à la que trustre la memoria, que le corresponde.

7. Cada quintal ha de ser compuesto de varios pedazos, unos de doze libras, otros de seis, otros de à tres, y assi en disminucion hasta de media libra, pero, si en alguna Mina, como suele suceder, se encontrare algun pedazo de Mineral exquisito por su riqueza, y por su tamaño, este se enviara en caxon separado, acompañado de una noticia correspondiente, arreglada à los Articulos primero, y segundo.

Por

Indiferente, 1549



8. Por lo tocante à los Minerales de Oro, bastarà enviar arrova, y media solamente, media de cada una de las especies, à excepcion del Oro en polvo, y en pepitas, de cuyas dos especies bastara enviar media libra de cada uno, pero la arrova, y media (como queda prevenido antes) del Mineral en bruto, sea de labadero, ò de Mina perfecta, para que assi se tenga de todo.

9. Si se encontrare alguna pepita particular de Oro, ò piedra, que por su riqueza, y magnitud sea especial, se enviarà assi mismo al Virrey, teniendose presente, lo que queda prevenido en el Articulo septimo.

10. Serà conveniente, que los Virreyes dispongan, se satisfaga à cada Dueño de Mina el importe del metal, que dieren, y el de los fletes hasta la Capital, por su valor intrinseco, lo que en Minerales ordinarios no puede montar à mucho, por ser corta la cantidad de metal perfecto, que contienen, siendo lo mas quixo, lo que podrà enviar à mas con los pedazos especiales, ya sea de Minerales ricos de Plata, ò Oro, ya de Pepitas esquisitas.

11. Por lo tocante à los semi metales, como son Zinabro, ò Piedra de Azogue, Cobre, Hierro, Estaño, y otros, se observarà el enviar de cada uno la cantidad de tres quintales, como queda prevenido en el Articulo sexto.

12. En quanto à los Minerales de Piedras preciosas, opacas, puede enviarse un quintal de cada especie en varios pedazos; en estas Piedras se entienden los Marmoles, Jaspes, Piedras focas de Gallinazo, Alabastros, Piedras verdes, ò otros colores, Agatas, Porfiros, y todas, las que no brillan, aunque sea algo transparente.

13. De las Piedras preciosas Diafanas, y con brillo bastarà enviar tres, ò quatro pedazos en bruto, de el porte regulas, que se encuentran en cada Mina.

14. Serà conveniente, que al Presidente de Panamà se le encargue, que de la Pesqueria de Perlas, que se haze en aquel Golfo, procure enviar una dozena de Conchas enteras con las Perlas, segun se crian en ellas, sin desunirlas, y para que la Ostra no se corrompa, que las haga desecar por algun Boticario, sin dañarla, y de siendo del caso para el asumpto, que las Perlas sean de las mayores, y mas perfectas, como en los Cavinetes de Historia natural tiene lo raro su merito particular, que encargue, el que, si encontrare alguna Perla extraordinaria, se le entregue, sin despregarla de la Concha, para remitirla à Espana en la misma conformidad.

15. Vltimamente, que cada Virrey, ò Governador vaya enviando à Espana, à medida, que estas cosas se le vayan remitiendo, las, que fuere reciviendo en todas las ocasiones, que se le proporcionen, dirigiendo los caxones cerrados, y sellados à su Magestad por mano del Excellentissimo Señor Marques de la Ensenada, y que en las mismas ocasiones procure, enviar todas las cosas curiosas, que pueda juntar del tiempo de la Gentilidad, ya sean modelos, ò vasijas de Oro, de los, que suelen encontrarse en los Entierros, ò Tolas de los Indios, y adornos de los, que usaban, de qualesquiera mineral, ò matteria, que sean, ya instrumentos, ù otras cosas, y que, para recogerlos, expida las ordenes circulares, que tenga por conveniente, en cargando en ellas, que no se descuide en la practica de lo, que por ellas se encargare.

Real Orden. EL REY me manda remitir à Vuexcellencia la adjunta Memoria, ò Relacion, para que arreglandose Vuexcellencia à su contexto, de las providencias, y ordenes convenientes, à fin que se envien à estos Reynos las Piedras, y Metales, que se puedan, y expresa la citada Relacion, y forme el Cavinete Real de Historia natural, que desea tener su Magestad, de cuya Real Orden lo aviso à Vuexcellencia, para su inteligencia, y observancia. Dios guarde à Vuexcellencia muchos años. Aranjuez, seis de Junio de mill, setecientos, cinquenta, y dos.

El Marques de la Ensenada.

Señor Conde de RevillaGigedo.

Mexico

15

Decreto. Mexico echo de Noviembre de mill, setecientos, y cinquenta, y dos.

Debiendo darse à esta Real Orden el cumplimiento correspondiente, promoviendo con la posible promptitud su contenido, y el de la instruccion, que la acompaña, afientese uno, y otro en los Libros de mi Superior Govierno, y dandose à la Imprenta, se sacaràn los exemplares necesarios, para despachar à los Reales de Minas de este Reyno, y à los Oficiales Reales de todas las Caxas de el, para que assi estos, como las Justicias de los Minerales, con el conocimiento practico, que tienen de las Minas, y sus Dueños, formando las diligencias convenientes, no solo les harán comprehender la fuerza, que contiene tan Superior mandato, sino tambien la importancia de executarlo con la mayor brevedad, moviendo los activa, y eficazmente al fin, dando cuenta con frecuencia de las resultas, devolviendo la Instruccion, y Real Orden original à mi Secretaria de Camara.

El Conde de RevillaGigedo.

Figs. 1 y 2. *Memoria que debe enviarse a los virreyes de Lima, México y el Nuevo Reyno de Granada….* AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 14r-15r.

> Ultimamente, que cada Virrey, ó Governador vaya enviando á España, á medida, que estas cosas se le vayan remitiendo, las, que fuere recibiendo en todas las ocasiones, que se le proporcionen, dirigiendo los caxones cerrados, y sellados á su Magestad por mano del Excelentisimo Señor Marques de la Ensenada, y que en las mismas ocasiones procure, enviar todas las cosas curiosas, que pueda juntar del tiempo de la Gentilidad, ya sean modelos, ó vasijas de Oro, de los, que suelen encontrarse en los Entierros, ó Tolas de los Yndios, y adornos de los, que usaban, de quasesquiera metal, ó materia, que sean, ya instrumentos, ú otras cosas, y que, para recogerlos, expida las ordenes circulares, que tenga por conveniente, en cargando en ellas, que no se descuide en la practica e lo, que por ellas se encargare[2].

Apenas unos meses después el virrey de Nueva España, el conde de Revillagigedo, informaba a los dueños de minas de los quince capítulos con la finalidad de que recogiesen metales y piedras preciosas y «que executen con la mayor brevedad la voluntad de su Magestad, en la forma, que se dispone, remitiendo qualquiera cosa, que se hallare, y encontrare, ó en desechura al Excelentisimo Señor Marques de la Ensenada, dandome noticia de lo, que fuere, ò a mi para su dirección, encargando, no haya en esto descuido, ni omisión, por ser del servicio de su Magestad, y se me avisara el recibo de esta, y de la Relacion, que va con ella para mi noticia»[3]. También desde Lima el virrey conde de Superunda notifica que había recibido la memoria y señala que era consciente de la importancia de reunir las remesas para el Real Gabinete que deseaba crear Fernando VI. Por este motivo, escribe al marqués de la Ensenada para informarle que había enviado circulares a los gobernadores y corregidores con la instrucción, de forma individualizada, con la finalidad de conseguir lo solicitado por el rey lo antes posible[4].

Las respuestas no se hicieron esperar, ya que pocos meses después el corregidor de la provincia de Cochabamba Pedro Yabarrena y Prado envía al virrey una piedrecita de colores y un monito engastado en oro de los indios antiguos, plasmando el anhelo e interés en adquirir otras producciones «V.E me perdona la cortedad de mi pequeñez há podido adquirir que si en esta ocasion pudiera yo lograr la dicha de tener las Joyas preciosas, y apreciables riquezas del Mundo, fuera mi mayor Gloria, rendirlas a los Pies de V.E»[5]. En paralelo, desde la pequeña villa Nueva, Martín de Espeleta remite al virrey una piedra bezoar por lo precioso y singular. Esta piedra única fue resguardada por más de treces años con el ánimo de que fuese llevaba personalmente al rey con «el fin de adornar, y enriquecer el Gabinete de Ystoria natural, que se está por construir en la Corte de Madrid»[6], según sus propias palabras. También informa del conocimiento que ya tenían todos los sujetos que labraban minas respecto a la solicitud de atesorar «otras alajas, o monumentos dignos de aprecio»[7]. Finalmente, estas piezas se remitieron junto a varios metales y oro en polvo poco tiempo después desde el Callao, en el navío el Victorioso[8]. Posiblemente estamos ante los primeros envíos en este nuevo contexto histórico-científico, al ser una fecha temprana y con la particularidad de proceder de las provincias más distantes. También es relevante señalar lo destacado de esta remesa dadas las dificultades que tuvieron otros corregidores en localizar obras prehispánicas.

2. Dificultades para encontrar antigüedades americanas

En 1753, desde Chucuito, Pedro Miguel de Meneses informa que no había localizado las curiosidades solicitadas por su majestad:

2. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 10r. *Memoria que debe enviarse a los virreyes de Lima, México y el Nuevo Reyno de Granada, para que reglándose a ella, hagan recoger toda suerte de Minerales para formar el Gavinete Real de Historia Natural, de las Minas que se allan en los Dominios de S. M.d en las dos Americas*. Véanse también fols. 13r, 14r-15r.

3. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 13r, 14r-15r. Circular del Conde Revillagigedo y memoria impresa. México, 20 de noviembre de 1752.

4. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 19r. Carta del virrey Superunda al marqués de la Ensenada. Lima, 20 de julio de 1753.

5. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 68r. Carta de Pedro Yabarrena y Prado al virrey Superunda. Tambobamba, 6 de diciembre de 1753.

6. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 67r. Copia de la carta escrita por Martín d[n] Martín de Espeleta, y villa Nueva en que remite una piedra besoar con peso de tres libras, y trece onzas. Oruro, 4 de diciembre de 1753. Es copia de la carta original, firmada en Lima a 12 de febrero de 1754.

7. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 67r. Copia de la carta escrita por Martín d[n] Martín de Espeleta, y villa Nueva en que remite una piedra besoar con peso de tres libras, y trece onzas. Oruro, 4 de diciembre de 1753. Es copia de la carta original, firmada en Lima a 12 de febrero de 1754.

8. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 38r-39v. Carta del virrey Superunda al marqués de la Ensenada. Lima, 12 de febrero de 1754. *Nota de los metales, y especies, que se remiten en el navío el Victorioso, a disposición del Ex[mo] Señor Marques de la Ensenada, para el R[l] Gavinete de Historia natural.*

> Para la consecuion de las Cosas curiosas, que se manda que se solicite en la Ynstruccion del capitulo diez y seis, aun en medio de haverlo hecho publicar por Bando, en todos los Pueblos y Asientos de esta jurisdicion, para q[e] llegase a noticia de todos, y concurriesen con las Cosas curiosas, y preseas antiguas, de que usaban en la Gentilidad, segun lo contenido en le referido Capítulo, no se an podido conseguir, y aunque se an interpuesto las mas bivas diligencias hasta el pres[te] no an surtido el efecto de hallarse alguna cosa de lo que manda, si se encontrasen después, se remitirán con la maior antisipacion[9].

Pese a que Meneses no localiza obras prehispánicas y enterramientos de los gentiles expresa su interés en seguir investigando y en remitir dichas antigüedades a la máxima brevedad, en caso de hallarlas. Una situación similar vivió el corregidor de Omasuyos Martín Antonio de Vertizberea, también en 1753, en cuanto al deseo en atesorar las curiosidades solicitadas por el virrey, en nombre del monarca, aunque las circunstancias no fuesen favorables en aquel momento. El expediente trata temas relevantes tales como explicar los motivos que dificultaron la localización de las alhajas de la antigüedad, como expresa él mismo «dignas para el fin de la formación del Real Gavinete de Historia natural que asido del Real animo de V.M»[10]. Informa que los envíos se tenían que realizar de forma inmediata a finales de ese mismo año en los navíos de registro que regresasen por el cabo de Hornos «anticipándolo esta diligencia, para que no se pierda esta oportunidad, según la prevencion del virrey»[11]. Sin embargo, los envíos no fueron inmediatos. Al respecto, es interesante mostrar los motivos que incidieron en las dificultades que tuvieron para localizar las curiosidades o antigüedades, que con tanto anhelo pedía el virrey Superunda. El corregidor de Omasuyos nos habla de una realidad local que bien podría trasladarse a otros escenarios americanos. Martín Antonio de Vertizberea indica con bastante precisión las causas por las que no había conseguido tener ni la menor noticia de las alhajas preciosas y curiosidades indígenas:

> ni quien me de razon alguna individual, por lo corto, y desertado que se encuentra esta Provin[a] de vecinos antiguos por haver finado todos, de todas naturalezas, con el estrago de la Epidemia Grâl del año de mil setecientos, y veinte; no pudiendo los pocos que han llegado â poblar, participar de la menor circunstancia, por su menor edad[12].

Este argumento nos interesa especialmente porque identifica con claridad la importancia de los relatos orales de los más mayores para localizar los antiguos enterramientos o tolas donde pudiesen hallarse los antiguos ajuares prehispánicos. Por otro lado, esa realidad nos habla también del protagonismo que seguramente tuvieron los «vecinos antiguos» en el descubrimiento de los tesoros americanos en distintas zonas de América. Parece indiscutible que las tradiciones o los relatos de la cosmovisión indígena seguían vivos, y de ahí la importancia en contactar con las personas que pudiesen informar o dar pautas precisas de los lugares donde podrían encontrarse las huellas ancestrales, pero ya en un tiempo nuevo y mestizo como fue el del XVIII.

Además de las noticias dadas por el corregidor de Omasuyos, tenemos otros testimonios como el enviado desde la provincia de Carabaya por José de Bustos con el aviso de los inconvenientes que estaban teniendo para encontrar piedras u otras obras «ni teniendo noticia las aiga, como no tampoco ydolos de oro, ni cosas esquisitas, y curiosas de las que previene la ynstruccion, aunque a interpuesto el Correg[or] sumas eficaces dilig[s], y no ynvia la cantidad, prevenida en dha ynstruccion»[13].

También sabemos por la documentación que hubo otras causas que afectaron al desconocimiento de los yacimientos de los antiguos enterramientos o templos sagrados. Dificultad en descubrir o redescubrir —si pensamos en las poblaciones con mayor peso en las tradiciones ancestrales—, los antiguos enterramientos indígenas por sentimientos tan lógicos como eran el miedo y el respeto entre los habitantes por los malos augurios que podían ocasionarles las divinidades si imploraban y revelaban dónde se encontraban las antiguas huacas.

9. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 58v-59r. Carta de Pedro Miguel de Meneses al virrey del Perú. Chucuito, 29 de octubre de 1753.

10. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 69r. Carta del corregidor de Omasuyos Martín Antonio de Vertizberea. Hachacache, 2 de diciembre de 1753.

11. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 69r. Carta del corregidor de Omasuyos Martín Antonio de Vertizberea. Hachacache, 2 de diciembre de 1753.

12. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 69v. Carta del corregidor de Omasuyos Martín Antonio de Vertizberea. Hachacache, 2 de diciembre de 1753.

13. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 126v. Carta de José de Bustos. Carabaya, 2 de junio de 1754.

3. Remesas enviadas a la Corte

Pese a las dificultades que expresaban los gobernadores u otros agentes para localizar curiosidades o antigüedades, a la primera remesa de principios de 1754 se sumaron otras como la remitida a finales de ese mismo año en el buque Amable María con especies y obras de la misma clase, como expresa el propio virrey Superunda[14]. En la nota se expone el nombre de los corregidores que habían reunido metales y piedras preciosas o particulares como la conocida con el nombre de Berenguela o de Huamanga. Esta piedra fue enviada por el corregidor de la provincia de Pacajes el marqués de Santa María, quien deja también expuesto que no había encontrado otras alhajas curiosas en su distrito. El de Atacama, Manuel Fernández de Valdevieso hace constar que había encontrado piedras de varios tamaños y «figuras»[15].

No obstante, es destacable el trabajo y el compromiso del conde de Superunda con lo solicitado por el rey en la instrucción de 1752. De forma insistente, una y otra vez, el virrey pidió a los corregidores que atesorasen metales de oro y plata, y otros inferiores, y piedras preciosas, además de las alhajas curiosas y monumentos de la antigüedad «y sean dignos del Real Gabinete y sirban de adorno, que ser sitio al Estudio, y a la curiosidad»[16].

Paralelamente, en la Corte sabían de los problemas que estaban teniendo los virreyes y gobernadores para adquirir las solicitadas antigüedades. Así lo expresa Miguel Sánchez, desde Aranjuez, el 20 de marzo de 1754:

> Y aunque se han hecho esquisitas diligencias entre Yndios y españoles en solicitud de alajas piedras o otras curiosidades de la antigüedad no a sido posible encontrar algunas lo que también se tendrá presente para si se consiguieren en adelante remitirlas[17].

Sin embargo, en el momento de escribir esta notificación no eran conscientes todavía de los envíos que ya se habían emitido desde Lima. Pocos meses después localizamos en la Real Casa de la Geografía en Madrid las remesas que salieron del puerto el Callao en los buques Victorioso y Amable María con destino a Cádiz[18], en primera instancia, para después pasar al Despacho Universal de Indias y de ahí a su destino final. Fue el administrador de la Casa de la Geografía Eugenio de Reygosa quien informa de la recepción de la piedra bezoar enviada por Martín de Espeleta al rey, cuya piedra estaba en el interior de una caja de plata grabada con las armas del monarca. Y también señala que había llegado una piedrita de varios colores, el citado monito pequeñito engastado en oro «y otro con un poco de oro en los remates y sus cadenitas muy sutiles de lo mismo», gracias al acopio del corregidor Pedro Yabarrena y Prado[19]. Especies naturales y objetos de los antiguos indios que llegan en tiempos de Fernando VI para proliferar después durante el gobierno de su hermano Carlos III.

En el reino de Perú, el trabajo desarrollado por José Antonio Manso de Velasco no quedó en el olvido, sino que siguió con el mismo interés y tesón su sucesor: Manuel de Amat y Junyent. Sabemos que poco antes de que cumpliese su segundo año como virrey recibió una nueva real orden, concretamente el 8 de junio de 1763, para que continuase enviando colecciones a la Corte. Como ya vimos con su predecesor, el acopio no se hizo esperar. El nuevo virrey remitió en la fragata de registro nombrada la Ventura dos cajones con barros, una cantarilla y otras especies de las antigüedades recogidas en aquellas provincias. Así lo hace saber, con la particularidad de referir a envíos anteriores «y será de mi mayor satisfaccion, que logren la misma felicidad, que las anteriores en la

14. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 73r, 74r-74v. Carta del virrey Superunda al marqués de la Ensenada. Lima, 3 de diciembre de 1754.

15. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 76r-77r. *Nota instruyda de los Metales, y especies que se han recogido en algunas Provincias, y se remiten en partida de rex^o del Navio nombrado la Amable Maria a disposicion del ex^mo señor Marqués de la Ensenada, para el R^l Gavinete de Historia natural.* Lima, 3 de diciembre de 1754.

16. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 79r. Carta del virrey Conde de Superunda. Lima, 7 de julio de 1753. También remite otros cajones en el buque Nuestra Señora de Begoña al puerto de Cádiz. Carta del virrey Superunda al marqués de la Ensenada. Lima, 15 de enero de 1755, véanse fols. 120r-v.

17. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 108v. Carta de Miguel Sánchez de Toro. Aranjuez, 20 de marzo de 1754.

18. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 130r. Se informa al virrey Conde de Superunda que felizmente habían llegado los dos navíos a Cádiz y que se habían recibido los metales para el Gabinete de Historia Natural, junto con las cartas que remitió el virrey el 12 de febrero y 3 de diciembre de 1754. Carta firmada en Madrid a 3 de noviembre de 1755.

19. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 134r-134v. Carta de Eugenio de Reygosa. Madrid, 31 de diciembre de 1754.

R[l] aceptación de V.M»[20]. Finalmente, los dos cajones llegaron a las costas gaditanas, pero ahí se quedaron detenidos un tiempo —probablemente de dos a tres meses— por la falta de carruajes, como plasma el presidente de la Casa de la Contratación en 1765[21].

Y con esta remesa de objetos prehispánicos no se detuvo el trabajo y la proyección del virrey Amat si no que por el contrario constatamos el importante papel que tuvo durante su mandato. Un año después, a principios de 1766, envió otro cajón con piezas recogidas de las curiosidades de los antiguos junto con los metales recién descubiertos en la mina de Huantajaya[22]. En la nota se identifica el peso de las piedras de plata, los granos de oro y en polvo, y los siguientes objetos:

> Que igualmente contiene dho caxon dos Basos de plata y en ellos varias menudas piezas chaquiras de lo mismo que usaban de adorno las Mugeres de los Yndios originarios con yn Ydolo de dha plata fundido de los en que Ydolatraban todo con peso de tres marcos una onza. Y dos ojas tiradas de oro q[e] acostumbraban para vendones en la Caveza dhas Mugeres de los Yndios principales con q[e] se distinguían que pesan una onza, y un adarme. Y se encuentran en los enterramientos de ellos[23].

En la misiva se dispone que entregue la remesa al presidente de la Casa de la Contratación para que pase a su majestad o en su nombre al secretario de Estado y del Despacho Universal de Indias Julián de Arriaga. No tardaron en saber en la Corte del arribo del buque la Concordia en el puerto gaditano, motivo por el que escribieron de inmediato desde Aranjuez al presidente de la Casa de la Contratación. En la carta señalan que sabían de la existencia de un cajón, rotulado a su majestad, y solicitan que se recoja y se remita «á esta Corte sin que se abra». Apenas habían pasado siete días y Joaquín Manuel de Villena y Guadalfajara dice tener en su poder el cajón solicitado, el cual se envía a la Corte, tal y como le previenen[24]. Y de nuevo, tres días después se informa que el cajón parte hacia Madrid con el conductor Marcos López, quien expresa que dada la «responsabilidad de su contenido» no le conviene el pago regular por arrobas[25]. En esta última carta aparece una nota con otra caligrafía, y escrita con posteridad, que nos identifica el importante lugar que iba a ocupar esta remesa peruana «R[vi] el caxón arriba dicho, y le pasé al Quarto de d[n] Americo Pini p[a] trasladarle al de S.M».

Es importante señalar el protagonismo que le concedieron a las piedras y a las cosas antiguas de los indios dentro de palacio, además de la confianza depositada en el ayudante de cámara Americo Pini por ser el encargado de recibir el cajón, el cual no querían que quedase en la aduana. Por consiguiente, a través de este envío y los precedentes mencionados vemos con claridad el aprecio y la valoración con la que eran recepcionadas las obras de los antiguos gentiles en los reinados de Fernando VI y Carlos III. Con los años seguirán recibiendo nuevos cajones como tendremos oportunidad de mostrar en otros trabajos.

20. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 151r-151v. Carta duplicada del virrey Manuel de Amat. Lima, 13 de febrero de 1765. En el manuscrito aparece una nota que indica que se habían recibido.

21. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols. 153r-157r. Carta del Marqués del Tesoro a Julián de Arriaga. Cádiz, 24 de septiembre de 1765. En una nota lateral se indica que se entregaron a Ruiz para que los recogiese el 1 de octubre de ese mismo año. Y en otra carta, el Marqués del Tesoro informa a Arriaga que se enviaron al cuidado del conductor José Savater y solicita que le avise cuando reciban los cajones. Cádiz, 8 de noviembre de 1765.

22. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols.157r-159r. Carta de Manuel de Amat a Julián de Arriaga. Se informa que se remite un cajón en el navío la Concordia. Lima, 14 de enero de 1766.

23. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols.160r-160v. Nota del envío en el navío Jesús María y José, alias la Concordia.

24. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fols.161r-164v. Carta al presidente de la Casa de la Contratación en Cádiz, Joaquín Manuel de Villena y Guadalfajara, Marqués del Real Tesoro. Otra nota dirigida a Manuel Amat para informarle del proceso. Aranjuez, 1 de julio de 1766. Carta del Marqués del Real Tesoro a Julián de Arriaga. Cádiz, 8 de julio de 1766.

25. AGI. Indiferente General. Leg. 1549, fol. 165r-168r. Carta del Marqués del Real Tesoro a Julián de Arriaga. Cádiz, 11 de julio de 1766. Y carta de Marcos López. Cádiz, 10 de julio de 1766.

Los locutorios del Real Monasterio de San Jerónimo de Granada: un acercamiento a su colección artística actual

Antonio Cubero Sánchez

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0009-0008-1001-3207

1. Introducción

La historia de este cenobio granadino está marcada por numerosas calamidades que han supuesto la progresiva pérdida de su valioso patrimonio. Mencionamos los terremotos del siglo xviii, el expolio del pueblo granadino previo a la invasión napoleónica que también supuso una gran herida al conjunto, la exclaustración y desamortización, la presencia militar en el Monasterio hasta 1957, el incendio del 9 de febrero de 1927, etc.

Muchos son los nombres que habría que reseñar para hacer justicia a la resurrección del conjunto monástico; sin embargo, en este caso señalamos dos: sor Cristina de la Cruz de Arteaga, monja jerónima priora de la comunidad sevillana que adquirió por cesión el inmueble (1973), y Antonio Dalmases Megías, coleccionista y hombre de confianza que dirigió las obras de restauración. Ambos contribuyeron con sus esfuerzos y su patrimonio a la restauración del Monasterio para la Orden de San Jerónimo y para la ciudad de Granada[1]. No hay que olvidar la aportación del Convento de Santa Paula, que dio un gran impulso a la colección. A todo ello se sumó, la Universidad de Granada y la sensibilidad de la ciudad, recibiendo numerosas aportaciones de particulares, órdenes religiosas y parroquias.

2. El locutorio principal

En esta estancia encontramos actualmente doce piezas de carácter pictórico distribuidas por todo el perímetro del espacio, entre las que se encuentran un cuadro de *San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño* anónimo del siglo xvii o xviii, un *Cristo camino del Calvario y la Verónica* de la escuela italiana del siglo xviii y un

1. Antequera, Marino. «Restaurada en nuestra ciudad la Orden jerónima, la torre de su iglesia se alzará como airón de espiritualidad en el cielo granadino». *Ideal*, 7 de octubre de 1962, págs. 46-47.



Fig. 1. Anónimo andaluz, *Virgen de Belén*, siglos xviii-xix. Escultura en barro policromado. Locutorio principal del Monasterio de San Jerónimo, Granada. Fotografía: Adrián Contreras Guerrero.

Crucifijo de madera pintado de escuela granadina que se puede datar entre los siglos xvii y xviii.

La colección de escultura no resulta menos interesante, conformando un conjunto de siete piezas entre las que encontramos una talla de la *Dolorosa* de la escuela de Pedro de Mena datada entre los siglos xvii y xviii, un *San Juan Bautista Niño* de autor anónimo del siglo xviii, un *Escudo de la Orden de San Jerónimo* también de autor anónimo del siglo xvi, un *Crucificado* de escuela granadina del siglo xv, una *Cabeza de San Juan Bautista* copia de la atribuida a Villabrille no anterior a la segunda mitad del siglo xviii, una *Virgen de Belén*, que se ha atribuido —creemos que erróneamente— a José Risueño[2] y por último un *Ecce Homo* de escuela granadina datado en el siglo xviii (Fig. 1).

2.1. *La Alegoría de la Concepción Inmaculada de la Virgen*

El primero en estudiar esta pieza fue Emilio Orozco, citándola como *La Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana* y situándola entre las primeras obras de Bocanegra (1663-1671)[3]. No obstante, consideramos pertinente renombrar la obra para adecuar el discurso iconográfico que ofrece, del cual presentamos una nueva interpretación[4].

Proponemos su lectura como una alegoría de la Concepción Inmaculada de la Virgen María, cuyo punto de partida es el abrazo en la Puerta Dorada, tomado de los evangelios apócrifos. Esta escena es representada de igual forma como el beso entre Joaquín y Ana (Fig. 2).

La obra está dividida en dos partes. La superior corresponde al mundo celestial en el que observamos a la Trinidad y a los coros angélicos. La inferior es el mundo terrenal en el que se sitúan los santos Joaquín y Ana y la Inmaculada niña. Ambas secciones están comunicadas por un rompimiento de gloria y se encuentran en diálogo mediante el juego de miradas y los rayos de luz, así como la azucena y la rosa, que están dispuestas entre el Espíritu Santo y María.

De la Trinidad, a modo de bendición, salen unos rayos de luz que conforman una «M» que confluyen en una rosa, sobre los padres de la Virgen, que se estrechan las manos. En línea vertical observamos que del Espíritu Santo se desprenden una azucena y una rosa simbolizando la pureza de María.

En la parte inferior del cuadro, encontramos a la Virgen María enmarcada por sus padres, presentados en decorosa unión. Ataviada con los colores inmaculistas, la protagonista está en actitud serena y casi contemplativa, pisando el Dragón al que se alude en el versículo 12 del Apocalipsis.

El encuentro entre los santos progenitores es reinterpretado aquí en clave contrarreformista, suavizando la interpretación de la escena a la par que la enriquece. Aunque la representación iconográfica del encuentro entre Joaquín y Ana no se censuró, hubo un intento por evitarla, debido a su carácter erróneo. Hasta su prohibición en 1677 por Inocencio XI se buscaron formas que sustituyeran el beso o abrazo para aliviar el equívoco teológico derivado de esta iconografía[5].

Por último, cabe señalar que esta obra se incorporó a la colección del monasterio como regalo a la comunidad de Manuel Sola Rodríguez, en agradecimiento y memoria de la boda de su hija en la iglesia del conjunto el 7 de octubre de 1968 (tal como reza en un letrero en la parte inferior del marco).

Debido al calado teológico de la obra en cuestión, y sus grandes dimensiones (250 x 167,5 cm), no cabe duda de que debió pertenecer a un convento granadino.

2.2. *Los paisajes alegóricos de Cieza*

Paisaje con el Bautismo de Cristo, Paisaje con joven rico ante Jesús, Paisaje con San Pedro andando sobre las aguas, Paisaje con la curación del ciego de nacimiento, todos firmados por José de Cieza (1652-1685) (Fig. 3). Son las piezas más conocidas y estudiadas del lo-

2. Así aparece en Sánchez-Mesa Martín, Domingo. *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad de Granada, 1972, págs. 241-242, aunque no estamos de acuerdo con esta atribución. Fue adquirida en compra por el Monasterio a las monjas de Zafra, con seguridad por disposición de sor Cristina de la Cruz.

3. Orozco, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Universidad de Granada, 1937, pág. 84.

4. Cazorla García, Cristina. «La vida de la Virgen en la escuela granadina: estudio iconográfico». *Cuadernos de arte e iconografía* (Madrid), 22 (2002), pág. 267. La autora clasifica la obra en su estudio iconográfico en el marco de la «educación de la Virgen» de la que nos distanciamos.

5. Peinado Guzmán, José Antonio. *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica: La Inmaculada Concepción en Granada*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2012.



Fig. 2. Pedro Atanasio Bocanegra, *Alegoría de la Concepción Inmaculada de la Virgen*, 1663-1671. Óleo sobre lienzo. Locutorio principal del Monasterio de San Jerónimo, Granada. Fotografía: Adrián Contreras Guerrero.



Fig. 3. José de Cieza, *Paisaje con el Bautismo de Cristo; Paisaje con el joven rico ante Jesús; Paisaje con San Pedro andando sobre las aguas; Paisaje con la curación del ciego de nacimiento,* 1652-1685. Óleo sobre lienzo. Locutorio principal del Monasterio de San Jerónimo, Granada. Fotografía: Adrián Contreras Guerrero.

cutorio principal, destacando las contribuciones al respecto de Ana María Castañeda Becerra[6].

De estos cuatro lienzos, el *Paisaje con el Bautismo de Cristo* y el *Paisaje con el joven rico ante Jesús* (137 x 176 cm) participaron en la exposición del centenario de Alonso Cano en Granada: «Alonso Cano y su escuela» celebrada en el Hospital Real en 1968[7].

Nos gustaría remarcar el tema iconográfico del cuarto lienzo, el *Paisaje con la curación del ciego de nacimiento*, escena evangélica no identificada por Ana María Castañeda Becerra por su mal estado de conservación[8]. En la obra podemos ver cómo Jesús hace ademán de posar sus dedos —ungidos en barro previamente—, sobre los ojos de un personaje arrodillado ciego para que recobre la vista (Jn 9, 1-7).

2.3. El San Jerónimo penitente

Merece la pena detenernos brevemente en esta obra del siglo xvii de un seguidor de Ribera y que se encuentra sobre la puerta de acceso al locutorio menor. Esta obra fue un regalo de los señores Rodríguez Gómez. Una pieza deteriorada y recortada (116 x 97 cm), pero que deja ver la calidad del pincel.

6. Castañeda Becerra, Ana María. *Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada: Universidad de Granada, 2000, págs. 116-119.

7. VV.AA. *Centenario de Alonso Cano en Granada: catálogo de la exposición*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1970, pág. 100.

8. Castañeda Becerra, Ana María. *Los Cieza, una familia de pintores*… Op. cit., 119.



Fig. 4. Sebastián de Llanos y Valdés, *Cabeza de Santa Catalina de Alejandría* y *Cabeza de Santa Inés,* 1626. Óleo sobre lienzo. Locutorio principal del Monasterio de San Jerónimo, Granada. Fotografía: Adrián Contreras Guerrero.

Este lienzo sigue el grabado de *San Jerónimo escuchando la Trompeta del Juicio Final* según original del *Spagnoletto*, de 1621[9]. Destaca el uso del claroscuro y el desarrollo de la figura principal con gran atención a los detalles. El tratamiento del santo con gran destreza contrasta con el trabajo del león de la parte inferior. En el grabado original, este último aparece en la parte derecha de la composición.

2.4. Las cabezas cortadas de Sebastián de Llanos y Valdés

A la producción del pintor sevillano «don» Sebastián de Llanos y Valdés sumamos dos obras procedentes de la colección de Joaquín de Arteaga y Echagüe, XVII duque del Infantado, en Los Mártires[10], firmadas en 1626: la *Cabeza de Santa Catalina de Alejandría* y la *Cabeza de Santa Inés* (62 x 82,5 cm). La importancia de esta fecha estriba en dos puntos: por un lado, serían las primeras obras conocidas y firmadas del artista, y por otro, cambia la tradicional idea de que las primeras cabezas cortadas se hicieron a partir de 1644 cuando José de Ribera pinta *La cabeza cortada de san Juan Bautista* (Fig. 4).

La identificación de los mártires ha sido posible gracias las inscripciones en la parte superior de los lienzos («S. CATALYNA» y «Sª YNES»), reforzada por los atributos iconográficos en el caso de la segunda. Hasta ahora, tan solo una cabeza femenina se encontraba en la nómina de cabezas cortadas del artista: *Cabeza cortada de Santa Catalina de Alejandría*, Museo de Castres (Francia)[11]. En comparación con la morbidez y dulzura de la versión francesa, la que estudiamos ahora muestra un gran dramatismo.

Santa Inés y santa Catalina están dispuestas mirando a en sentidos contrarios, sobre una bandeja de plata y fondo neutro; modelo que seguirá desarrollando posteriormente. No cabe duda de que estas obras constituyen una unidad, al igual que muchas otras del artista que con el tiempo se han separado. Las más frecuentes son las de san Juan Bautista y san Pablo.

2.5. La Cabeza de San Juan Bautista

La siguiente pieza para destacar es la *Cabeza de San Juan Bautista,* a partir de la segunda mitad del siglo xviii (24 x 38 x 40 cm), esculpida en madera y po-

9. Cambil Hernández, María de la Encarnación. «Un San Jerónimo penitente, inspirado en una estampa de José de Ribera». *Cuadernos de Arte* (Granada), 35 (2004), págs. 293-306; Japón, Rafael. «Caravaggio, Ribera y la pintura naturalista italiana en Granada». En: García Cueto, David (Dir.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pág. 199. De esta versión se han encontrado dos ejemplos más en Granada, uno de colección particular y el otro en la iglesia parroquial Nuestra Señora de la Paz de Otura, los cuales han sido debidamente estudiados por los respectivos autores.

10. Gallego y Burín, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*… Op. cit., 294.

11. Valdivieso, Enrique. *Don Sebastián de Llanos y Valdés*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Servicio de Archivos y Publicaciones, 2017, pág. 104.

licromada. Esta se encuentra atornillada a una bandeja metálica de escaso valor, repuesta recientemente.

Esta escultura es una copia en madera de la homónima conservada en el Museo Nacional de Escultura, de mediados del siglo xviii y atribuida a Villabrille, antes a Ruiz del Peral. Esta obra se hizo muy popular en las escuelas de Bellas Artes en España para la docencia[12]. Prueba de ello es la numerosa producción de vaciados en yeso que conservamos, un ejemplo es el conservado en la Universidad de Sevilla.

La cabeza del Precursor estudiada está tallada en madera. Presta menos atención a detalles que se pueden ver en el tratamiento de los mechones de la cabellera y en la barba (encontramos que los mechones posteriores están mutilados). A su vez incorpora notas de originalidad del autor como son los ojos entreabiertos y los dientes de marfil.

3. El locutorio menor[13]

En el elenco de cuadros encontramos un cuadro de la *Sagrada Familia* de autor anónimo fechada en el siglo xvii, un *San Jerónimo en su estudio*, firmado por Marinus, 1541, y que se trata de una copia; una *Sagrada Familia con San Juanito* firmado por M. Chacón del siglo xx, un *San Jerónimo penitente* copia de Antonio de Pereda del siglo xvii o xviii, una *Virgen con el Niño* copia del Sassoferrato de escuela granadina del siglo xvii, un *Cristo camino del Calvario* firmado por Diego de Encinas del siglo xvii; y un *Buen Pastor* copia de Murillo del siglo xviii. En cuanto a la pieza más destacada de carácter escultórico es la *Ventana del Castillo de la Calahorra* que procedemos a estudiar.

3.1. La ventana del Castillo de La Calahorra

Por último, nos detenemos en una pieza procedente de La Calahorra (Fig. 5), del círculo de Michele Carlone, primer tercio del s. xvi (198 x 145 x 32 cm). Para el estudio de esta obra renacentista, que también ha sido trabajada[14], resulta de interés un acercamiento sobre cómo llegó al Monasterio.



Fig. 5. Círculo de Michele Carlone, *Ventana del Castillo de la Calahorra*, primer tercio del siglo xvi. Piedra tallada. Locutorio menor del Monasterio de San Jerónimo, Granada. Fotografía: Adrián Contreras Guerrero.

El XVII duque del Infantado, don Joaquín de Arteaga y Echagüe, compró el citado inmueble en 1913 para evitar que acabara como el Castillo de Vélez Blanco. Es más, la compra supuso la ruptura del trato que había firmado su tía, duquesa de Benavente, quien iba a llevarse piedra por piedra a EE.UU. A esta razón hay que añadir la intención de recuperar el patrimonio referido a su título nobiliario[15].

En 1945 se acordó la venta del Palacio del Infantado en Madrid con la III condesa de Santiago, doña Isabel Falguera Moreno, esposa de don Joaquín de Arteaga y Echagüe. Este quiso ennoblecer el inmueble

12. Arias Marínez, Manuel. «Cabeza de San Juan Bautista». En: Urrea Fernández, Jesús (Dir.). *Tesoros del Museo Nacional de Escultura.* Madrid: Ministerio de Cultura, 2005, pág. 146.

13. Conocido también como «Despacho del prior».

14. Corzo Sánchez, Ramón. «Sobre las fuentes iconográficas utilizadas por Michele Carlone en el Castillo de La Calahorra. La catedral de Como y el Codex Escurialensis». *Temas de estética y arte* (Sevilla), 22 (2008), pág. 64; López Torrijos, Rosa. «Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español». En: *La visión del mundo clásico en el arte español.* Madrid: CSIC, Editorial Alpuerto, 1993, pág. 100.

15. De la Cruz de Arteaga, Cristina. *La Casa del Infantado: cabeza de los Mendoza*. Vol. 2. Madrid: Duque del Infantado, 1944, págs. 441-442; «El Castillo de la Calahorra. Último baluarte de los Mendoza». *Boletín de la Asociación española de amigos de los castillos* (Madrid), 69 (1970), págs. 38-39.

dotándolo de elementos que dieran un resultado más palaciego. Para ello recurrió a la remoción de elementos arquitectónicos de La Calahorra. Ante la oposición cultural a tales acciones, tan solo se llevó una triple portada y una chimenea de mármol, flanqueada por dos puertas labradas[16].

La pieza se trajo ex profeso para el conjunto monástico desde La Calahorra antes de 1965[17]. No se colocó atendiendo a su función, sino como un cuadro con marco de madera. Se hubo de tener en cuenta la accesibilidad del lugar sabiendo que sería uno de los locutorios y que, por tanto, sería objeto de contemplación de un público más amplio que la propia comunidad monástica.

De todo esto, concluimos que el traslado de esta ventana no tuvo que ser una elección arbitraria. La madre Cristina pretendió ennoblecer el Monasterio de San Jerónimo, devolviéndole algo del esplendor perdido. Para ello, organizó el traslado y resignificación de los elementos hasta aquí citados, replicando la concepción patrimonial que había observado en su entorno familiar.

4. Conclusión y agradecimientos

Si el xvii duque del Infantado volcó sus preocupaciones en los bienes vinculados a sus títulos, Cristina de Arteaga lo haría con los de la orden jerónima (San Jerónimo de Granada y Santa Paula de Sevilla, entre otros), de forma que la restauración de la orden jerónima tuvo un claro paralelo en el renacer histórico-artístico de su patrimonio.

Como se ha dicho no lo hizo sola, uno de los apoyos más fuertes en Granada fue Dalmases, quien donó gran parte de los objetos artísticos que presentamos, destacando, asimismo, en la mediación ante numerosas iglesias y conventos para lograr nuevas adquisiciones. El que fue propietario del Carmen de la Victoria, con una basta colección donada posteriormente al Ayuntamiento de la ciudad, es un personaje cuyo estudio aportaría datos muy interesantes sobre el coleccionismo granadino y el patrimonio religioso.

Con estos esbozos sobre las piezas de los locutorios, además de aportar nuevos datos al Barroco granadino y sevillano, destacando los lienzos de Llanos y Valdés y Bocanegra, abrimos una nueva línea de investigación para el conjunto monumental jerónimo, centrada en la dotación de su patrimonio mueble durante el siglo xx.

Me gustaría acabar mostrando mi gratitud con varias personas. En primer lugar, agradezco a la comunidad de monjas jerónimas, especialmente a la madre priora María José Korattiyalattu, que aceptaran con tanta amabilidad nuestra propuesta de estudio. A Moisés Fernández Martín, rector del Seminario Mayor San Cecilio, haber mediado ante la comunidad para establecer el primer contacto. A Joaquín Martínez González, historiador del Monasterio, por compartir sus vastos conocimientos con nosotros. Y, por último, al profesor Adrián Contreras Guerrero, por confiar en mí y tutorizar este trabajo inscrito en el marco de un proyecto más amplio, del cual esperamos obtener más resultados en el futuro.

16. VV.AA. *Palacios de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2010, págs. 160-161.

17. Bosque, Andrée de. *Artistes italiens en Espagne du XIVe siécle aux Rois Catholiques*. París: Le Temps, 1965, pág. 445.

Mi dulce y tierno Jesús. Imágenes, visiones y favores del Niño Jesús en los conventos masculinos[1]

Ángel Peña Martín

Investigador independiente, España

https://orcid.org/0000-0001-8854-806X

Los conventos masculinos, aunque la historiografía muchas veces lo haya olvidado, contaron con imágenes del Niño Jesús y los frailes, al igual que las monjas, fueron devotos de sus imágenes, tuvieron visiones del Niño Jesús y recibieron diversos favores interiores gracias a la intercesión de sus imágenes. A pesar de ello, la devoción al Niño Jesús en las clausuras ha sido presentada, por gran parte de la historiografía, como un divertimento específicamente femenino, en el que la tenencia de sus imágenes respondía al desarrollo de inclinaciones y aspiraciones maternales por parte de las monjas, que cuidaban de estos simulacros de hijo a manera de maternidad espiritual, simbólica o sublimada[2]. Sin embargo, si acudimos a los relatos de las vidas de las monjas, el análisis del lenguaje utilizado por éstas nos ayuda a ver que esto no fue así. Independientemente del afecto, que encontraremos en los hombres en una línea en gran modo paralela, en ningún momento se trasluce una maternidad frustrada, sino un apego por las imágenes, de todo tipo, cuya presencia producía consuelo espiritual y físico, mientras que su ausencia generaba tristeza, como sintió la propia Santa Teresa de Jesús (1515-1582)[3]. Estos planteamientos, a partir de una mirada fraccionada, tienden a obviar la espiritualidad barroca y las prácticas devocionales, como la canastilla mística o ajuar espiritual

1. Esta publicación es parte y ha sido posible gracias al proyecto de I+D+i PID2020-114810GB-I00 («*Mulier fortis, mulier docta*. Hibridismo literario y cultura áurea en las comunidades carmelitas posteresianas, siglos xvi y xvii»), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033, al que pertenezco.

2. Esta idea es mantenida por la historiografía más reciente, como Evangelisti, Silvia. *Nuns. A History of Convent Life 1450-1700*. New York: Oxford University Press, 2007, pág. 156; Sanfuentes Echeverría, Olaya. «Artes y prácticas votivas. La devoción al Niño Jesús entre monjas de conventos en Chile en el siglo xix». En: Millar, René y Rusconi, Roberto (Coords.). *Devozioni, pratiche e immaginario religioso. Espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850. Storici cileni e italiani a confronto*. Collana: Studi e ricerche. Università di Roma Tre, 2011, págs. 109-127; Scocchera, Vanina. «Protege a mi niño. Los reposos del Divino Infante en Córdoba del Tucumán en el siglo xviii». *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen* (Vitoria-Gasteiz), 5, 2 (2013), págs. 176-186.

3. Cea Gutiérrez, Antonio. «Modelos para una Santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid), 61, 1 (2006), págs. 7-42.

para el Divino Infante[4], pero también la realidad de los monasterios femeninos, en los que ingresaban, generalmente al cuidado de una pariente cercana, niñas destinadas por sus familias desde la cuna a la vida religiosa[5]. Los monasterios funcionaban, asimismo, como orfanatos o casas de recogidas de huérfanas, expósitas, ilegítimas e hijas de padres no conocidos o ilegítimos y como escuelas de educación para las hijas de los principales señores, quienes ingresaban en calidad de pupilas o educandas[6]. Por todo ello, en el supuesto caso de que las monjas estuvieran necesitadas de desplegar una maternidad no realizada, tenían muchas niñas sobre las que volcar sus sentimientos maternales y no requerían de imágenes infantiles de madera o muñecas sagradas. Es necesario, por lo tanto, revisar esta caracterización y recuperar los numerosos testimonios que vinculan a los hombres con las imágenes del Niño Jesús, que la historiografía no ha considerado.

1. La devoción al Niño Jesús entre los hombres

La devoción a los misterios de la infancia de Cristo, a la humillación de su encarnación y su desvalida niñez, renació en la baja Edad Media por medio de la mística franciscana, potenciando la humanidad de Cristo y en concreto, su Nacimiento y Pasión. Las fuentes hagiográficas revelan el fervor que San Francisco de Asís (1182-1226) sentía hacia la Natividad del Señor, quien frecuentemente representaba en su mente imágenes del Niño Jesús que besaba con avidez[7], y como celebraba la fiesta de Navidad más que ninguna otra, anhelando revivir el nacimiento de Jesús y ver con sus ojos «lo que sufrió en su invalidez de niño, cómo fue reclinado en el pesebre y cómo fue colocado sobre el heno entre el buey y el asno»[8]. Las órdenes religiosas encontraron en la iconografía de la desvalida infancia de Cristo perfectamente representados sus ideales de humildad, obediencia y sumisión. Por ello, casi todas ellas tuvieron, o creyeron tener, un santo o una santa al que se le apareció el Niño Jesús y que, por consiguiente, representaron con Él en los brazos. Ejemplo de ello son, en el caso masculino, San Antonio de Padua (1195-1231), San Cayetano de Thiene (1480-1547), San Juan de Dios (1495-1550) y San Estanislao de Kotska (1550-1568), entre otros, que influyeron notablemente en la devoción a Cristo hecho niño.

En España, algunos frailes promovieron el culto al Divino Infante, como el franciscano Ignacio García (1641-1719), del Colegio Seminario de San Roque de Calamocha (Teruel), quien tenía una «amor ternifsimo al Niño JESVUS», lo que se manifestaba en la «veneración de fus Santas Imagines»[9], introduciendo la pública adoración del Niño Jesús el día de Reyes[10]. Las imágenes del Niño Jesús acompañaron también a algunos eclesiásticos de una forma más íntima, como al beato Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), que tuvo una imagen procedente de Flandes, «del tamaño de una cuarta, poco más, vestido en traje de pastor y formado el ropaje de la misma madera, el cual adornó con peana y corona de oro, plata, y le puso otras joyuelas: todo más de devoción que de precio»[11]. Un Niño Jesús que le acompañó durante toda su vida y que llevaba consigo en sus viajes «en una petaca muy curiosa, entre almohadicas de flores»[12], estando presente en su día a día, especialmente en el tiempo de escritura, y

4. Peña Martín, Ángel. «Con las telas del corazón: versos y oraciones para vestir simbólicamente a las imágenes en el Carmelo teresiano». En: Borrego, Esther y Olmedo, Jaime (Dirs.). *Santa Teresa o la llama permanente*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017, págs. 141-157.

5. Sanfuentes ve también en estas relaciones personales una sublimación de la maternidad. Sanfuentes, Olaya. «Propuesta para una interpretación de la colección de niños de fanal en el Museo de La Merced de Santiago de Chile». En: *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, 2010, págs. 167-181.

6. Pérez Morera, Jesús. «Renunciar al siglo: del claustro familiar al doméstico. La funcionalidad social de los conventos femeninos». *Revista de historia canaria* (Santa Cruz de Tenerife), 187 (2005), págs. 159-188.

7. 2 Cel, 199.

8. 1 Cel, 84.

9. Arbiol, Antonio, OFM. *Epitome de la virtuosa, y evangelica vida del R. Venerable Padre Fr. Ignacio García...* Zaragoza: Pedro Carreras, 1720, pág. 176. Ibídem, págs. 19 y 191-192.

10. Ibíd., pág. 169.

11. González de Rosende, Antonio. *Vida del ilmo. y excmo. señor d. Iuan de Palafox i Mendoza*… Madrid: Lucas de Bedmar, 1671, págs. 300-302.

12. Ibídem, págs. 300-302. Fernández Gracia, Ricardo y Echeverría Goñi, Pedro. «Las obras completas de Palafox en su edición ilustrada de 1762, bajo la dirección de los Carmelitas Descalzos». En: Fernández Gracia, Ricardo (Coord.). *En sintonía con Santa Teresa. Juan de Palafox y los Carmelitas Descalzos. Doce estudios*. Navarra: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales. Comisión Nacional V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús. Ayuntamiento de Fitero, 2014, págs. 123-171.

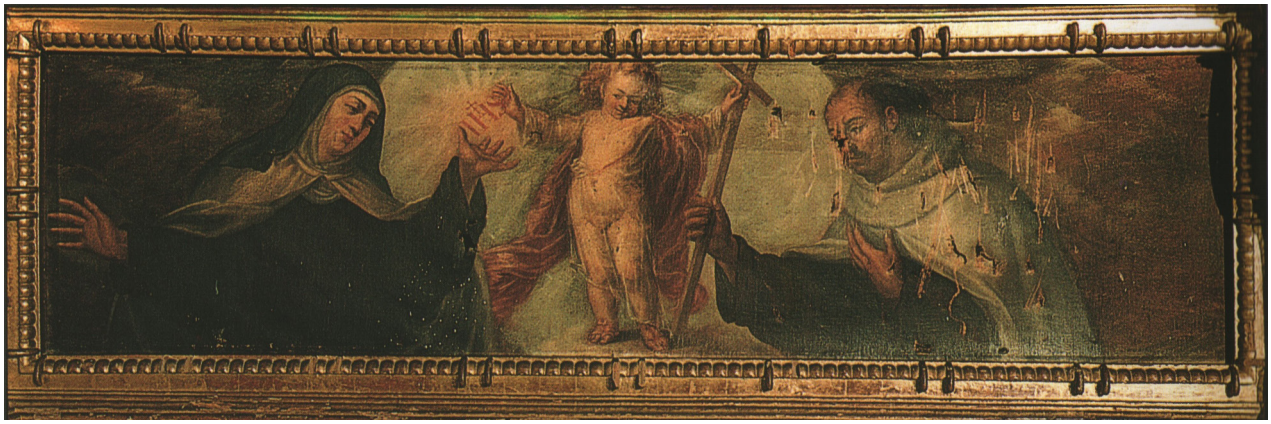


Fig. 1. Anónimo, *El Niño Jesús con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz* (banco del retablo del Cristo a la columna), s. xvii. Óleo sobre lienzo. Monasterio de San José, Calahorra. Fotografía: José Manuel Ramírez Martínez, reproducida en Sáinz Ripa, Eliseo. *Las Carmelitas Descalzas del Monasterio de San José de Calahorra (La Rioja) 1598-1998*. Calahorra: MM. CC. del Monasterio de San José, 1997.

a él se deben varios sucesos maravillosos[13]. Tal fue su devoción por esta imagen, que fue su voluntad poder abrazarla en el momento de su muerte. Y es que las imágenes del Niño Jesús hacían, asimismo, compañía en la enfermedad, como al arzobispo de Toledo Francisco Valero y Losa (1664-1720), quien, estando enfermo, hizo poner a los pies de su cama una mesa y en ella «colocada con decente adorno una imagen muy devota del niño Jesus, de manera que sin moverse, ni levantar la cabeza le estaba siempre mirando»[14].

2. Las imágenes del Niño Jesús en el Carmelo Descalzo

Si la infancia de Jesús fue uno de los temas predilectos del barroco español, fue en el Carmelo Descalzo donde adquirió un notable protagonismo, como un elemento más de la devoción teresiana a la humanidad de Cristo[15]. Testimonio material de la pasión de Santa Teresa de Jesús por la humanidad del Salvador son las imágenes del Niño Jesús que dejó en sus fundaciones, que fueron vehículo para la experiencia religiosa, alcanzando una mayor relevancia simbólica y ritual en los tiempos litúrgicos de Navidad y Semana Santa[16]. La santa, como es bien conocido, hizo amplio uso de las imágenes sagradas, con extraordinario equilibrio entre lo devoto y lo teológico, 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[17]. Es por ello por lo que centraremos nuestra atención en esta orden, analizando en paralelo las mismas devociones en el ámbito masculino y femenino (Fig. 1).

2.1. San Juan de la Cruz y el Niño Jesús

El místico San Juan de la Cruz (1542-1591) festejaba «el nacimiento del hijo de Dios en carne»[18] con gran arrobamiento. Cuando en 1578 visitó el Convento de San José del Salvador de Beas de Segura (Jaén), tras el capítulo de Almodóvar, la venerable Ana de Je-

13. *Obras del ilustrissimo, excelentissimo, y venerable siervo de Dios Don Juan de Palafox y Mendoza…* Tomo 1. Madrid: Gabriel Ramírez, 1762, págs. 57 y 78-79.

14. Antonio de los Reyes, OCD. *Vida exemplar del Ill.mo y Rev.mo Señor Don Francisco Valero y Losa, Obispo antes de Badajoz, y despues Arzobispo de Toledo, Primado de España*. Pamplona: Imprenta de Benito Cosculluela, 1792, pág. 243.

15. Moreno Sancho, E. Ángel. *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2007, págs. 243-247.

16. 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.

17. Dobado Fernández, Juan, OCD. «Imagen y palabra en Teresa de Jesús». En: *Teresa de Jesús. La prueba de mi verdad*. Madrid: Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española, 2015, págs. 61-101.

18. Francisco de Santa María, OCD. *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la Primitiva Observancia, hecha por Santa Teresa de Iesvs…* Tomo 2. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1655, pág. 41.

sús (1545-1621) pidió a una hermana que interpretase «las letrillas deuotas, que auian cátado al niño Iesus la noche de Nauidad del año antecedente»[19] para alentarle, puesto que salió flaco y desfigurado de la cárcel. En las fiestas navideñas celebradas en 1585 en el Convento de San José de Granada, de carmelitas descalzas, tomó en sus brazos una imagen del Niño Jesús y «comenzó a bailar con él y con un fervor que encendía en amor del Niño a cuantos allí estaban, le daba música cantando»[20]. En medio de estos júbilos cantó la conocida copla *«Mi dulce y tierno Jesús, / si amores me han de matar, / agora tienen lugar»*. Nos hallamos ante una aproximación al Niño Jesús tan afectiva como la que encontramos en las monjas, de hecho, Santa Teresa de Jesús en una fiesta de Navidad también se puso a cantar y bailar con una imagen del Niño Jesús en sus brazos[21]. No cabe duda de la difusión, dentro de la orden, del amor del santo por el Niño Jesús, lo que explica que, una vez muerto, se apareciese milagrosamente en sus reliquias mostrándose con Éste en sus brazos. En 1618, la hermana María de la Trinidad, del Convento de Santa Teresa de Jaén, vio en una reliquia de su carne, que mudó de color, «un religioso Carmelita, como suelen pintar al Padre Juan de la Cruz, el cual tenía un Niño Jesús en el brazo izquierdo, y le abrazaba con el derecho, y el Niño llegaba su rostro al del religioso»[22]. Isabel de la Encarnación, priora del mismo convento, vio en la misma reliquia «a un religioso con el hábito del Carmen y sin capa, y un Niño Jesús, arrimado a su hombro derecho, como echado al desgaire sobre el brazo del religioso, el cual se estaba como riendo con el Niño. Vió también otro religioso Carmelita con un Niño Jesús, desnudito en los brazos, como suelen pintar al santo Hermano Fr. Francisco del Niño Jesús»[23]. Si bien es cierto que el caso de San Juan de la Cruz es el más conocido, se conservan numerosas vidas de frailes, que apenas han despertado interés, pero cuyo estudio nos permite un acercamiento extraordinario a la devoción a Jesús infante en los conventos masculinos carmelitas en los siglos xvii y xviii. Los textos evidencian que algunos hermanos tuvieron una especial relación con el Niño Jesús, como el venerable Bernardo de Santa María (†1620), del Convento de San Pedro de Pastrana (Guadalajara), quien «como otro San Antonio conversaba familiarmente con el Niño Jesús»[24] y el padre Francisco de Jesús María del Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de Medina de Rioseco (Valladolid), un varón «enamorado del Niño Iefus»[25]. En «feñal de aprecio, y de refpeto»[26], fr. Antonio de la Visitación (1682-1738), del Convento de San Cayetano de Córdoba, en el siglo caballero de la Orden de Santiago, puso su venera o insignia en una imagen del Niño Jesús. Este suceso ilustra su verdadero retrato, contenido en el relato de su vida, aunque en el grabado el Niño Jesús aparece representado entre nubes como una visión imaginativa, haciendo desaparecer la materialidad del objeto devocional (Fig. 2). Algunos frailes murieron acompañados de la imagen del Niño Jesús, como el padre Tomás de la Natividad, maestro de novicios del Convento de Nuestra Señora del Consuelo de Valladolid, quien entregó su alma en 1592 sosteniendo en sus manos la imagen del Niño Jesús del noviciado[27].

2.2. Las imágenes del Niño Jesús

El hecho de que no se haya prestado atención a las imágenes del Niño Jesús que hubo en los conventos masculinos, no implica que no existiesen. Testimonio inequívoco de su presencia en los conventos carmelitas masculinos en el siglo xvi, es que los frailes del Convento de Santa María del Socorro de La Roda (Albacete) regalaron a Santa Teresa de Jesús, cuando iba a fundar el Convento de Santa Ana de Villanueva de la Jara (Cuenca) junto a la venerable Ana de San Agustín

19. Manrique, Ángel. *Vida de la Venerable Madre Ana de Iesvs…* Bruselas: Lucas de Meerbeeck, 1632, pág. 182.

20. José de Jesús María, OCD. *Historia de la vida y virtudes del venerable P. F. Juan de la Cruz*. Bruselas: Juan de Meerbeeck, 1628, pág. 322. Esta imagen *del Niño Jesús (siglo XVI) fue cedida al Noviciado de Úbeda por las carmelitas descalzas de Granada y en la actualidad se conserva e*n el Museo de San Juan de Cruz de Úbeda: Dobado Fernández, Juan, OCD. *La Navidad en Clausura. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo*. Córdoba: Comisión de la Coronación del Carmen de San Cayetano, 2010, págs. 72-73.

21. Dolz, Michele. *El Niño Jesús: historia e imagen de la devoción del Niño Divino*. Córdoba: Almuzara, 2010, pág. 130.

22. José de Jesús María, OCD. *Vida de San Juan de la Cruz*. Burgos: Tipografía de El Monte Carmelo, 1927, pág. 514.

23. Ibídem, págs. 514-515.

24. Pérez y Cuenca, Mariano. *Recuerdos teresianos en Pastrana, escritos para fomentar el culto de la heroína española la gloriosa Santa Teresa de Jesús, sacados en su mayor parte de la Crónica Carmelitana*. Madrid: Imprenta de F. Escamez, 1871, pág. 52.

25. Francisco de Santa María, OCD. *Reforma…* Op. cit., pág. 461.

26. Juan de Santa Ana, OCD. *Exemplar memoria del V. P. Fr. Antonio de la Visitación…* Granada: Herederos de José de la Puerta, 1758, pág. 113.

27. Francisco de Santa María, OCD. *Reforma…* Op. cit., pág. 613.



Fig. 2. Anónimo, *Verdadero retrato de Fray Antonio de la Visitación*, 1758. Grabado sobre papel. Imagen: contenida en Fray Juan de Santa Ana. *Exemplar memoria del V. P. Fr. Antonio de la Visitación, religioso carmelita descalzo en el siglo D. Nuño Antonio de Godoy Ponce de León y Chaves*. Granada: Herederos de Joseph de la Puerta, 1758.



Fig. 3. Anónimo, *San Joaquín y el hermano Juan* (detalle), s. xviii. Óleo sobre lienzo. Museo de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela. Fotografía: autor.

(1555-1624) en 1580, un «Niño Iefus pequeñito para que les hizieffe compañía»[28]. Y a un carmelita descalzo se debe, asimismo, la imagen del Niño Jesús (siglo xvi) del noviciado del Convento de San José del Salvador de Beas de Segura (Jaén), quien se desprendió de ella en beneficio de la venerable Ana de Jesús[29].

Especialmente devoto del Niño Jesús fue Fr. Juan de Jesús San Joaquín (1590-1669), del Convento de Santa Ana de Pamplona (Navarra), que impulsó su culto y tuvo una imagen milagrosa del Niño Jesús (siglo xvii)[30] (Fig. 3). Gracias a su vida, sabemos que su convento contaba, en el siglo xvii, con otras tres imágenes del Niño Jesús, así como su ubicación y quien estaba al cuidado de cada una de ellas: «Auia en el Convento tres Imágenes de talla del Niño IESVS, vna de bronce muy buena en el Oratorio del Noviciado, otra en el Coro en

28. Alonso de San Jerónimo, OCD. *Vida, virtvdes, y milagros de la prodigiosa virgen, y madre Ana de San Agvstin…* Madrid: Francisco Nieto, 1668, folio 27 vuelto.

29. Bertoldo Ignacio de Santa Ana, OCD. *Vida de la madre Ana de Jesús, coadjutora de Santa Teresa en la reforma del Carmelo y fundadora de la orden en Francia y en Bélgica*. Burgos: Imprenta de San José, 1901, pág. 147.

30. Echeverría Goñi, Pedro Luis y Fernández Gracia, Ricardo. «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico». *Príncipe de Viana* (Pamplona), 164 (1981), págs. 819-891.

vn Altar que allí auia […] La tercera eftava en el Altar de vn Oratorio, que auia en el Convento con Tribuna al Santifsimo Sacramento»[31]. Del primero de estos Niños Jesús «cuydavan los del Noviciado; y adornavanle mucho en las fieftas, y efpecialmente para las Vifperas que le dizen todos los Viernes del año con grandifsima devocion, y reverencia»[32]. Las imágenes del Niño Jesús tuvieron especial presencia en los noviciados carmelitas, tanto masculinos como femeninos, al entenderse como «una renovación y reproducción de la infancia de Jesús»[33]. Los novicios llevaban a cabo una serie de ejercicios vinculados a la imagen del Niño Jesús, según sus *costumbres santas*. En el Adviento, durante la hora de recreación, «suelen tener procesión con el niño Jesús, para la cual se reunen con capas en el oratorio, desde donde conducen el Niño á la celda de uno de los hermanos, quien le tiene hasta el día siguiente en que le trasladan á otra celda […] El día que tienen al niño Jesús, comulgan y se privan de la recreación al mediodía para hacer compañía al divino Infante»[34]. Una práctica devocional que tenía lugar, con un desarrollo semejante, en los conventos femeninos, aunque practicando un día completo de retiro, esto es, aislándose, en la soledad de la celda de las ocupaciones ordinarias para llevar a cabo ciertas devociones y meditaciones con la imagen del Niño Jesús.

Los novicios celebraban, asimismo, el juego del Niño perdido recordando al Niño Jesús perdido y hallado en el Templo de Jerusalén, cuando discutió la Ley con los Doctores del Templo: «El domingo de la *infra octava* de la Epifania, se dedican durante la recreación del mediodía á buscar el niño Jesús que el padre Maestro les esconde de antemano. Una vez hallado el niño, le llevan al oratorio, donde cantan el *Te Deum*, terminando con la oración *Deus qui Unigenitum Filium tuum*, etc. Al que halla el niño se le concede una comunión de gracia»[35]. Un escondite sacro que se llevaba a cabo, igualmente, en los conventos femeninos el domingo después de la Epifanía.

En el noviciado se celebraba, asimismo, el Dulce Nombre de Jesús: «Después de la festividad del dulce nombre de Jesús, vuelven á celebrarla de nuevo los novicios con solemnidad en el oratorio del noviciado, cantando misa votiva del dulce nombre de Jesús, si el rito lo permite. Por la tarde se cantan vísperas, y terminadas éstas, se hace una plática alusiva á la función que se celebra, dando fin á este piadoso acto con tiernos cánticos al niño Jesús»[36]. Las carmelitas descalzas festejaban el Dulce Nombre de Jesús el dos de enero como día del Santo Noviciado, yendo al noviciado a orar por las novicias y pedir vocaciones, terminando con el canto de un villancico.

El segundo Niño Jesús del Convento de Santa Ana de Pamplona, según se refiere en la vida de Fr. Juan, estaba en el coro y lo «cuydava el Padre Sacriftan del Convento, y poniale en el Altar Mayor, quando le adornava para las feftividades»[37]. Las imágenes del Niño Jesús presidían algunas celebraciones, tales como las fiestas navideñas, como el *Niño Jesús dormido* (siglo xviii) del Museo San Juan de la Cruz de Úbeda (Jaén)[38] y el *Niño Jesús de Belén* (finales del siglo xviii o principios del siglo xix) del Convento de San Joaquín y Santa Teresa de San Fernando (Cádiz)[39]. El uno de enero las imágenes del Niño Jesús se veneraban y eran llevadas en procesión con motivo de la fiesta de la circuncisión, de la que Santa Teresa de Jesús fue especialmente devota[40]. Para esta festividad, Fr. Juan recuperó el tercero de los Niños Jesús de su convento, una ima-

31. José de la Madre de Dios, OCD. *Historia de la vida, y virtvdes del venerable hermano Ivan de Iesvs San Ioaqvin…* Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1684, pág. 104; Ostiz Urriza, José Miguel. «Fundación de Padres Carmelitas Descalzos en Pamplona y los cien años siguientes (1587-1687)». *Príncipe de Viana* (Pamplona), 164 (1981), págs. 721-786.

32. José de la Madre de Dios, OCD. *Historia…* Op. cit., pág. 104; Echeverría Goñi, Pedro Luis y Fernández Gracia, Ricardo. «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico». *Príncipe de Viana* (Pamplona), 164 (1981), págs. 819-891.

33. Bertoldo Ignacio de Santa Ana, OCD. *Vida…* Op. cit., pág. 146.

34. Berardo de San José, OCD. *Instrucción y costumbres santas de los novicios carmelitas descalzos*. Bilbao: Imp. y librería católica de Astuy, 1900, pág. 355.

35. Ibídem, págs. 355-356.

36. Berardo de San José, OCD. *Instrucción…* Op. cit., pág. 356.

37. José de la Madre de Dios, OCD. *Historia…* Op. cit., pág. 104.

38. Dobado Fernández, Juan, OCD, *La Navidad…* Op. cit., págs. 74-75.

39. Aranda Doncel, Juan y Dobado Fernández, Juan, OCD. *El Carmen de San Fernando*. Córdoba: Obra social y Cultural de CajaSur. Córdoba; Padres Carmelitas Descalzos de San Fernando (Cádiz) y Ayuntamiento de San Fernando (Cádiz), 1999, pág. 328.

40. Peña Martín, Ángel. «Una gota de su preciosa sangre. La festividad de la Circuncisión del Señor en el Carmelo Descalzo». En: Arciello, Daniele; Paniagua Pérez, Jesús y Salazar Simarro, Nuria (eds.). *Desde el clamoroso silencio. Estudios del monacato femenino en América, Portugal y España de los orígenes a la actualidad*. Berlín: Peter Lang, 2021, págs. 254-276.

gen que «no auia quien cuydafe, ni jamàs le aliñaban, ni facavan à fieftas»[41].

> Eftando, pues, vn dia en la Tribuna defte Oratorio, donde eftava efte Niño […] y trazando como difpondria la fiefta de la Circunciffion; vinole à la confideracion que aquel Niño eftava allí como Niño perdido, pues no auia quin cuydaffe dèl, y que le venia bien el nombre que èl diò al Señor quando fe le apareció, que fue: *Sin Padre, ni Madre*, y pufole efte nombre; y enternecido con èl, pareciòle que en ninguna otra Imagen eftaria mas bien empleada fu fiefta, y cuidado, que en efta. Fueffe al Padre Prior, y al Padre Maeftro, y dixoles, como los demàs Niños teniã quien cuydaffe dellos, y que efte eta fin Padre, ni Madre, que le dieffen licencia para beftirle, y cuydar dèl[42].

Fray Juan celebró esta fiesta, al menos, en 1631 y 1632 para lo que «traxo velas, que pufo en el Altar, en cantidad, y diò limofna para el gafto de la comida, y colacion de la Comunidad, que bufcô entre perfonas devotas»[43]. Una fiesta que no solo celebró en su convento, sino que instituyó en Añorbe (Navarra), su pueblo natal. Un aspecto importante es que este venerable puso nombre a la imagen del Niño Jesús. Estas imágenes, como sucedía en los conventos femeninos, recibieron un sobrenombre o apelativo doméstico, según su apariencia, su ubicación, etc. lo que las personalizaba. Otro aspecto a destacar es que Fr. Juan vistió la imagen. Esto es muy relevante, porque precisamente en el hecho de vestir las imágenes del Niño Jesús es donde encuentra justificación parte de la historiografía para considerar la devoción al Niño Jesús en los conventos femeninos como un juego de muñecas. No obstante, esto no se ha aplicado al resto de imágenes vestideras, cuyas ropas eran igualmente cambiadas, contando para ello con prendas de uso diario y otras reservadas para las festividades. En este sentido, es particularmente ilustrativa la representación que hizo fray Juan del Santísimo Sacramento del venerable Francisco del Niño Jesús en el lienzo de la *Adoración de la Virgen del Carmen* (1666-1676) del Convento de San Cayetano de Córdoba, portando una imagen del Niño Jesús ricamente vestida[44] (Fig. 4). Unas imágenes que, como



Fig. 4. Atribuido a Fray Juan del Santísimo Sacramento, *Venerable fray Francisco del Niño Jesús* (detalle de La fuente mística del Carmelo o Apoteosis del Carmelo), mediados del s. xvii. Óleo sobre lienzo. Convento de San Cayetano, Córdoba. Fotografía: reproducida en Henares Cuéllar, Ignacio y Justicia Segovia, Juan José. *Iconografía y arte carmelitanos*. Madrid: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

sucedía en los conventos femeninos, tenían amplios ajuares. Ejemplo de ello es el Niño Jesús de Fr. Benito de Jesús María (†1614), del Convento de San Pedro de Pastrana (Guadalajara), quien tenía una ternísima devoción al Niño Jesús y con cuya imagen eran continuos sus coloquios. «Para alentar fu deuociõ, le tenia hechos varios veftidos, y poniale en el trage en que le quería cõtemplar, fi como Paftor, de Paftor; como Peregrino, de Peregrino, para que los fentidos con fu deuocion mouieffen en fu coraçõ nueuos afectos»[45].

2.3. Visiones y favores

Tenemos noticia de varios hermanos que recibieron favores a través de las imágenes del Niño Jesús, actuando, sobre todo, como provisoras. Esta provisión ligada a la imagen del Niño Jesús la encontramos, de igual manera, en Santa Teresa de Jesús y la venerable

41. José de la Madre de Dios, OCD. *Historia*… Op. cit., pág. 104.

42. Ibídem, pág. 104.

43. Ibíd., pág. 105.

44. Dobado Fernández, Juan, OCD. «La fuente mística del Carmelo (Apoteosis del Carmelo)». En: Dobado Fernández, Juan, OCD y Martín Lozano, José Enrique (Com.). *Teresa de Jesús. Maestra de oración. Catálogo de obras*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2015, págs. 416-417.

45. José de Santa Teresa, OCD. *Reforma de los Descalzos de Nvestra Señora del Carmen, de la Primitiva Observancia, hecha por Santa Teresa de Iesvs*… Tomo 3. Madrid: Julián de Paredes, 1683, pág. 844.

Ana de San Agustín[46]. Pero antes de la santa, San Juan de Dios (1495-1550) ya había tenido una imagen del Niño Jesús como fiador de su obra caritativa[47] y San Alonso de Orozco (1500-1591), que era «muy deuoto del niño Iefus»[48], cuando faltó el alimento para el sustento de los hermanos, siendo prior del Convento de San Agustín de Valladolid, se encomendó al Niño Jesús y milagrosamente llegó comida al convento[49]. El Niño Jesús fue el provisor del venerable Francisco del Niño Jesús (1544-1604), del que era muy devoto[50]. Una devoción que crecía en Navidad, cantándole coplas y bailando con él[51]. Fr. Fancisco del Niño Jesús, antes de ser carmelita, ya tenía una imagen del Niño Jesús en el Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia o Antezana de Alcalá de Henares (Madrid), al que llamaba su *Tesorero* o *Fiador*, con la que conversaba y que le proporcionaba el dinero para atender a los pobres, los *caballeros* y *soldados del Niño Jesús*[52]. 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»[53]. Este fue el motivo elegido por Pascual Cucó para ilustrar su verdadero retrato contenido en *El Compendio histórico de la vida del Venerable Hermano Francisco del Niño Jesús*, publicado en 1806[54] (Fig. 5).



Fig. 5. Pascual Cucó, *Verdadero retrato del Venerable fray Francisco del Niño Jesús*, 1806. Grabado sobre papel. Imagen: contenida en Ignacio del Niño Jesús. *Compendio histórico de la vida del Venerable Hermano Francisco del Niño Jesús, religioso de la órden de los descalzos de nuestra señora del Cármen*. Valencia, 1806.

3. Conclusiones

Con este estudio hemos pretendido mostrar como los frailes tuvieron imágenes del Niño Jesús, estableciendo vínculos afectivos con ellas, y como algunos de

46. Peña Martín, Ángel. «La Venerable Ana de San Agustín y el Niño Jesús como provisor en el Carmelo Descalzo». En: Guasch Marí, Yolanda; López Guzmán, Rafael y Panduro Sáez, Iván (Eds.). *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte y Editorial Universidad de Granada, 2021, págs. 917-924.

47. Govea, Antonio de. *Vida y mverte del Bendito Padre ivan de Dios Fundador de la Orden de la hospitalidad de los pobres enfermos…* Madrid: Melchor Alegre, 1624, 1ª parte, cap. III, fol. 7.

48. *Compendio de las informaciones de la vida, santidad, y milagros del venerable padre Fray Alonfo de Orozco…* S.l.: s.n., pág. 17.

49. Quevedo, Manuel de. *Compendio breve de la dilatada vida del ven. Padre Fr. Alonso de Orozco…* Madrid: Imprenta del Ven. Padre, 1730, pág. 133.

50. Florencio del Niño Jesús, OCD. *Los hijos de Santa Teresa en Madrid (1586-1928). Memoria histórica*. Madrid: 1928, págs. 58-61; Heliodoro del Niño Jesús, OCD. *Apóstol y limosnero. Venerable Hermano Francisco del Niño Jesús, carmelita descalzo*. Ávila: 1969, pág. 22.

51. José de Jesús María, OCD. *Historia de la vida, y virtvdes del Venerable Hermano F. Francisco del Niño Iesvs…* Madrid: Imprenta Real, 1670, pág. 57. Ibídem, págs. 17 y 163-166.

52. 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. José de Jesús María, OCD. *Historia…* Op. cit., págs. 12, 16, 18-22 y 147-149; José de Santa Teresa, OCD. *Reforma…* Op. cit., págs. 496-500.

53. Florencio del Niño Jesús, OCD. *Los hijos…* Op. cit., pág. 60.

54. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva otro grabado de igual iconografía, también obra de Pascual Cucó. Felici Castell, Andrés. *La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2016, págs. 359 y 987-990.

ellos desempeñaron un papel relevante en la difusión de su devoción. Por lo tanto, la posesión de estas imágenes no fue un patrimonio exclusivo de las mujeres ni tampoco de sus prácticas contemplativas. Si a nadie se le ocurriría plantear que, para los frailes, estas imágenes fueron un simulacro de hijo en las que volcar unos sentimientos paternales sublimados o que jugaban a las muñecas al cambiarles de ropa, cabe preguntarse entonces porqué esto sí ha pasado en el caso de las monjas. Seguir explorando esta vía de investigación, analizando las vidas de los frailes de otras órdenes, nos permitirá mostrar un mayor número de registros de lo que en principio pudiera creerse y plantear, de esta manera, una nueva historia devocional del Niño Jesús, revelando un intenso vínculo cotidiano entre sus imágenes y los hombres.

Impacto del editor parisino Jean Leclerc IV sobre el arte colonial

Almerindo Ojeda Di-Ninno

University of California at Davis, Estados Unidos

https://orcid.org/0000-0002-3396-0150

1. Impacto del editor Jean Leclerc: la evidencia directa

Jean Leclerc IV fue un impresor y comerciante de grabados que vivió en París entre 1560 y 1622[1]. Leclerc perteneció a una importante familia de impresores y grabadores parisinos. En 1590, fundó un taller, rue St. Jean de Latran —hoy rue de Latran— bajo la insignia de *La Salamandra*, convertida luego en *La Salamandra Regia*[2] (Fig. 1). El taller de La Salamandra Regia gozó de un gran éxito comercial gracias a la producción y venta de grabados de gran salida, como almanaques, mapas, biblias, imágenes de devoción, manuales de dibujo, y patrones de encaje y bordado. De hecho sabemos que Leclerc gozó de ciertas comodidades, pues llegó a tener dos empleados domésticos, financió ornamentación para la iglesia los maturinos de París, e incluso llegó a ser uno de los dieciséis *quartiniers* de Paris[3].

El Taller de la Salamandra Regia gozó, pues, de gran éxito comercial en Francia. Pero las actividades comerciales de este taller no se limitaron a Francia. Como lo revelan las actas notariales publicadas por Fleury[4], las estampas de este taller se difundieron ampliamente por España[5]. Así pues, en el curso de cinco años, Leclerc envió a España más de 92.000 grabados. Y esto sin contar los grabados contenidos en *grosses d'images*, *tavaïolles d'ouvrages*, *paquets*, e *histoires*; o en libros ilustrados como Evangelios, *canons servant à dire messe*, obras *pour apprendre à pourtraire*, libros *d'ouvrages nouveaux*, y álbumes de cartografía.

1. Jean Leclerc IV ha sido confundido con Jean Leclerc III. Y su año de muerte ha sido dado, erróneamente, como 1624. Véase: Voz «Le Clerc, Jean», disponible en: https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15328430r.

2. *Inventaire du Fonds Français*, XVII, 7, págs. 428-430.

3. Fleury, Marie-Antoinette y Constans, Martine. *Documents du Minutier Central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*. Tomo II. Paris: Archives Nationales, 2010, núms. 1312-1313; y Grivel, Marianne. *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*. Genève: Droz, 1986, pág. 39.

4. Fleury, Marie-Antoinette. *Documents du Minutier Central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*. Tomo I. Paris: S. E. V. P. N., 1969, págs. 763-783.

5. *Inventaire du Fonds Français*, XVII, 7, pág. 430.

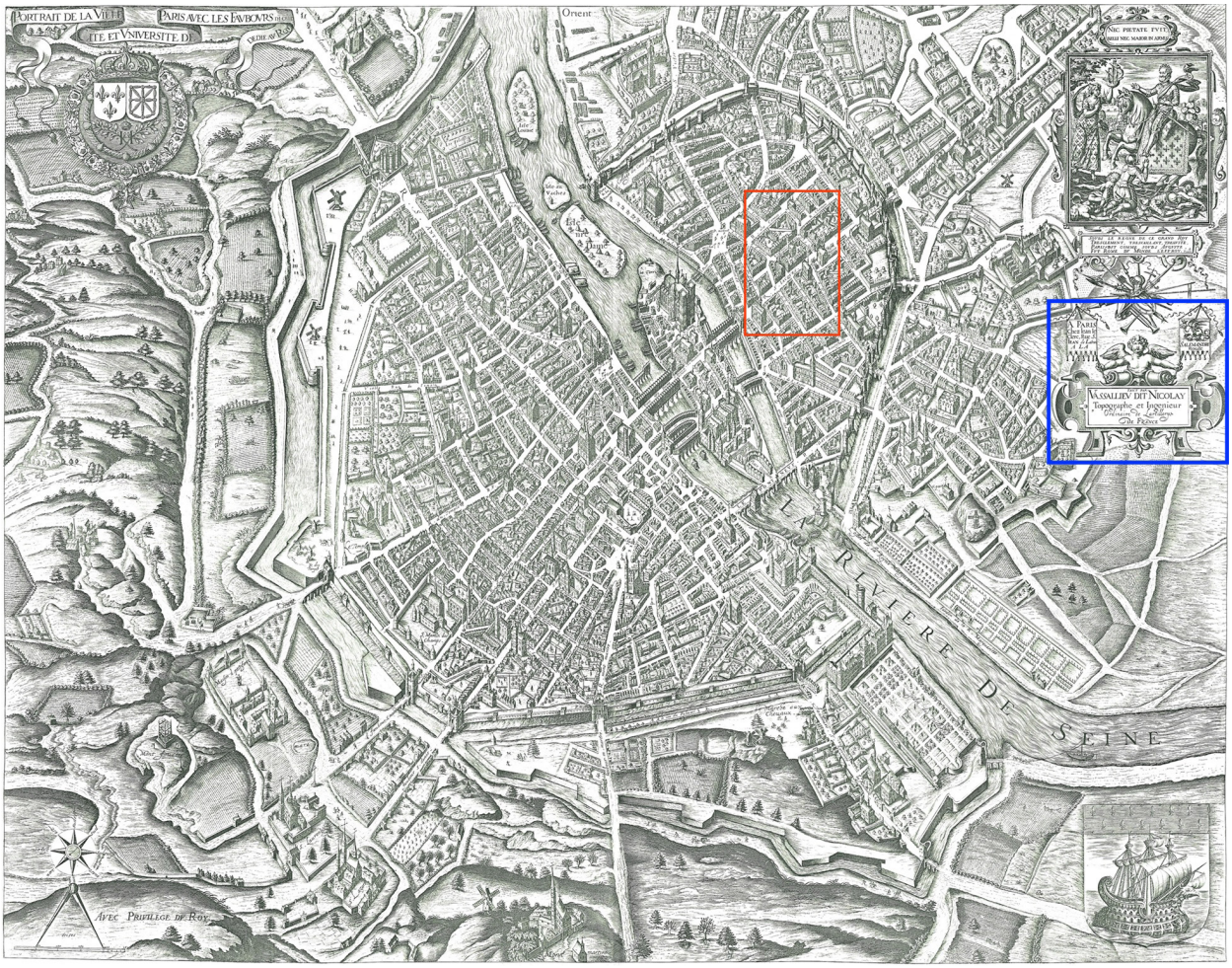


Fig 1. Benedit Vassalieu (llamado Nicolay). *Plano de la Ciudad de París*. Grabado al buril. Publicado por Leclerc en París ca. 1609. Biblioteca Nacional de Francia. Francia. Fotografía: autor. El recuadro rojo muestra la ubicación del taller de Jean Leclerc IV en la rue St. Jean de Latran, bajo el signo de la Salamandra Regia. Este fue el taller en el que se imprimió este mismo plano (ver recuadro azul).

No sorprende, pues, que importantes conjuntos de grabados publicados por Leclerc hayan sido hallados en Madrid, Barcelona, Sevilla, y Pamplona[6]; o que Leclerc publicara grabados con letrería española[7]; o que grabados publicados en el Taller de la Salamandra Regia sirvieran de modelos para pinturas españolas[8].

¿Pero era España capaz de absorber casi 20.000 grabados al año del taller de Leclerc? No parece posible. Más probable resulta pensar que un número significativo de estos grabados pasaron a América a través

6. Véanse, respectivamente, Biblioteca Nacional de España, U/85609, págs. 93-96; Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Codi 10651200096863; Torres Pérez, José María. «Inédita colección de grabados franceses en Sevilla». *Norba Arte* (Badajoz), 8 (1998), págs. 143-173; Fernández Gracia, Ricardo. *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La Colección de Grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*. Pamplona: Caja de Ahorros y Monte Piedad de Navarra, 2004.

7. Así, el grabado reproducido en Fernández Gracia, Ricardo. *Estampa, Contrarreforma y...* Op. cit., cat. 34, lleva el *excu[dit]* de *I. le Clerc* y se titula *Los Sanctissimos Corporales de la Ciudad de Daroca.*

8. Terrón Reynolds afirma que la pintura de San Josafat de la Catedral de Badajoz deriva de un grabado del mismo tema publicado por Leclerc. Pero la composición de la pintura invierte lateralmente la composición del grabado de Leclerc, de modo que sería más probable que la pintura, al igual que el grabado, deriven directamente de una tercera fuente, la cual bien podría ser el grabado del mismo tema de Johann Sadeler I (1550-1600). Terrón Reynolds, María Teresa. «Fuente iconográfica para dos cuadros de la Catedral de Badajoz: S. Apolonio y S. Josafat». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 57 (1991), págs. 497-502.

de Sevilla —puerto de embarque obligado dado el monopolio comercial impuesto por la corona española a sus colonias—. Hay que recalcar que la gran mayoría de los envíos de Leclerc a España eran imágenes de devoción. Y que el Nuevo Mundo requería ingentes cantidades de imágenes de este tipo, sea como estímulo a la piedad personal o como apoyo a la imaginación de artistas locales empleados en la extirpación de idolatrías, la evangelización de indígenas, y el fomento de la devoción en la población general. Los grabados de Leclerc, más económicos que sus contrapartes flamencas o italianas, bien podían satisfacer, al menos en parte, la enorme demanda americana de imágenes de devoción[9].

En efecto, existen colecciones latinoamericanas que preservan, hasta el día de hoy, grabados producidos por Jean Leclerc IV en su Taller de la Salamandra Regia. Así, la Biblioteca Nacional del Perú custodia un valioso álbum de grabados descubierto por Ricardo Estabridis[10]. Este álbum contiene ocho series de grabados de comienzos del siglo xvii. Tres de ellas fueron producidas en el Taller de la Salamandra Regia. La primera es *Figvrae Libri Apocalypsis Beati Ioannus Apostoli* —o *Figuras del Libro del Apocalipsis de San Juan Apóstol*—. Consta de una plancha titular seguida de veintitrés de las veinticuatro planchas numeradas de la serie original. La segunda es *Dvodecim Praecipva Iesv Christi Saluatoris Nostri Miracula — Los doce principales milagros de Jesucristo Salvador Nuestro*—. Está conformada por una plancha titular y sus doce planchas numeradas. La tercera es *Oracvlvm Anachoreticvm*. Consta de una plancha titular y sus 24 planchas numeradas[11].

Es de esperar que muchas otras impresiones de grabados producidos en el Taller de la Salamandra Regia se descubran en América, especialmente en archivos y bibliotecas conventuales. Después de todo, en un documento de la primera mitad del siglo xvii acogido en el Archivo General de la Nación (Perú) se da fe del arribo de 600 láminas o estampas de papel *de Francia*, 19 *grueças* de estampas *de Francia*, y treinta docenas de estampas *de Francia*[12].

2. Impacto del editor Jean Leclerc: la evidencia indirecta

Todo lo anterior constituye evidencia *directa* de la presencia de los engendros de la Salamandra Regia en América. Pero la evidencia *indirecta* de esta presencia es igualmente incontrovertible, ya que hemos podido identificar más de sesenta obras coloniales basadas en los grabados de este taller parisino[13]. Todas estas pinturas muestran continuidades y rupturas con respecto a los grabados de Leclerc.

Para empezar, están las veinticuatro pinturas sobre la *Vida y Milagros de Santa Catalina*, pinturas a las que dedicaremos, a futuro, un estudio especial (Figs. 2 y 3). Luego están once de las pinturas de *La Vida de San Juan Bautista* que Diego Quispe Tito pintara para la Iglesia de San Sebastián del Cusco, una de las series

9. Consideraciones económicas de este tipo también explican el uso de grabados franceses de Leclerc y otros por parte de artistas peninsulares. Así, Jiméno Solé observa que «*la précarité sociale dans laquelle ont vécu bon nombre de peintres espagnols est là aussi un élément à prendre en compte. Dans certains centres artistiques plus modestes, l'accès à une vaste culture visuelle n'est pas toujours aisé*». Jiméno Solé, Frédéric. «La rivalité commerciale entre les éditeurs d'estampes français et flamands en Espagne: Le témoignage de Jusepe Martínez (1669-1677)». *In Monte Artium* (Bruselas), 3 (2010), pág. 83.

10. Estabridis, Ricardo. «Un cuaderno de grabados de Halbeeck y una serie de anacoretas del Cusco». *Kantú Revista de Arte* (Lima), s/n (1989), págs. 37-38.

11. Aunque la serie original de los Sadeler contiene 25 planchas numeradas, la versión de Leclerc omite la plancha de San Landelino, conteniendo así sólo 24 (véase New Hollstein, vol. XLVI, cat. 1050-1075). Para un estudio de este y otros álbumes de grabados en la Biblioteca Nacional del Perú, véase Ojeda, Almerindo. «Tres álbumes de grabados antiguos antiguos en la Biblioteca Nacional del Perú». *Boletín de Arte* (Málaga), 44 (2023), págs. 51-60.

12. Archivo General de la Nación del Perú, Inquisición, Contencioso, SO CO 111-876, ff. 309r-334v (información proporcionada por Ricardo Kusunoki; véase Fiocco Bloisa, Luisa. «El grabado, medio peregrino entre Europa y América virreinal». En: Michaud, Cécile et al. (Coord.). *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal.* Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009, pág. 39).

13. Agustina Rodríguez Romero viene documentando la presencia de grabados franceses en América desde hace años. Véanse Rodríguez Romero, Agustina. «De París a Cuzco: Los caminos del grabado francés en los siglos xvii y xviii». *Goya Revista de Arte* (Madrid), 327 (2009), págs. 132-143; Rodríguez Romero, Agustina. «Estampas francesas en América colonial: Itinerarios, mercados, y estrategias editoriales». En: *VII Encuentro Internacional Sobre Barroco: Migraciones y Rutas del Barroco.* La Paz: Fundación Visión Cultural / Fundación Altiplano, 2014, págs. 91-100. Véanse también Rodríguez Romero, Agustina y Ojeda, Almerindo. «Sibilas en Europa y América: repercusiones del *Sibyllarum Icones* de Crispijn de Passe en los siglos xvii y xviii». *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXXVIII (2015), págs. 263-280; Ojeda, Almerindo. «Fuentes grabadas del biombo novohispano del Museo de Navarra». *Príncipe de Viana* (Navarra), LXXVI (2015), págs. 853-860.



Fig. 2. Isaac Briot. *Catalina regresa a su casa de Siena volando por los aires*. Grabado al buril. Publicado por Leclerc en París en 1607. Biblioteca Nacional de España. España. Fotografía: autor.



Fig. 3. Artista cusqueño no identificado. *Catalina regresa a su casa de Siena volando por los aires*. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del siglo xvii. Convento de Santa Catalina. Arequipa. Perú. Fotografía: autor.

emblemáticas del arte colonial andino[14]. Las imágenes de estas pinturas son invenciones de Jan van der Straat (1523-1605) grabadas por Cornelis Galle I (1576-1650), quien también grabara, las imágenes de Santa Catalina de Siena. Los grabados de Galle fueron luego copiadas, a contramano, en el taller de la Salamandra Regia en 1612[15].

Sabemos que los cuadros de Quispe Tito provienen de los grabados de Leclerc y no de los de Galle por tres razones. La primera es que la serie de Galle no contiene la escena de *La Decapitación de San Juan*, mientras que tanto la de Leclerc como la de Quispe Tito, sí[16]. La segunda es que el cuadro que combina *La Recriminación de Herodes* con *El Encarcelamiento de San Juan* sólo existe en la serie de Leclerc, no en la de Galle —la serie de Galle sólo muestra la segunda de estas escenas—[17]. La tercera es que los cuadros de Quispe Tito siguen la dirección de las composiciones de los grabados de Leclerc, no las de los grabados de Galle.

Pero la influencia de los grabados de Leclerc sobre el arte colonial americano no termina aquí. La Iglesia de San Jerónimo de Colquepata (Cusco, Perú) contiene una serie de dieciséis pinturas murales de santos anacoretas. Estando estas pinturas basadas en los célebres diseños de Maarten de Vos, y siendo las pinturas cusqueñas del siglo xvii, existirían hasta cuatro fuentes posibles para ellas. Nos referimos a las series de anacoretas de los Hermanos Sadeler, de Jacques Honervogt, de Thomas de Leu, y la de nuestro Jean Leclerc IV. De éstas, la serie de Leclerc es la que más se acerca a la serie de Colquepata. Veamos por qué analizando cada caso por separado.

Primero, las composiciones de las pinturas de Colquepata invierten las direcciones de las composiciones de los grabados de los Sadeler en catorce de los dieciséis casos, mientras que invierten las de los grabados de Leclerc en sólo dos. No hay otras diferencias relevantes entre la serie de los Sadeler y la de Leclerc. Por tanto,

14. Cinco de las pinturas de esta serie fueron incineradas en un lamentable incendio en el 2016.

15. *PESSCA IDENTIFICADOR (PI)* 1840A/1840B – 1851A/1851B.

16. *PI* 1850A/1850B.

17. *PI* 1847A/1847B.

la serie de Leclerc se acerca más a la de Colquepata que la de los Sadeler.

Segundo, la serie de Honervogt carece del grabado que sirvió de modelo al mural cusqueño de *Theobaldus*[18], mientras que la serie de Leclerc sí lo incluye. La serie de Honervogt además invierte la dirección de las pinturas de Colquepata en ocho de los dieciséis casos, mientras que la de Leclerc lo hace, como vimos, en sólo dos. No hay otras diferencias relevantes entre la serie de Honervogt y la de Leclerc. Por tanto, la serie de Leclerc se acerca más a la de Colquepata que la de Honervogt.

Tercero, el *Henricus* de la serie de de Leu carece del pájaro que aparece prominentemente en el mural correspondiente de Colquepata, mientras que el de Leclerc sí lo tiene. Por otro lado, la serie de de Leu carece de las ataduras que fijan la cruz del *Paulus* de Colquepata, mientras que la de Leclerc sí las tiene. Y la linterna de la cúpula del *Theodorus* se parece más a la del *Theodorus* de Leclerc que a la de de Leu. No hay otras diferencias relevantes entre la serie de de Leu y la de Leclerc. Por tanto, la serie de Leclerc se acerca más a la de Colquepata que la de de Leu[19].

Una tercera serie de pinturas basadas en grabados de Leclerc adornan un escritorio portátil del Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires[20]. Se trata de dos pinturas sobre las Partes del Mundo: América y África. Estas pinturas derivan, en última instancia de una serie de diseños de Maarten de Vos. Sé de tres series grabadas basadas en esos diseños. Una fue publicada por Leclerc, otra fue grabada por Julius Goltzius, y la tercera ha sido atribuida a Gregorius Fenzel. De estas tres versiones, solo la de Leclerc está en la misma dirección que las pinturas del museo bonaerense. Por tanto, consideramos a Leclerc como su fuente directa.

Y una cuarta serie de pinturas posiblemente derivada de Leclerc se encuentra en el Templo de San Jerónimo de la ciudad del mismo nombre en el Cusco[21]. Se trata de dos pinturas sobre la *Vida de José de Egipto*. Hasta donde sé, existen sólo dos series de grabados que pudieron haber servido de modelo a estas pinturas. Una es la de Jan Collaert I (1525-1585), y la otra es la de Leclerc. De estas, sólo ésta última va en la misma dirección que las pinturas cusqueñas.

Además de estos casos de pinturas seriadas, existe buen número de pinturas sueltas basadas en grabados de Leclerc. Consideremos, por ejemplo, la pintura cusqueña de los mártires bajo el gobierno de Alejandro Severo[22]. O la pintura del Profeta Amós de la Colección Barbosa-Stern de Lima[23] (Figs. 4 y 5). En su momento pensamos que ésta última derivaba de un grabado de Gerard de Jode (1509-1591)[24]. Pero un estudio más detallado revela que esta pintura se deriva, más bien, de un grabado de Jan van Haelbeck publicado por Jean Leclerc IV[25]. Por un lado, la imagen del Profeta Amós de Gerard de Jode aparece acompañada por representaciones de Zacarías y Malaquías, mientras que la de Haelbeck/Leclerc muestra a Amós por sí solo —al igual que lo muestra la pintura de la Colección Barbosa-Stern—. Por otro lado, la pintura nos ofrece un trasfondo que coincide con el de Leclerc y difiere del de Jode —véanse, por ejemplo, el pico ubicado debajo del brazo del profeta, y la cuesta que se ve a su espalda, así como las villas que se ven delante de dicho pico y dicha cuesta—.

Considerando la pintura sobre *El Triunfo de José* que se veía en la Iglesia de Maras, Cusco, pero que se encontraba hasta hace poco desaparecida[26], también ésta debe estar basada en un grabado publicado por Jean Leclerc IV[27]. Aunque la serie de Leclerc se basa en una serie grabada por Jan (= Hans) Collaert I (1530?-1581) y publicada en Amberes por Gerard de Jode en 1585[28], la serie de Leclerc consiste de *ocho* grabados, mientras que la serie publicada por de Jode consiste de sólo *siete*. ¡Y el grabado que falta en la serie de Jode es, justamente, el del *Triunfo de José* que sirvió de base al cuadro cusqueño! Por lo demás, todos los grabados de Leclerc invierten la composición de los de Jode.

Igualmente podríamos considerar cuatro pinturas sueltas sobre ermitaños. Una de ellas representa a *San*

18. Vaya mi agradecimiento a Wael El Khader de la Bibliothèque Municipale de Lille y a Daniel J. Slive de la Perkins School of Theology Bridwell Library por constatar este particular en los ejemplares de la serie de Honervogt en sus respectivas colecciones.

19. Las correspondencias entre los grabados de Leclerc y los murales de Colquepata se pueden ver, en su totalidad, ingresando a *PESSCA* y tomando la siguiente senda: *Archives* > *Locations* > *Perú* > *Cusco* > *Colquepata* > *San Jerónimo*.

20. *PI* 4097A/4097B.

21. *PI* 5543A/5543B, 5544A/5544B.

22. *PI* 3452A/3452B.

23. *PI* 380B.

24. *PI* 697A. Ver Mariazza Foy 2009, pág. 51.

25. *PI* 380A.

26. *PI* 1837B.

27. *PI* 1837A.

28. Esta serie se encuentra en la Biblioteca Nacional de España ER/1614, y puede ser visualizada en internet.



Fig. 4. Jan van Haelbeck. *El Profeta Amós.* Grabado al buril. Publicado por Leclerc en París en el primer cuarto del siglo XVII. medioevo7/ebay. Fotografía: Autor.



Fig. 5. Artista cusqueño no identificado. *El Profeta Amós.* Óleo sobre lienzo. Siglos XVII-XVIII. Colección Barbosa-Stern. Lima. Perú. Fotografía: Daniel Giannoni.

Teonás, y está en el Museo Pedro de Osma de Lima[29]. Esta pintura deriva, en última instancia, de un dibujo de Maarten de Vos (1532-1603) que fue grabado por Johann Sadeler I en 1585/86. Ahora bien, la pintura del Museo Osma invierte lateralmente la composición de Sadeler, así que es más probable que la fuente directa de la pintura fuera una copia de este grabado. He visto cuatro de tales copias. Tres de ellas fueron publicadas en París —una por Thomas de Leu, otra por Jean Leclerc IV, y la tercera por Jacques Honervogt I y sus sucesores—. La cuarta fue realizada al aguafuerte por Francesco Valesio, siendo publicada en Venecia en 1625. De éstas, sólo dos muestran al santo con la mano izquierda sobre un manuscrito y con la pluma en el tintero —al igual que el cuadro del Osma: las de Leclerc y Honervogt—[30]. De éstas, sólo en la copia de Leclerc —y en la pintura del Osma— se malinterpreta la capucha de Teonás como un madero que sirve de respaldar del asiento del santo[31].

Otra pintura suelta sobre ermitaños que probablemente deriva de Leclerc representa a Santa Sofronia, y se encuentra en una colección particular[32]. La pintura deriva igualmente de un diseño de Maarten de Vos. Este diseño fue grabado por Collaert, Honervogt, Moncornet, Justus Sadeler, Capranica, y de Leu. De estos grabados, los de Collaert, Honervogt y Moncornet invierten el diseño de la pintura. Por otro lado, las figuras a la derecha de la pintura se asemejan más

29. *PI* 933B.

30. Así, el santo toma, o bien la pluma (versión de Leu), o bien el manuscrito (versión de Valesio) en la mano izquierda.

31. *PI* 933A. También existe una versión publicada en Roma por Domenico Rossi (*alias* Dominicus de Rubeis). Desafortunadamente no he podido examinar esta versión.

32. *PI* 6480A/6480B.

a las de Leclerc que a las de Sadeler y Capranica. Y el espacio del borde derecho también se parece más al del Leclerc que al de de Leu. La evidencia, pues, se inclina nuevamente hacia Leclerc.

Una tercera pintura suelta sobre el tema de los ermitaños representa a San Jodoco y es parte del patrimonio artístico de la Iglesia Católica del Perú[33]. Al igual que el resto de pinturas de ermitaños, esta deriva de un diseño de Maarten de Vos. Dos de los grabados derivados de este diseño son de Leclerc y de de Leu. Resulta que el grabado de Leclerc —a diferencia del grabado de de Leu— representa una rama a la espalda del santo. Al igual que la pintura.

Finalmente, está la pintura cusqueña de Santa Isabel, madre de San Juan Bautista[34]. Existen varios grabados —tras diseños de de Vos— que pudieron haber servido de modelo a esta pintura —Leclerc, de Leu, Honervogt, Capranica, y Justus Sadeler—. De éstos, solo el grabado de Leclerc recorta el diseño por la derecha tan apretadamente como lo hace la pintura cusqueña.

33. *PI* 5983A/5983B.
34. *PI* 5790A/5790B.

3. Reflexión final

Para concluir, notaremos que la Historia del Arte visibiliza los grabados de invención ejecutados magistralmente —véase, por ejemplo, la visibilidad de los grabados de Durero, Rembrandt, o Goya. Pero no visibiliza los grabados de reproducción —o interpretación—. Aunque estos fueran ejecutados magistralmente —Bolswert tras Rubens, Matham tras Goltzius, Sadeler tras de Vos—. Por otro lado, la Historia del Arte invisibiliza los grabados de reproducción/interpretación ejecutados modestamente. Como los grabados de Leclerc tras Collaert o Sadeler —según diseños de de Vos—. Pero estos grabados «invisibles» terminan gozando de una gran difusión gracias a su bajo precio. Esto es, justamente, lo que vemos con los grabados de Leclerc en la pintura colonial.

El grabador Bernardino Alemán en el contexto del grabado novohispano de comienzos del siglo XVIII

Juan Isaac Calvo Portela

Universidad de Salamanca, España

https://orcid.org/0000-0002-2565-2166

1. Introducción

En este artículo vamos a analizar la obra del grabador Bernardino Alemán, que estuvo activo en la Ciudad de México en el paso del siglo XVII al XVIII. Como ha sucedido con la mayoría de los grabadores del virreinato su labor ha pasado muy desapercibida para los investigadores. Al estudiar el grabado novohispano aún sigue siendo necesario recurrir al catálogo de Medina, que en el primer volumen incluyó un capítulo sobre los grabadores que trabajaron en la Ciudad de México, aunque no menciona a Bernardino Alemán[1]. Romero de Terreros en su trabajo ya clásico, aludió a algunas de las láminas de Alemán[2]. Tras él habrá que esperar a la tesis de Donahue-Wallace para volver a encontrar alguna referencia a nuestro grabador[3].

A diferencia de otros grabadores del siglo XVIII como Francisco Sylverio[4] o Ignacio García Prietas[5], de los que se han hallado algunos documentos que nos permiten hacernos una idea de su vida y obra, de Bernardino Alemán no tenemos muchas referencias documentales. Siguiendo la metodología de Donahue-Wallace

1. Medina, José Toribio. *La imprenta en México (1539-1821)*. Santiago: Impreso en casa del autor, 1909.

2. Romero de Terreros, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. Ciudad de México: Ed. Arte Mexicano, 1948, pág. 468.

3. Donahue-Wallace, Kelly. *Prints and printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800*. Tesis doctoral. Alburquerque: University of New Mexico, 2000, pág. 50.

4. Donahue-Wallace, Kelly. «Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos». En: *III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, pág. 292; Donahue-Wallace, Kelly. «Printmakers in Eighteeenth-Century Mexico-City». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 78 (2001), págs. 222-224.

5. Donahue-Wallace, Kelly, «Localizando a la red de grabadores novohispanos. Tras los pasos de Ignacio García de las Prietas». En: Guasch Marí, Yolanda, López Guzmán, Rafael y Panduro Sáez, I. (Coords.). *V Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Identidades y redes culturales*. Granada: Universidad de Granada, 2021, págs. 535-542.

de estudiar los padrones sacramentales del Archivo del Sagrario Metropolitano[6], hemos localizado a Bernardino Alemán viviendo en 1702 en una casa de vecindad en la plazuela de la Concepción[7]. En este padrón se nos indica que vivía junto a María y Francisca de Alemán, aunque no se señala que tuviera allí su taller. Esta fecha coincidiría con la que hallamos en varios de los grabados que firma, como la Alegoría de la Descalcez (Fig. 1), que ilustra el libro de Pedro Antonio de Aguirre, *San Pedro de Alcántara Hijo Verdadero y Antonomastico padre de la seraphica descalcez* (Bernardin Aleman – Sculp Mexic. Ann. 1701)[8]. Aunque es posible que estuviera activo ya a fines del siglo xvii, pues en un grabado hallamos una firma muy borrosa, que parece decir: (Bernº A. – Anno 1698)[9]. Por Romero de Terreros sabemos que estuvo activo hasta al menos 1728, ya que alude a un grabado de la Dolorosa fechado en ese año, aunque no lo hemos localizado[10]. En sus estampas siempre firma como grabador empleando la abreviatura: «sculp». Aunque desconocemos quien fue el inventor, pues carecen de su firma.

Alemán no fue el primero en firmar sus láminas en el virreinato. Este honor le corresponde a Samuel Stradanus, quien firma la portada del libro de Antonio Morga, *Sucesos de las islas filipinas*, de 1609, empleando la fórmula (Samuel Estradanus Antuerpiensi Faciebat / Mexici ad in dec Anno 1609)[11]. A fines del siglo xvii algunos de los grabadores del virreinato van a firmar también sus obras, como hace Antonio Ysarti en la portada de la *Chronica de la santa provincia de san Diego de México*, de 1682[12], Miguel Guerrero que firma la portada de *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España*, de Francisco de Florencia, en 1694[13]; y Antonio de Castro que hizo el frontis del libro de José Ramírez, *Via láctea, seu Vita candidissima S. Philippi Nerii*, impreso en 1698[14].



Fig. 1. Bernardino Alemán (grabador), *Alegoría de la descalced*, 1702. Grabado calcográfico a la talla dulce. Imagen en: Aguirre, Pedro Antonio. *San Pedro de Alcántara hijo verdadero y antonomástico Padre de la Seraphica Descalcez*. Ciudad de México: Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702 (Biblioteca Palafoxiana).

Un aspecto en el que debemos de incidir es que tanto Alemán como Ysarti o Guerrero van a usar el grabado calcográfico por medio de la talla dulce. Procedimiento que había introducido Stradanus a inicios del siglo, pero que no será hasta fines de la centuria cuando se emplee de manera más usual. Sin embargo, esto no quiere decir que fuera el procedimiento predominante, sino que siguió usándose con asiduidad

6. Ibidem, págs. 535-542. Donahue-Wallace, Kelly, «La red profesional de imprentas de estampas y grabadores mexicanos entre el siglo xviii y principios del XIX». En: *La construcción de imaginarios Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2022, págs. 235-254.

7. Archivo del Sagrario Metropolitano (ASM). Censos de 1702-1721, sin foliar. Disponible en: https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-5L9M-RB?i=27&wc=3P62-GP8%3A122580201%2C131579501&cc=1615259.

8. Biblioteca Palafoxiana (BP). nº de localización 15548.

9. Biblioteca Franciscana (BF). Convento de San Gabriel Cholula, COCY 2175.

10. Romero de Terreros, Manuel. *Grabados y grabadores…* Op. cit., pág. 468. Páez Ríos, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Vol. 1. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, pág. 30.

11. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BHUCM). BH FG 3067.

12. Biblioteca Nacional de México (BNM). RSM 1682 M4MED.

13. Biblioteca Nacional de España (BNE). Sala Cervantes, R/14031.

14. BNM. RSM 1698 M4RAM.



Fig. 2. Grabador anónimo, *Natividad*, 1697. Grabado sobre papel. Imagen en: Segura, José de. *Manual de administrar los sacramentos*. Ciudad de México: Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1697 (Biblioteca Nacional de México).

la entalladura[15], sírvanos de ejemplo la natividad del libro de José de Segura, *Manual de administrar los sacramentos* (Fig. 2)[16]. A lo largo del siglo XVIII van a convivir ambos procedimientos. La pervivencia de la entalladura se explica por varias causas: en primer lugar, un factor económico, ya que era mucho más barata; por otro lado, a diferencia del grabado calcográfico se podía tirar al mismo tiempo que el texto, sin necesidad de poseer una platina o de contratar a un impresor de estampas. Además, en muchas ocasiones las matrices formaban parte de los insumos de las imprentas[17].

2. Algunos de los grabados de Bernardino Alemán

Llama la atención que varios de los grabados de Alemán estuvieran destinados a libros vinculados con la provincia de san Diego de México, que pertenecía a la rama descalza de los franciscanos. Podríamos pensar que existió algún tipo de relación laboral entre Alemán y los dieguinos, pero hasta que no se localice la documentación sobre nuestro grabador resulta imposible afirmar esto con seguridad. Por otro lado, una de sus obras más conocidas es el retrato del jesuita Antonio Núñez de Miranda en la biografía que de él escribió Juan Antonio Oviedo (Fig. 5)[18].

Al estudiar los grabados que ilustran los libros novohispanos hemos de tener en cuenta que conforman una única realidad con ellos[19], y por supuesto los de Alemán no son una excepción. Las imágenes en los libros plantean diferentes relaciones con los contenidos, pudiendo tener funciones informativas, connotativas y denotativas, y generan estrategias de comunicación concretas[20]. Las obras de Alemán tienen claras correspondencias con el discurso retórico de los textos a los que acompañan o con sus paratextos, entendiendo por tales, aquellos elementos que preceden al texto que por lo general dependen del editor o del impresor, que incluyen las dedicatorias, las licencias o los prólogos[21]. Luego para comprender sus estampas es imprescindible acercarnos a los libros tanto a nivel textual como material.

Es importante tener en cuenta la disposición de las láminas dentro de los libros, a la hora de entender su función y su relación con el texto. En el caso de los grabados de Alemán se disponen en los paratextos, precediendo a las dedicatorias, o entre los paratextos y el texto del libro. Esta disposición va a ser frecuente en los libros impresos no sólo en los virreinatos, sino también en la Península. Lo que nos lleva a pensar que las estampas constituían un elemento importante en los paratextos.

15. Báez, Eduardo. «El grabado durante la época colonial». En: *Historia del Arte Mexicano*. Vol. 6. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Salvat, 1982, págs. 188-190.

16. BNM. RSM 1697 M4SEG.

17. Calvo Portela, Juan. «Las estampas religiosas en los libros impresos por María Candelaria de Rivera en la Ciudad de México, entre 1732-1754». *Imagem: Revista de Historia da Arte* (São Paulo), 2, 2 (2023), pág. 135. Disponible en: https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/15102.

18. BNM. RSM 1702 M4OVI.

19. Garone, Marina. «Aproximaciones al estudio de la cultura visual en el libro impreso novohispano». En: Garone, Marina y Giovine, María Andrea (Eds.). *Bibliología e Iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM (2019), pág. 154.

20. Ibidem, pág. 159.

21. Genette, Gérard. *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2001, pág. 19.

La primera lámina ilustra el libro de Juan de Dios Traspuesto, *Fructos de la oliva seraphica en la translación de la franciscana rosa, oración panegírica*, impreso por la Biblioteca Mexicana en 1758 (Fig. 3). La estampa encabeza la dedicatoria a la provincia de san Diego. Por lo que se nos indica en la portada tipográfica, Juan de Dios Traspuesto fue fraile dieguino, predicador del convento de san Diego de la Ciudad de México y guardián del de santa María de los Ángeles de Churubusco. Entre la fecha de impresión del libro y la que encontramos en la estampa (Anno 1698), hay una discrepancia, que puede deberse a que se reutilizó la plancha, lo que explicaría lo desgastada que está la firma y la fecha. La reutilización de las matrices en diferentes libros fue algo frecuente en la imprenta novohispana, incluso en ocasiones las matrices eran retalladas por artesanos anónimos[22].

La estampa tiene un formato elíptico con un marco conformado por el cordón franciscano y una decoración de cueros recortados. En el campo del medallón se representa a san Diego de Alcalá, quien era patrono de la provincia de los franciscanos descalzos de México. Siguiendo su iconografía habitual sostiene con una mano la cruz debido a su profunda devoción por la pasión de Jesús[23]; mientras que en la otra tiene una cesta que alude a uno de los pasajes más conocidos de su vida, cuando al llevar a los pobres el pan del convento en una cesta, los panes se transformaron en flores ante la mirada del portero del cenobio[24]. De la cesta sale una filacteria en la que leemos: «FLORES MEI / FRVCTVS HONORIS»[25], que aludiría a esta milagrosa transmutación. Llama la atención que el santo está de pie sobre un nopal, pues esto no es nada común en su iconografía. Sin embargo, si va a ser común en las representaciones del proto-mártir mexicano, Felipe de Jesús, quien había sido fraile de la provincia de descalzos de san Gregorio de Filipinas y había sido martirizado en Nagasaki en 1597, y beatificado en 1627. Va a ser usual encontrar al proto-mártir dispuesto sobre un nopal como observamos en el frontis del libro Baltasar de Medina, *Vida, Martyrio, y Beatificación del Invicto Proto-Martyr del Japón San Felipe de Jesús* o como vemos en una de las láminas que hizo Montes de Oca en la *Vida gráfica de Felipe de Jesús*, de 1801. Por tanto, nos hallamos ante la incorporación de un atributo de un santo en la representación de otro, lo cual se podría explicar por el hecho de que san Diego era el santo titular de la provincia de los descalzos de México y al mismo tiempo Felipe de Jesús era oriundo de la Ciudad de México, donde se encontraba el convento de san Diego.



Fig. 3. Bernardino Alemán (grabador), *San Diego de Alcalá sobre un nopal*, 1758. Grabado calcográfico a la talla dulce. Imagen en: *Traspuesto, Juan de Dios. Fructos de la oliva seraphica en la translación de la franciscana rosa, oración panegírica*. Ciudad de México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758 (Biblioteca Nacional de México).

La estampa más interesante que debemos a Alemán es la que ilustra el libro de Pedro Antonio de Aguirre, *San Pedro de Alcántara hijo verdadero y antonomástico Padre de la Seraphica Descalcez*, impreso por los herederos de la viuda de Rodríguez Lupercio en 1702 (Fig. 1). Sobre el autor del libro sabemos que fue fraile del

22. Donahue-Wallace, Kelly. «Las ilustraciones e imágenes en los inventarios y libros de cuentas de una imprenta mexicana de los siglos xviii y xix». *Nierika* (Ciudad de México), 24 (2023), págs. 36-39. Disponible en: https://doi.org/10.48102/nierika.vi24.615.

23. Celleti, María Chiara. «Diego di Alcalá». En: *Bibliotheca Sanctorum*. Tomo 4. Roma: Instituto Giovanni XXII della Universitá Lateranense, 1964, pág. 606.

24. Rojo, Antonio. *Historia de san Diego de Alcalá*. Madrid: Imprenta Real, 1663, págs. 121-122; Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. Vol. 1. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, pág. 257.

25. Flores mías / Frutos de honor.

convento de san Diego y ocupó diversos cargos en la orden, como el de cronista general de la provincia, lo que explica que fuera un prolífico autor como demuestran los seis libros que nos indica Medina[26].

La lámina forma parte de los paratextos, precediendo a la dedicatoria a san Francisco, que como se indica en la misma se considera padre de todas de las ramas franciscanas[27]. En la parte inferior hay una cartela con una leyenda que dice: «Nudipedum Vates quondam FRANCISCE Joannes / Dextra Gregem signans Indice prodit eum. / FILIUS hic visus Te. Te, PATER, indicat Ipsum / Sic FACVLA exurgit PETRVS, & vmbra Tui», que claramente enlaza con el pasaje representado, que alude a la fundación de la rama descalza de los franciscanos por Pedro de Alcántara, tema central del libro.

En el ángulo inferior derecho hay un medallón con esta leyenda: «Mortuus est P. N. Seraphicus & quasi non est mor-tuus: Similem enim sibi reliquit PETRVM post se; Quem Constituit Defensorem Domus sua. Ex Officio S. Petri P. r», que se toma del oficio litúrgico del día de san Pedro de Alcántara y que alude al santo cacereño como hijo de san Francisco, como indica el texto[28]. El motivo que se representa hace referencia a un pasaje de la vida de san Francisco, que se considera una premonición de la fundación de la rama descalza, que recoge Aguirre tanto en la dedicatoria como en el sermón[29]. Según la narración san Francisco tras visitar Compostela y pasar por Portugal, se trasladó a Extremadura: «Y mirando un día las eminentes cumbres de la Sierra de Gata, y Montañas del Obispado de Coria, le llevó los ojos y el coraçon el sitio; Arrebatole en suspiros tiernos las atenciones todas (…)»[30]. La escena tiene lugar en un agreste paisaje con unas colinas al fondo. La composición gira alrededor de una cruz flanqueada por un par de franciscanos, que por sus hábitos remendados y por sus pies descalzos, seguramente sean miembros de la rama reformada. Siguiendo el texto de Aguirre, pensamos que el de la izquierda sea san Francisco, de cuya boca sale una filacteria con esta leyenda: «Ad Illius Aquila Fluenta perpetuo ardebit Facula Deoque fidelissime servietur», que sería la frase premonitoria que dijo al ver a un águila sobrevolando aquel lugar, como se dice en la dedicatoria[31]. El santo italiano está levantando la mirada y señala con una de sus manos al águila que vuela en la parte superior.

El otro fraile sería Pedro de Alcántara que está levitando a cierta altura del suelo, al tiempo que mira la cruz de la que descienden unos rayos que le iluminan. Como indica su biógrafo Damián de Jesús, el cacereño tuvo frecuentes raptos ante la cruz[32]. Este motivo fue habitual a la hora de representarle, como demuestra el grabado del libro de Damián de Jesús[33], el de Benoît Thiboust del manual de Lars Skytte, *Portentum Poenitentiae sive Vita Sancti Petri de Alcantara*, de 1669[34], o el de Johann Martin Lerch de la *Vita S. Petri de Alcantara*, impresa también en 1669[35].

En el cielo se distinguen unas luces a modo de estrellas, que harían referencia a un pasaje de la vida del santo cacereño que leemos en la dedicatoria:

> Pero ya oy en nuestra Seraphica Prophecia, viéndose como se ven, *desde el tiempo que S. Pedro vivió en dicho convento unas luces a modo de Estrellas, que en la obscuridad de la noche resplandecen, y algunas veces echan tanta claridad, que alumbran el Valle y Sierras:* Centellas de la Sangre del Penitentissimo Santo, q aun brilla en aquellas peñas, y resplandores vivos de los Siervos de Dios, que siempre sirven a su Magestad en dicho Religioso Convento[36].

En segundo plano vemos una iglesia, que por una inscripción que hay sobre el arco identificamos con la iglesia del convento de Santa María de los Ángeles. Este cenobio extremeño como nos indica el autor, fue fundado al poco de que san Francisco tuviera esa revelación y tuvo un papel crucial en el desarrollo de la reforma alcantarina. El propio Aguirre lo relaciona con el convento de Santa María de los Ángeles de

26. Medina, José Toribio. *La imprenta en México…* Op. cit., tomo 3, págs. 109, 160-161, 187, 348, 483-484.

27. Aguirre, Pedro Antonio. «Al único seraphin padre de sus menores Nuestro Seraphico Padre S. Francisco». En: *S. Pedro de Alcantara hijo verdadero y antonomástico Padre de la seraphica descalcez*. México: Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702, sin pág.

28. Ibidem, pág. 3v.

29. Ibid., sin pág. y págs. 4v-5r.

30. Ibid., pág. 4v-5r.

31. Ibid., sin pág.

32. Jesús, Damián de. *Compendio de la vida y milagros de el glorioso san Pedro de Alcántara, fundador de esta provincia de san José*. Madrid: Domingo Morrás, 1655, pág. 46v. Disponible en: BNE. Sala Cervantes, 3/13446.

33. BNE. Sala Cervantes, 3/13446.

34. BNE. Sala Cervantes, 3/22724.

35. Biblioteca Nacional de Austria (BNA). 43. Z.52.

36. Aguirre, Pedro Antonio. *S. Pedro de Alcantara…* Op. cit., sin pág.



Fig. 4. Pintor anónimo, *Alegoría de la descalced*, finales del s. xvii. Óleo sobre lienzo. Convento de San Martín de Huaquechula. Puebla. Fotografía: https://arca.uniandes.edu.co/obras/14530.

Churubusco, que fue uno de los más importantes de la orden dieguina en el virreinato[37].

En una pintura anónima de fines del siglo xvii del convento franciscano de san Martín de Huaquechula (Puebla), encontramos en el centro un motivo similar (Fig. 4). Aunque en este lienzo se incorporan algunos personajes y escenas secundarias, que le dan una mayor complejidad. Esto nos lleva a pensar que tanto esta pintura como el grabado de Alemán se inspiraron en alguna estampa que aún no hemos localizado.

La última lámina a la que vamos a referirnos es el retrato de Antonio Núñez de Miranda (Fig. 5), que ilustra el libro de Juan Antonio Oviedo, *Vida exemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios de el V.P. Antonio Nuñez de Miranda*, impreso por los herederos de la viuda de Rodríguez Lupercio en 1702. Este tipo de láminas fueron frecuentes en las vidas de miembros de clero muertos en olor de santidad, valiendo de ejemplos a sus hermanos y a los fieles, y sirviendo para promover su culto y elevación a los altares. Estos retratos no buscaban una imitación fiel de la naturaleza, sino que eran un símbolo de la fe de la orden y un modelo a imitar para aquellas personas que leían el libro[38].

Como señalábamos anteriormente la estampa se dispone entre el «Prólogo y protesta del Autor» y el primer capítulo del libro. En la parte inferior hay una cartela con una inscripción en la que se indican los aspectos más importantes de su vida y la fecha de su muerte. Bajo esta leyenda está la firma de nuestro grabador: «Bernardin. Aleman. Sculp, Mexico Año 1701». En el medallón está el retrato del zacatecano de medio cuerpo ataviado con la sotana propia de los jesuitas. Se le representa como un hombre de edad avanzada, que

37. Ibidem, pág. 5r.

38. Donahue-Wallace, Kelly. «Picturing prints in early modern New Spain». *The Americas* (Cambridge), 64, 3 (2008), págs. 336-337.

en sus manos tiene el bonete propio de los doctores, dado que había impartido docencia en el noviciado de Tepotzotlán, en el Colegio Máximo de san Pedro y san Pablo del que llegó a ser rector (1677-1680) y en el Colegio de san Lucas de Guatemala (1655-1660). En la pared del fondo hay una lámina de la Inmaculada, pues como se indica en la inscripción inferior y en la portada del libro, Núñez de Miranda fue prefecto de la congregación de la Purísima del Colegio Máximo. Es común que en los retratos clericales tanto pintados como grabados se incluyeran estas láminas devocionales, que sustituyen a los escudos de armas que acompañan los retratos de los nobles[39]. Esta lámina no sólo haría referencia a su fervor por la doctrina y a que dirigió dicha congregación, sino que como han señalado varios especialistas, estos grabados fueron usuales en las celdas de los monjes y clérigos, pues no sólo eran de bajo coste, sino que también simbolizaban la humildad de la vida consagrada frente a la opulencia del mundo[40].

3. Conclusiones

En este trabajo hemos hecho un primer acercamiento a la obra de uno de los grabadores activos en la capital novohispana en el paso del siglo xvii al xviii, Bernardino Alemán. Sin embargo, sigue siendo necesario realizar un profundo análisis de la documentación de los archivos para tratar de desentrañar su biografía. Hemos dado a conocer algunas de sus obras hasta ahora desconocidas, que nos han permitido resaltar su relación con la provincia de san Diego de México. Pero hasta que no se profundice en el estudio de los archivos mexicanos será difícil precisar cómo fue esta relación. Otra de las conclusiones a las que llegamos es que pudo tener algún vínculo comercial con la imprenta de los herederos de la viuda de Rodríguez Lupercio, pues varias de sus láminas ilustran libros impresos por este taller a inicios del siglo xviii.

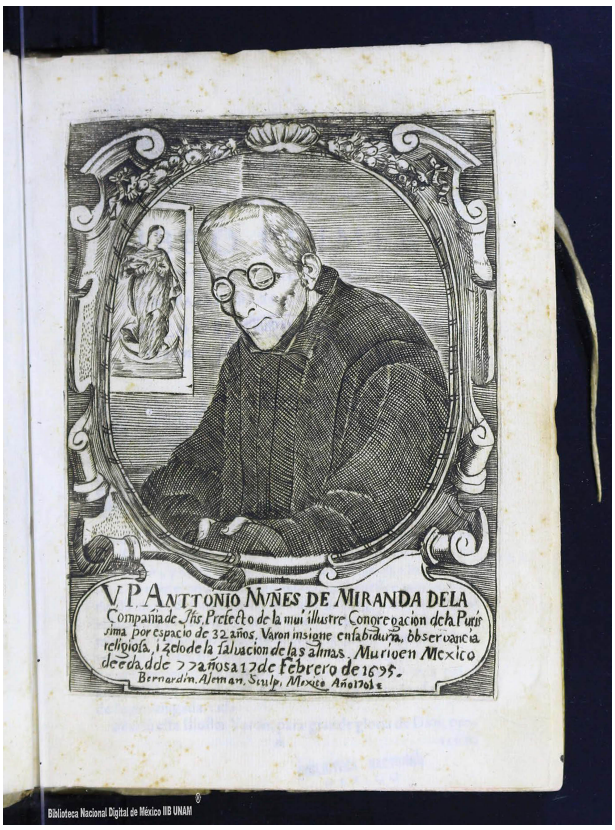


Fig. 5. Bernardino Alemán (grabador), *Retrato de Antonio Nuñez de Miranda*, 1702. Grabado calcográfico a la talla dulce. Imagen en: Oviedo, Antonio. *Vida exemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios de el V. P. Antonio Nuñez de Miranda*. Ciudad de México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702 (Biblioteca Nacional de México).

39. Ibidem, pág. 335.

40. Vega, Jesusa, Portús, Javier. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998; Donahue-Wallace, Kelly. «Picturing prints…» Op. cit., pág. 337.

Iconografias de Santo António em Portugal e nas Américas

Maria do Carmo Raminhas Mendes

Universidade da Beira Interior, Portugal

https://orcid.org/0000-0002-4071-3764

1. A implantação franciscana em Penamacor e em Cuzco

O Convento de Santo António de Penamacor foi fundado em 1571 para a Ordem dos frades capuchos de São Francisco pelo alferes-mor Gaspar Elvas de Campos, e segundo a *Chronica da Santa Provincia de Nossa Senhora da Soledade*, de Frei Francisco de Santiago[1], este nasceu da vontade do povo de Penamacor face à necessidade de alicerçar o ensino e a prática da doutrina cristã na localidade e região. Foi dele primeiro guardião Frei Pedro de Guimarães, juntamente com frades originários do Convento de Santo António de Portalegre. É, actualmente, pertença da Santa Casa da Misericórdia da localidade, e a estrutura conventual mantém, em grande parte, a sua traça original[2].

Na sua igreja, mantém-se preservado grande parte do espólio de estética barroca, nomeadamente retábulo em talha policromada de Estilo Nacional, altares, pintura e escultura. O testemunho de Frei Francisco de Santiago, na fonte supra-referida, baliza o programa retabular da capela-mor da igreja do Convento de Santo António de Penamacor no ano de 1692, assim como o apainelamento do tecto da mesma e o púlpito em talha policromada, sendo neste tempo guardião do Convento Frei Bento de Monsaraz. Na sacristia, o arcaz é decorado com onze painéis de temática hagiográfica, nos quais predomina a representação de episódios da vida de Santo António, português que ingressou na Ordem de S. Francisco em 1220 (Fig. 1).

O programa imagético da Igreja do Convento de Santo António de Penamacor é revelador do poder que a pintura projectava nestes tempos: tanto o tecto do corpo da igreja como o da capela-mor estão cobertos por estruturas em caixotão em talha policromada, decorados respectivamente com cartelas com elementos vegetalistas, *putti* e albardadas, culminando no retábulo de notável efeito visual. Os espaldares dos cadeirais do coro alto eram também pintados com temas da ordem

1. Santiago, Frei Francisco de. *Chronica da Santa Provincia de N. Senhora da Soledade da mais estreita, e regular observância do Serafico Padre S. Francisco do Instituto dos Descalços do Reino de Portugal*. Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1762.

2. Henriques, Helder. *O Convento de Santo António de Penamacor: um contributo para a sua história*. Penamacor: Câmara Municipal de Penamacor, 2007.



Fig. 1. Autor desconhecido, *Ciclo pictórico do arcaz da sacristia da Igreja de Santo António de Penamacor*, s. xviii. Óleo sobre madeira. Convento de Santo António, Penamacor (Portugal). Fotografia: autora.



Fig. 2. *Igreja do Convento de São Francisco de Assis de Cuzco*, s. xvi. Cuzco. Fotografía: Paulo J. C. Nogueira.

franciscana e *chinoiserie*, elementos de que hoje apenas permanecem vestígios[3].

A ordem franciscana percebeu, desde a sua fundação e em linha com o princípio da *Biblia Pauperum*, que a imagem era o mais eficaz catalisador de evangelização de povos que, apedeutos, não comungavam da doutrina cristã. Aquando dos Descobrimentos das então designadas *Índias Ocidentais* e da incursão e ocupação do território por parte de espanhóis e portugueses, as ordens religiosas franciscana e dominicana marcaram presença logo no primeiro contacto com os povos nativos, pois uma das premissas era estender a *veritas* e o modelo cristão ao mundo recém-descoberto, erradicando a idolatria e unindo o povo no culto a um só Deus.

Reportando-nos às palavras de Frei Diego de Salinas y Cordova e à sua obra *Coronica de la Religiosissima Província de los Doze Apostoles del Peru*, encontramos referências ao Convento de São Francisco de Assis em Cuzco (Fig. 2), antiga metrópole do Império Inca. Cidade fundada pelo rei Mango Capa, foi reedificada em 1534 no seguimento da ocupação espanhola[4], pelo governador nomeado pelo rei D. Carlos V, D. Francisco Pizarro. Com Francisco Pizarro seguiram frades franciscanos, incluindo portugueses, entre os quais se destacou Frei Pedro Português (ou dos Algarves) o qual, imbuído do espírito catequizador cristão e com a bênção do governador, fundou o convento, sendo que a primeira construção se projectou, segundo a *Coronica*, sobre uma estrutura religiosa pré-existente, o templo inca, dedicado ao culto do Sol:

> Era finalmente este Templo como el Pantéon de los Romanos, cuanto a ser casa y morada de todos los dioses […]. Y como en esta ciudad morasen tantos y de tan diversas naciones, en grande superstición y ritos diabólicos, procuro el reverendo padre Fr. Pedro Portugués, religioso de nuestra Seráfica Orden, com todas veras la conversión a la fe de tantos idólatras, y para esto solicitó diligente se edificasse un convento de frailes menores de la Observancia: para lo cual se valió dela favor del dicho gobernador don Francisco Pizarro y de otros españoles. Fundado el convento, lo mudaron passados algunos años a outro lugar más a propósito. Mas viendo los padres Fr. Pedro de los Algarves y fray Fernando de Hinojosa que aún el dicho convento no estaba en parte acomodada para su instituto, procuraron tercera vez reedificarlo dentro de los muros de la ciudad, lo cual consiguieron en el año de 1549, con el favor y ayuda del muy devoto y noble ciudadano Juan Rodríguez Villalobos, por lo cual quedó por patrón desta casa[5].

À altura, ocupavam o convento oitenta frades e, segundo a descrição de Frei Diego de Salinas y Cordova, existia no mesmo uma capela dedicada a São João de Latrão, e destacava-se o convento e igreja pela sua sumptuosidade, vingando no seu discurso imagético a pintura enquanto a catequese visual de excelência, facto constatável no profuso número de telas que, actualmente, existem no complexo que envolve a Igreja, Museu e Catacumbas do Convento de São Francisco de Assis, e que se coaduna com o sentido estético patente no Convento de Santo António de Penamacor, em Portugal.

2. Os ciclos pictóricos antoninos em Penamacor e em Cuzco

A pintura, no Convento de Santo António de Penamacor, prolonga-se para o espaço privado da sacristia, na decoração dos onze espaldares do arcaz, onde figuram representações dos milagres de Santo António, de autoria desconhecida e na sequência apresentada no esquema iconográfico (Fig. 3). Embora a sacristia faça parte de um espaço reservado no contexto da vivência conventual, note-se que esta erudição visual foi transversal aos espaços conventuais, particularmente no espaço público cultual, como supomos ter sido o caso do Convento de São Francisco de Assis em Cuzco. São inúmeros os conventos franciscanos onde este princípio foi aplicado, compondo um ciclo representativo de uma iconografia em escrupulosa linha com a sua

3. Segundo reza a história local, terão sido as invasões francesas a provocar os estragos que hoje se observam nas pinturas dos cadeirais do coro alto: o convento terá servido de aquartelamento às tropas invasoras, ocupação indevida da qual resultaram danos irreparáveis ao nível do património conventual; da mesma situação há notícia no Convento de São Francisco da Covilhã. Mendes, Maria do Carmo R. *Pintura Barroca e Emblema: a imagética da Escola do Coração no tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã (1675-1725).* Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010, pág. 73. Disponível em: http://hdl.handle.net/10451/3914.

4. Salinas, Diego de Cordova y. *Coronica de la Religiosissima Província de los Doze Apostoles del Peru* [2ª edição]. Cidade do México: Editorial Jus, 1651, fol. 978. Disponível em: https://archive.org/details/cronicafrancisca00cord [Data de acesso: 15-04-2023].

5. Salinas, Diego de Cordova y. *Coronica de la...* Op. cit., fol. 979.

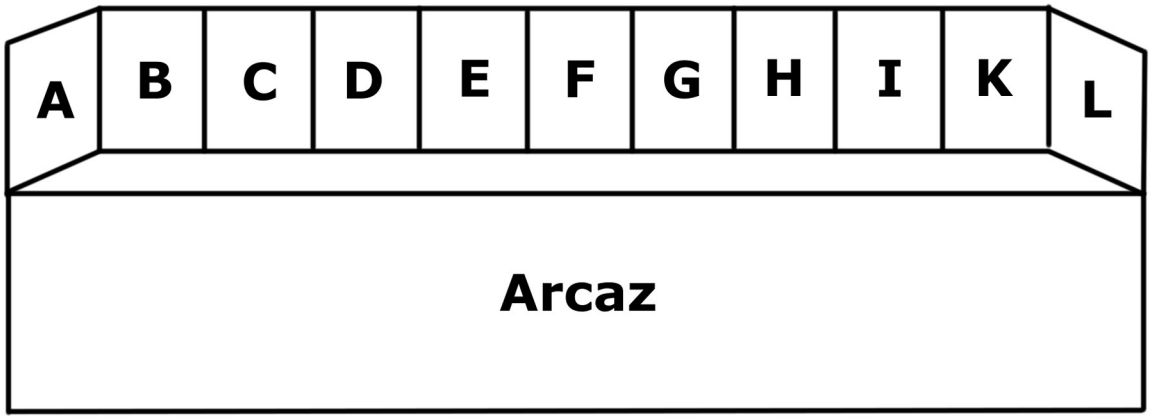


Fig. 3. *Esquema iconográfico dos onze painéis do arcaz da sacristia da Igreja do Convento de Santo António de Penamacor* (A: Sermão de Santo António aos peixes; B: Homília de Santo António; C: Partida de Santo António para África; D: Santo António com o Menino; E: São Domingos; F: Virgem com o Menino; G: São Francisco; H: Milagre do coração do avarento; I: Santo António cura o rapaz paralítico; K: Santo António recebe as regras da Ordem; L: O Milagre da Mula). Ilustração: autora.

doutrina, vigiada pelos bispos das dioceses, zelosos na execução dos decretos tridentinos.

O programa pictórico do arcaz da sacristia da igreja incluí, ao centro, quatro representações alusivas à devoção franciscana —Santo António com o Menino, São Domingos, a Virgem com o Menino e São Francisco— as quais não são consideradas no presente estudo; neste, reportamo-nos exclusivamente para os sete episódios da vida de Santo António. Nos painéis estão representados, por ordem de leitura (da esquerda para a direita): «Sermão de Santo António aos peixes»; «Homília de Santo António»; «Partida de Santo António para África»; «Milagre do coração do avarento»; «Santo António cura o rapaz paralítico»; «Santo António recebe as regras da Ordem»; «O Milagre da Mula».

No Convento de São Francisco de Assis, em Cuzco, a iconografia antonina surge numa série de dez telas, atribuídas ao pintor Marcos Zapata mas das quais desconhecemos a localização original no espaço conventual. O ciclo pictórico representa os seguintes episódios, em sequência temporal: «Santo António embarca para África»; «O Diabo entrega uma carta a uma mulher para a distrair da homília de Santo António, mas o Santo expulsa-o»; «O coração de um avarento é encontrado num baú com o seu tesouro»; «A conversão de Ezzelino»; «O Milagre da Mula»; «O Anjo mensageiro e o milagroso sermão aos peixes»; «O milagre da perna decepada, notícia que foi entregue pelo Anjo mensageiro»; «Santo António ressuscita o condenado e uma criança»; «A miraculosa aparição de Jesus Menino e Santo António esbofeteia um noviço tentado»; «A morte de Santo António»[6].

3. A estampas dos irmãos Klauber e os ciclos pictóricos de Penamacor e de Cuzco

Era, nestes tempos, prática comum os pintores e/ou encomendantes valerem-se de gravuras existentes em livros de índole teológica-ascético-mística como fonte de inspiração para a composição dos seus programas imagéticos, cujo discurso era estrategicamente pensado para, simbolicamente, transmitir uma mensagem clara, que visava unir numa só percepção eruditos e iletrados. A imagem foi, nestes tempos, a *palavra visual* que reflectia a unidade e universalidade da Igreja Católica. A representação de episódios específicos da hagiografia antonina demonstra que os ciclos que apresentamos foram previamente pensados, seguindo uma orientação que expressava as principais linhas de conduta em que os frades se deveriam rever, tendo como modelo Santo António. Uma linguagem visual singular para a qual foram determinantes as dezassete gravuras que ilustram o livro *Vida de Santo António de*

6. Série e correspondências em: Ojeda, Almerindo E. (Dir.). *PESSCA (Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art)*. Davis: University of California, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, s. f. [on-line]. Disponível em: https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/convento-de-san-francisco#c3128a-3128b» [Data de acesso: 13-04-2024].

Pádua, da autoria dos irmãos gravadores Johann Sebastian Klauber (1700?-1768) e Joseph Baptist Klauber (1712-1787), fundadores da Oficina Klauber, com sede localizada em Augsburg, cidade onde estiveram activos durante a segunda metade do século xviii. Deste livro, impresso em meados do século xviii (desconhecemos a data precisa), foi encontrada uma cópia digital disponível no recurso *on-line Google Books*, de uma edição posterior publicada em Munique pelo impressor Joseph Zangl e datada de 1796, escrita em alemão com o título *Der paduanische Wundersmann in seiner Lebensgröße abgebildet; das ist: das Leben und die Wunderwerke des heiligen Antonius von Padua*[7].

Na importante cidade de Augsburg desenvolveu-se, logo desde os primórdios da imprensa, uma tradição de impressores e gravadores, e foi aqui que a oficina fundada pelos irmãos Klauber operou desde, supomos, o ano de 1740 até ao ano de 1793[8]. Num tempo em que o Protestantismo vingava na Europa do Norte, os irmãos Klauber, assumidamente católicos, dedicaram a sua actividade a compor, gravar e imprimir obras de conteúdo cristão[9].

Os ciclos pictóricos de Penamacor e de Cuzco comprovam que este livro conheceu uma profusa difusão, sem fronteiras, entre os ramos da ordem franciscana. O livro *Vida de Santo António de Pádua*, cujas gravuras se revelaram fonte de inspiração para as composições tanto do ciclo pictórico de Penamacor como do de Cuzco, relata na íntegra a vida, obra milagrosa e legado de Santo António, desde a sua incursão na ordem franciscana até à sua morte, e também *mirabilias* póstumas. É composto por duas partes, perfazendo a totalidade de 346 fólios: a primeira, de dezassete capítulos, relata as origens e milagres de Santo António; a segunda parte, composta por quinze capítulos, descreve a fase final da vida do Santo e acontecimentos posteriores. Nos fólios finais encontram-se uma série de orações ao Santo, terminando o livro com um índice remissivo.

O texto do livro é ilustrado por um total de dezasseis gravuras (dezassete se considerarmos a gravura do frontispício), sendo que treze se concentram na primeira parte; todas as gravuras estão numeradas no canto superior direito. No caso do ciclo pictórico de Penamacor, foram seis das treze gravuras a inspiração para os sete painéis do arcaz, e respeitando a numeração da impressão foram as seguintes: a gravura 3, a gravura 5, a gravura 8, a gravura 9, a gravura 6 e a gravura 10. Todas as gravuras estão identificadas pela oficina: *Klauber sculpsit et excudit*[10]. É importante referir que na maioria das gravuras foram representados dois episódios distintos, um em primeiro plano e outro em segundo, sendo que este último se encontra sempre num dos cantos superiores da composição; é esta a razão que justifica que dois dos painéis do espaldar do arcaz de Penamacor tivessem como fonte visual a mesma gravura.

Seguindo assim a ordem de leitura apresentada no esquema iconográfico do arcaz, o primeiro painel «Sermão de Santo António aos peixes», teve como inspiração a gravura 9; o segundo, que alude ao episódio «Homília de Santo António», reporta-se à gravura 5; o painel «Partida de Santo António para África» teve como fonte visual a gravura 3; o episódio «Milagre do coração do avarento», remete-nos para a gravura 6; a representação «Santo António cura o rapaz paralítico», reporta-se à composição da gravura 10; o painel «Santo António recebe as regras da Ordem», teve inspiração na gravura 9 (Fig. 4); e, por fim, a representação designada «O Milagre da Mula» teve fonte visual na gravura 8.

Esta aparente narratividade aleatória de episódios da vida de Santo António, que encontramos em Penamacor, não se espelha nas dez telas que encontramos no Convento de São Francisco de Assis, em Cuzco: o seu valor catequético está claramente patente na sua narrativa sequencial, que assenta no relato temporal da vida do Santo, estando presente em todas as telas uma

7. Klauber, Johann e Joseph. *Der paduanische Wundersmann in seiner Lebensgröße abgebildet; das ist: das Leben und die Wunderwerke des heiligen Antonius von Padua*. Munique: Joseph Zangl, 1796. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=zARRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

8. Não se conseguiu determinar a data precisa do início da actividade da Oficina Klauber; contudo, aponta-se para finais da primeira metade do século xviii, na medida em que foi encontrado um pequeno documento, datado de 1741, designado *Relatório da Irmandade de Ensino Cristão e Devocional*, relativo à paróquia de Haunerstorff, irmandade da qual Santo António era patrono. Este relatório foi ilustrado com uma gravura do Santo, da autoria da oficina. Disponível em: https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0009/bsb00098810/images/index.html?seite=00001&l=it [Data de acesso: 03-04-2023].

9. Uma listagem das obras desta oficina de Augsburg está disponível em: https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=autoren_werke&ab=Klauber,%20Joseph%20Sebastian&l=it [Data de acesso: 05-04-2023].

10. Nesta edição de 1796, é provável terem sido usadas, na impressão, as placas originais.



Fig. 4. Autor desconhecido, *Santo António recebe as regras da Ordem*, s. XVIII. Óleo sobre madeira. Convento de Santo António, Penamacor (Portugal). Fotografia: autora. // Oficina Klauber, *Vida de Santo António de Pádua*, s. XVIII. Gravura. Fotografia: PESSCA, https://colonialart.org/essays/corpus-klauberianum/8-vida-de-san-antonio-de-padua/09.png/view.



Fig. 5. Marcos Zapata, O *Anjo mensageiro e o milagroso sermão aos peixes*, s. XVIII. Óleo sobre tela. Convento de São Francisco de Assis, Cuzco. // Oficina Klauber, *Vida de Santo António de Pádua*, s. XVIII. Gravura. Fotografia: PESSCA, https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/convento-de-san-francisco#c3124a-3124b.

cartela com uma descrição do episódio a que se reporta a representação.

Neste ciclo de dez telas, as similitudes compositivas com as fontes visuais são evidentes, uma cópia quase fiel dos vários elementos que compõem cada gravura. Nesta medida, a correspondência formal é, praticamente, directa: «Santo António embarca para África» teve como fonte visual a gravura 3; a representação «O Diabo entrega uma carta a uma mulher para a distrair da homília de Santo António, mas o Santo expulsa-o» teve origem na gravura 5; «O coração de um avarento é encontrado num baú com o seu tesouro» teve como modelo a gravura 6; «A conversão de Ezzelino» teve origem na gravura 7; o episódio « O Milagre da Mula» segue a gravura 8; «O Anjo mensageiro e o milagroso sermão aos peixes» segue a composição da gravura 9 (Fig. 5); «O milagre da perna decepada, notícia que foi entregue pelo Anjo mensageiro» teve como fonte a gravura 10; a tela «Santo António ressuscita o condenado e uma criança» encontra o modelo na gravura 13; «A miraculosa aparição de Jesus Menino e Santo António esbofeteia um noviço tentado» segue a gravura 14; «A morte de Santo António» teve como modelo a gravura 15.

No caso do espaldar do arcaz do Convento de Penamacor e na transição da gravura para a pintura, foram alterados ou omitidos certos elementos: ou porque provavelmente extravasavam o espaço disponível para a composição; ou porque provavelmente eram de difícil percepção e tornavam confusa, na pintura, a apreensão do essencial da mensagem que se pretendia passar (a exemplo, um rosto de perfil é mais difícil de reconhecer instantaneamente pelo sistema perceptivo humano, do que um rosto representado a três quartos ou de frente); ou porque certos elementos foram considerados supérfluos ou até blasfemos (é provável que tenha sido esta última hipótese que tenha vingado na adaptação da gravura 5 para o painel «Homília de Santo António», onde nesta última o demónio, presente na gravura, não figura[11]).

Embora desconheçamos a data precisa da primeira impressão do livro *Vida de Santo António de Pádua*, da Oficina Klauber, abordamos um tempo em que a literatura de índole hagiográfica era profusa e existem provas que, em 1741, os irmãos Klauber já operavam a sua oficina e já se dedicavam à temática antonina; assim sendo, balizamos a primeira edição do livro entre 1740 e 1750. No seguimento desta conjectura, o arcaz e o espaldar onde estas pinturas se encontram terão sido encomendados e executados durante a segunda metade do século XVIII, espaço temporal no qual também se enquadra o ciclo pictórico antonino do Convento de São Francisco de Assis em Cuzco.

4. Breves notas conclusivas

Na região portuguesa da Beira Baixa, o Convento de Santo António de Penamacor é o único convento de frades capuchos cujo espólio pictórico se mantém, na sua maior parte, preservado *in situ*. Neste âmbito, é uma peça deveras importante para o estudo do imaginário conventual durante a Idade Moderna, particularmente no domínio hagiográfico. O estudo do ciclo pictórico antonino do espaldar do arcaz da sacristia da Igreja do Convento de Santo António de Penamacor recupera um pouco desse imaginário que, na região e no contexto conventual, se perdeu irremediavelmente ao longo do tempo: infelizmente, pouco é o espólio que nos chegou até hoje, e o que subsistiu urge ser devidamente preservado e estudado, devendo a sua análise ser alicerçada em fontes documentais que, porventura, ainda existam.

Para este ciclo em específico, não conseguimos encontrar qualquer alusão documental à sua execução; contudo, a descoberta da sua fonte visual abriu-nos o caminho para uma provável datação e para a análise iconográfica completa, cujo discurso iconológico inerente se encerra na obra, num diálogo comum com um ciclo pictórico geograficamente longínquo. A devoção ao português Santo António extravasou, de facto, fronteiras, e os relatos dos seus milagres, revelados após o falecimento em 1231, deram origem a uma iconografia difundida por todo o mundo, integrada também no discurso catequético inerente ao processo de evangelização nas colónias ultramarinas, para o qual a ordem franciscana prestou enorme con-

11. Na região da Beira Baixa (Portugal) e no período em estudo, são raras as representações de demónios. A mensagem que a Igreja Católica pretendia passar era a da unidade focada na esperança da salvação da alma e, logo, deveria ser essencialmente positiva. Contudo, das raras representações encontradas na região, há particular interesse numa que existe na Capela de Nossa Senhora das Preces, na aldeia de Sarzedo (Covilhã), que alude ao «Inferno», a qual se encontra no interior e sobre a porta da entrada da capela, a par com uma série de painéis alusivos à vida da Virgem Maria. Em avançado estado de degradação, urge a sua recuperação. Mendes, Maria do Carmo R. *Pintura Barroca e*... Op. cit., pág. 47.

tributo. Do espaço privado da sacristia da Igreja do Convento de Santo António de Penamacor, vemos a mesma imaginária antonina e a mesma fonte visual serem usadas no programa pictórico do Convento de São Francisco de Assis na cidade de Cuzco, no Peru. Contudo, enquanto nos painéis do arcaz da sacristia o encomendante e/ou o pintor optaram por alterar ou omitir certos elementos da composição das gravuras originais, pelas prováveis razões que acima apontámos, no ciclo imagético das dez telas do Convento de São Francisco de Assis de Cuzco a cópia destas é praticamente integral, sendo complementada por uma cartela cuja legenda, em língua espanhola, descreve os episódios representados, nos dois planos de cada gravura dos irmãos Klauber[12].

Percebendo-se a imagem como uma mensagem moral dirigida aos frades franciscanos, e como uma *palavra visual* essencial para a doutrinação dos crentes, estes dois ciclos pictóricos abrem duas percepções do mesmo fenómeno hagiográfico – Santo António, modelo do ideário cristão, cuja humanidade e santidade despoletaram uma profunda afeição popular e uma devoção ecuménica, expressa em representações que unificam o «público» e o «privado» no espaço da *Domus Dei*.

12. Ojeda, Almerindo E. (Dir.). *PESSCA (Project for…* Op. cit. [Data de acesso: 18-04-2023]. Correspondências: Arquivo PI 3124A/3124B. Crédito da Correspondência: Gustavo Adolfo Vives Mejía.

Imágenes y repertorios visuales. Un acercamiento al virreinato del Perú entre los siglos XVI y XVII

Jesús Sánchez Gil

Universidad de Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0003-4463-6150

Hablar de historias conectadas a través de las imágenes es un reto que está siendo investigado en los últimos años[1]. La movilidad de artistas es un hecho que ha marcado el devenir artístico de las ciudades más importantes de la Corona hispánica en época moderna. Algunas de estas presencias en el antiguo virreinato del Perú durante los siglos XVI y XVII, condicionaron los avances más importantes en la materia de lo visual. Las distintas ópticas de estudio aplicadas al arte virreinal nos permiten profundizar en aspectos como el que tratamos en el presente ensayo. La aplicación de nuevas metodologías y enfoques de estudio han avanzado en el desarrollo de conceptos como el de «distancia»[2]. Desde esta perspectiva de la difusión de modelos, se permite establecer una base para mantener diálogos y conexiones entre ejemplos. Ver las imágenes a través de esta distancia, será fundamental para advertirse de que ésta no ha sido un impedimento para transmitir formas, desde su concepto físico o matérico.

Reparar en las siguientes cuestiones nos ayudará a aproximarnos a esta realidad artística. ¿Cómo representaba un pintor una escena específica? ¿Qué vínculos pueden establecerse entre representaciones de un mismo tema? Para contestarlas debemos tener en cuenta el papel protagónico de la estampa, ya que su uso condicionó la trascendencia de algunos modelos, repetidos durante décadas en distintas partes del mundo. La relación entre estampas e imágenes es el puente que une estas distancias físicas. De esta forma se aboga por una unión ideal de nociones figurativas que van a definir el procedimiento de los artistas de una época[3]. A partir de esta idea, identificaremos la proyección de ciertos repertorios visuales que fueron

1. Romero Rodríguez, Agustina. «Redes de imágenes y reediciones de estampas: Nuevas aproximaciones al estudio de la circulación de grabados en Europa y América colonial». En: Dolinko, Silvia (coord.). *Las redes del arte, intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*. Buenos Aires: CAIA, 2013, págs. 39-48; y Porras, Stephanie. *The First Viral Images: Maerten de Vos, Antwerp print, and the Early Modern Globe*. University Park, USA: Penn State University Press, 2023.

2. Alcalá, Luisa Elena. «El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal». *Latin American and Latinx Visual Culture* (Los Ángeles), 3 (3) (2021), págs. 87-98, doi: https://doi.org/10.1525/lavc.2021.3.3.87.

3. Al reproducirse una misma imagen en distintos espacios, entenderemos cómo posteriormente desde el plano estilístico, algunas características sobre el arte desarrollado en algunos centros tienden a individualizarse como elementos propios e identitarios.

importantes para las artes del antiguo virreinato del Perú, centrándonos en una cartografía de imágenes a través de un tema iconográfico que será trascendental durante el tránsito del quinientos al seiscientos. Esta formulación de ideas nos permitirá conocer cuáles son las continuidades y cuáles las rupturas de la cadena de imágenes que planteamos en el presente ensayo.

Formar un hilo de imágenes que tengan una relación visual y artística, es un trabajo que requiere de un conocimiento amplio de obras que avalen dichas analogías[4]. Partir de un tema iconográfico concreto nos va a facilitar centrarnos en una cadena de imágenes que, siguiendo un eje temporal, nos ayudarán a entender concordancias visuales específicas. El tema de la oración en el huerto ha sido ampliamente representado en la historia del arte al tratarse de una escena clave de la pasión de Cristo. Esto nos ha permitido crear, desde la lejanía física de los ejemplos, un mapa de imágenes. Será el grabado un elemento primordial, del que destacamos su papel difusor. De esta forma, asimilaremos lo importante que fueron algunas referencias para establecer ciertos modos visuales, además de elementos estilísticos. Unido a la formación de los talleres de pintura a principios del siglo xvii, favorecieron la continuación de algunos modelos, destacando casos como los del italiano Angelino Medoro y el pintor cuzqueño Luis de Riaño, a los que aludiremos más adelante.

La representación del tema ha variado poco comparado con ejemplos que se remontan al siglo xv, ya que siguen esquemas y repeticiones de elementos iconográficos básicos. Estos hacen alusión a una fuente elemental, los pasajes de los evangelios de Marcos, Lucas y Juan, que fueron resumidos visualmente en estampas como las de Alberto Durero, Cornelis Corts o Hieronimus Wierix, en el siglo xvi. La estructura de las escenas y su impronta visual calaron en el imaginario común difundido en el contexto europeo y americano. En todas vemos elementos invariables, como puede ser la ambientación nocturna y la presencia de tres apóstoles, Pedro, Santiago y Juan. La quietud de sus actitudes contrarresta con el dramatismo del hecho principal, donde Cristo y el ángel confortador aparecen colocados en el centro de las composiciones. Las representaciones de los gestos irán variando, desde los más dramáticos y exacerbados, a los estáticos y naturalistas; la figura de Cristo en la estampa de Durero,



Fig. 1. Alberto Durero, *La oración en el huerto*, 1508. Grabado sobre papel. British Museum, Londres.

en comparación con las actitudes que plasma Corts posteriormente, evidencian un claro avance hacia una mesura y quietud propia de la Contrarreforma. La disposición del follaje y la simulación de un terreno elevado concede el aspecto campestre de huerto o monte, donde ocurren los hechos según los pasajes. Un papel fundamental en estas composiciones lo juega la pequeña vista idealizada de Jerusalén, de la que surge una muchedumbre en dirección al monte de los Olivos. Esto corresponde a los hechos narrados en este espacio tras la traición de Judas Iscariote (Fig. 1).

Estas pautas sirvieron a los artistas para desarrollar sus temas de forma análoga en regiones italianas, españolas y americanas. Como comentamos con anterioridad, la dispersión de obras y la movilidad de los pintores vertebran un mapa de imágenes que comparten grandes paralelismos. Asumiendo la responsabilidad de estas representaciones y su incidencia en el imagi-

4. Otro de los principales problemas es la falta de monografías que profundicen en periodos y regiones concretas, como el caso de Lima.

nario colectivo, entenderemos su injerencia a la hora de estructurar un tema. Estas improntas, serán claves para entender las diferencias que pueden discernirse entre una obra de Taddeo Zuccaro en Roma y otra de un pintor anónimo en la catedral de Cuzco.

Para iniciar estas relaciones partiremos de una base cronológica y un recorrido geográfico específico entre Italia, España y Perú. El comienzo lo establecemos a mediados del siglo xvi en Roma, con artistas y talleres activos como los Zuccari o los Bassano. En 1556, Taddeo Zuccari realiza los frescos de la capilla Mattei de la iglesia de Santa Maria della Consolazione al Foro, incluyendo el tema de la oración en el huerto en un ciclo visual en torno a la pasión de Cristo. La forma en la que compone el tema es de gran importancia para entender los principales recursos que Corts conferirá a los grabados de este mismo tema, partiendo de otra obra que realiza el hermano, Federico. La transmisión de esta misma estructura, podemos verla en una obra atribuida a Simone Peterzano donde se versiona lo escenificado en el grabado. De esta manera comienza a perpetuarse una imagen característica y una serie de formas que van a convertirse en parte de la personalidad artística de autores de toda una época.

Frente a las fórmulas italianas, el apego flamenco establecido en la península ibérica seguirá siendo importante en el siglo xvi[5]. La captación de nuevas soluciones vendrá acompañada por la movilidad de artistas entre ambos territorios. Este hecho justifica que se produzca una fuerte vinculación entre centros artísticos como Sevilla y Roma. Los viajes han condicionado la personalidad artística de pintores de la época, como Luis de Vargas en Sevilla o Pablo de Céspedes en Córdoba[6]. En esta última ciudad, gracias a las relaciones establecidas por el racionero durante su estancia en Roma, se advierte la presencia en 1576 del pintor Cesare Arbasia, que trabaja en la capilla de los Simancas y posteriormente en el sagrario de la catedral cordobesa[7]. En el ciclo de los mártires, se incluye el tema de la oración en el huerto, respondiendo a prototipos ligados a los anteriormente mencionados. El fresco se sitúa cercano al modelo de Corts, en cuanto a la disposición de los apóstoles, en la franja inferior del cuadro. Las posturas de Cristo y el ángel se relacionarían con los grabados de Hieronymus Wierix, publicados en el conocido *Evangelicae Historiae Imagines* de jesuita Jerónimo Nadal.

El siguiente salto geográfico es el más importante para nuestro estudio. El territorio que comprendía el antiguo virreinato del Perú mantuvo una relación directa con los ejes artísticos anteriormente mencionados. Ello facilitó el transcurso de estos caminos visuales, que se propagaron por grandes centros artísticos, como Lima o Cuzco. Este asentamiento tan directo, se debe a la presencia de artistas italianos que infundieron una gran cantidad de modelos gracias a una de las razones anteriormente mencionadas, la implantación de talleres. La institución del imaginario visual de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii, corresponde a la presencia de artistas como Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio o Angelino Medoro. Tres figuras que están siendo tratadas en la actualidad de manera activa, debido al impacto de sus obras en Sudamérica.

Aunque Pérez de Alesio mantuvo un taller diligente, han sido muy pocas las obras que han podido relacionarse con este pintor. En cambio, a Medoro y Bitti se les presupone un enorme impacto, debido a la conservación de sus obras, entre las que podemos destacar algunas en las que se representa el tema que tratamos en este trabajo. Siguiendo este esquema temporal debemos resaltar la presencia del artista romano en Sevilla, hacia 1582, desde donde partió hasta llegar a la ciudad de Tunja, en Colombia. Sus trabajos en esta época fueron muy interesantes, ya que comienza a fijar modelos y estilos que se aclimatan en los lugares por los que fue transitando. En este caso realiza en 1587 dos obras para la capilla del capitán Antonio Ruiz Mancipe, en lo que ahora es la catedral de la ciudad. La capilla, originalmente dedicada a la Santa Cruz, fue decorada con un calvario de talla en su retablo mayor y acompañada por las pinturas de los temas de la *Oración en el Huerto* y el *Descendimiento de Cristo*[8] (Fig. 2).

5. Véase la procedencia de artistas activos en Sevilla a mediados del siglo xvi, como Roque de Balduque, Pedro de Campaña o Hernando de Esturmio.

6. Sobre la movilidad de algunos de estos artistas: Martínez Lara, Pedro Manuel. «Pablo de Céspedes y el aprendizaje del arte de la pintura entre Roma, Sevilla y Córdoba». En: Alonso Ruiz, Begoña, Gómez Martínez, Javier, Polo Sánchez, Julio Juan, Sazatornil Ruiz, Luis y Villaseñor Sebastián, Fernando (eds.). *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores,*1. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, págs. 201-213.

7. Jordano Barbudo, María Ángeles. «Nuevas pinturas de Cesare Arbasia en la catedral de Córdoba». *Archivo español de Arte* (Madrid), 94, n.º 374, 2021, págs. 163-171

8. Contreras, Adrián y Niccolo, Francesco. «L'impronta italiana nell'arte neogranadina». En: Borja, Jaime y Contreras,



Fig. 2. Izquierda: Cornelis Cort, *La oración en el huerto*, 1569. Grabado sobre papel. British Museum, Londres. // Derecha: Angelino Medoro, *La oración en el huerto*, 1587. Óleo sobre lienzo. Catedral de Santiago, Tunja. Fotografía: Adrián Contreras.

El tema representado es una alusión directa al grabado de Corts. La estampa sirvió a Medoro para organizar espacialmente la escena, además de servirse de los detalles que destacábamos con anterioridad. Éstos proporcionan un recurso muy útil para ubicar a los personajes y distribuir con acierto posturas, gestos y detalles que visualmente den sentido a la representación. Si observamos la disposición de los apóstoles, en un primer plano, vemos cómo utiliza la estampa para la postura de Juan para representar a Pedro. Aparece con un cruce de piernas muy característico, añadiendo el pintor la postura del brazo para sostener la cabeza. La disposición en el grabado de Pedro servirá para la postura de Juan, al que coloca en el lado izquierdo de la composición. Y entre los dos dispone a Santiago, del que sólo vemos la cabeza y el tronco, simulando la misma postura con la que aparece en el grabado. A Cristo lo sitúa por encima de ellos, de mayor proporción, junto al ángel confortador. Ambos personajes aparecen representados de perfil, con rasgos y aspectos físicos muy similares a los de dicha referencia visual que funciona como una fuente indispensable de inspiración para el pintor[9].

Los detalles que varían se advierten en la pose del ángel, que aparece de rodillas, y prescinde del cáliz como elemento iconográfico. Al fondo, coloca a la multitud que se aproxima, con todo lujo de detalles, destacando la incursión del gesto de Judas, que señala el lugar donde está ocurriendo el pasaje. El boscaje del grabado ayuda al pintor para delimitar los espacios y facilitar la posición de los integrantes de la escena en el lienzo. Estas interpretaciones sobre concepcio-

Adrián (coords.). *Esencias y pervivencias barrocas*. Sevilla: Enredars, Universidad Pablo de Olavide. Colección Universo barroco iberoamericano, vol. 17, 2021, págs. 287-339.

9. Mesa, José y Gisbert, Teresa. *El Manierismo en los Andes. Memoria sobre el III Encuentro Internacional del Barroco*. La Paz, Bolivia: Unión Latina, 2005, pág. 55.



Fig. 3. Izquierda: Hieronimus Wierix, *Oración en el huerto*, 1593. Grabado sobre papel. British Museum, Londres. // Derecha: Bernardo Bitti, *La oración en el huerto*, entre 1595-1598. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santo Tomás de Aquino, Rondocan (Perú). Fotografía: Raúl Montero.

nes de espacios, personajes y posturas será clave para entender la personalidad artística de estos artistas y los que participaron en sus talleres. Posteriormente el pintor romano se establece en Lima, desde 1599 hasta 1620, donde recibirá una gran cantidad de encargos y trabajará con un taller. Los pintores que, hasta ahora han sido identificados como seguidores de Medoro en Lima, son Pedro de Loayza, Juan Rodriguez de Samamés y Luis de Riaño. Sobre este último, se tienen algunas obras documentadas en Cuzco, de las que puede advertirse un seguimiento de modelos con respecto a obras del artista en décadas posteriores.

Paralelamente a las obras de Medoro en Lima y la posterior dispersión de sus modelos, cabe destacar la presencia del padre jesuita Bernardo Bitti, que estuvo en Perú y Bolivia entre 1575 y 1610[10]. De sus pinturas para el Colegio Máximo de San Pablo de Lima y el Colegio de la Transfiguración de Cuzco, han podido documentarse hasta tres series, dedicadas a las principales escenas de la vida de Cristo y la Virgen. Una de las obras conservadas en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, se venía atribuyendo al artista de Camerino. Documentalmente ha podido desecharse esta opción[11], de la que habría que diferir estilísticamente, si la comparamos con el mismo tema realizado por el artista y conservado en Rondoncan.

Sobre la pintura conservada en Lima, podemos identificarla como una obra realizada en las últimas décadas del siglo xvi. Sus referencias nos retrotraen, por un lado, al grabado de Corts, por la forma de agru-

10. Stastny, Francisco. *Estudios de Arte Colonial*. Lima, 1, 2013, pp. 115-117.

11. Amerio, Elena. «Da Camerino al Vicereame del Perù. Nuovi contributi allo studio del pittore gesuita Democrito Bernardo Bitti». En: *Intrecci d´Arte*, 12 (2023), págs. 41-65.

par y representar a personajes como Cristo y el ángel. Y, por otro lado, la distribución espacial y la particular forma de disponer algunos elementos, como el huerto al fondo de la composición y el paisaje, evoca el tema de la oración en el huerto del pintor veneciano Jacopo Tintoretto. Podría tratarse de una obra realizada en Europa y llevada al Perú posteriormente, descartando la autoría del pintor jesuita. La obra de Bitti que nos ubica en este mapa de imágenes, formó parte de uno de los conjuntos visuales del antiguo Colegio de la Transfiguración del Cuzco, realizado entre 1595 y 1598. Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, parte de esos lienzos fueron a parar a la iglesia de Santo Tomás de Aquino de Rondocan, en la provincia de Acomayo en Cuzco. Allí se han conservado hasta su redescubrimiento en época reciente, una de las más valiosas pruebas del arte de Bernardo Bitti. La obra del pintor de Camerino responde compositivamente a la estampa de Durero y Wierix (Fig. 3)[12].

La variación es mayor con respecto a las vistas anteriormente, dando un mayor protagonismo a la visión de Cristo con el ángel. Incluso recoge el gran haz de luz que sitúa a la figura angélica en el plano celestial, de forma parecida a como se representa en la estampa de Wierix. En este caso, los apóstoles se disponen en un segundo plano en el lado izquierdo de la composición, vinculando esta particularidad a la repartición espacial de Durero. Sin embargo, en ambas referencias no se destaca la presencia del tumulto que acompaña a Judas Iscariote. El artista incluye de esta forma a los personajes, representados entre la vegetación, dejando entrever algunos rostros que consolidan la riqueza narrativa de la obra.

La dispersión de los principales artistas de estos talleres limeños, y los trabajos de los artistas italianos comenzaron a diseminarse a partir del segundo tercio del siglo xvii. Cuzco se convierte en uno de los centros artísticos de mayor relevancia, evidenciándose una clara influencia en la pintura limeña de los siglos posteriores[13]. En este diálogo, entre regiones del virreinato, cabe destacar la marcha de artistas que, una vez iniciados en la pintura en los talleres limeños, prosiguen su andadura artística en los pueblos de la sierra andina. El caso de Luis de Riaño en Andahua-



Fig. 4. Anónimo, *Oración en el Huerto*, segunda mitad del s. xvii. Óleo sobre lienzo. Catedral de la Asunción, Cuzco. Fotografía: autor.



Fig. 5. Anónimo, *Oración en el Huerto*, segundo tercio del s. xviii. Óleo sobre lienzo. Convento de Santa Clara, Cuzco. Fotografía: autor.

12. Tejada Farfán, Andrea Giuliana. «La Oración en el huerto de Bernardo Bitti S. J. en Rondocan». *Letras* (Lima), 94 (2023), págs. 46-60.

13. Kusunoki, Ricardo y Wuffarden, Luis Eduardo. *Pintura Cuzqueña*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2016.

ylillas es un ejemplo del movimiento de artistas y la trasmisión de las principales fórmulas de la creación de imágenes. De esta manera, podremos ver cómo estos repertorios visuales conectaran con estos espacios, tan lejanos al lugar inicial, completando este mapa de imágenes.

En el retablo de la Trinidad de la catedral de Cuzco, se situaría la siguiente pintura que completaría este mapa de imágenes. En el segundo cuerpo del retablo aparece de nuevo el tema, siguiendo la concepción espacial que venimos tratando. En este caso, sigue el modelo grabado por Saedeler, actualizando algunos de los detalles del grabado de Conerlis Cort. La obra, que presenta la misma configuración a la hora de presentar a los integrantes de la escena, difiere en un elemento llamativo, que es la postura de Cristo. Su gesto declamatorio ante la presencia del ángel confortador es uno de los elementos más concluyentes. El autor, adaptando la espacialidad de la obra al marco, acorta la presencia del ángel. De esta forma, aparece portando el cáliz y la cruz, representado en medio cuerpo entre las espesas nubes que rematan el fondo de la escena (Fig. 4).

Estas obras no dejan de ser un ejemplo de la continuidad de modelos en espacios y tiempos muy distintos. Para hablar de una irrupción en este mapa de imágenes, habrá que esperar a que, centros artísticos como Lima o Cuzco, sean receptores de otros artistas y corrientes que difieran de los talleres que dominaron estas ciudades entre los siglos xvi y xvii. Podríamos señalar algunos ejemplos, como las pinturas conservadas de este mismo tema en iglesias como la de San Pedro o la del tríptico de la portería de San Francisco de Lima. En el caso cuzqueño, las características técnicas y estilísticas se acentuarán a finales del siglo xvii y principios del siglo xviii. Pinturas de la oración en el huerto, como la existente en unos de los retablos laterales del convento de Santa Clara, son una prueba fehaciente de ello (Fig. 5).

La iconografía de la Asunción de la Virgen en la pintura quiteña del Barroco[1]

Ángel Justo-Estebaranz
Universidad de Sevilla, España
https://orcid.org/0000-0002-0837-8855

1. Introducción

La Asunción de María, mencionada en el texto apócrifo *Transitus Mariae*[2], se difunde sobre todo a través de la *Leyenda Áurea* de Santiago de la Vorágine. La devoción al Tránsito, nacida en el siglo II, se extendió a partir del VI dentro de los límites del mundo cristiano bizantino, y se difundió en Occidente desde el XII[3]. En España, la dedicación de catedrales a la Asunción estuvo relacionada con las guerras de reconquista. En América se celebró la fiesta de la Asunción desde el siglo XVI, siendo los franciscanos protagonistas en su impulso.

En Quito, la Asunción tuvo una destacada presencia en el arte. En el siglo XVI se dedicó la Catedral a la Asunción[4], y se fundó una cofradía del Tránsito en el Monasterio de la Concepción en 1609[5]. En su *Itinerario para párrocos de indios* (1668), el obispo De la Peña Montenegro señalaba la fiesta de la Asunción entre

1. Esta publicación es parte del Proyecto de I+D+i *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco* (ref. PID2020-112852GB-I00) financiado por MICIU/ AEI/10.13039/501100011033/.

2. Crépon, Pierre. *Los Evangelios apócrifos. Crónica oculta del Nuevo Testamento*. Madrid: EDAF, 2006, págs. 67-80.

3. Salvador González, José María. «La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas». *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages* (Barcelona), 12, 194 (2011), págs. 189-220, y Moreno Egas, Jorge. «La dormición de la Virgen del convento del Carmen Alto de Quito: apuntes sobre su historia». *Semata* (Santiago de Compostela), 24 (2012), pág. 137.

4. Vargas, José María. *Arte religioso ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956, pág. 69.

5. Peña Martín, Ángel. «El Tránsito de la Virgen del monasterio del Carmen Alto de Quito (Ecuador), en el contexto del culto a la Virgen del Tránsito territorio de la monarquía hispánica». En: *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, pág. 1168. También recibe culto la Virgen del Tránsito en los monasterios quiteños de Santa Clara, Santa Catalina, el Carmen Bajo y el Carmen Alto.

En el Monasterio de las Conceptas se predicaba cada año el sermón panegírico de la Asunción, como señala el jesuita de Velasco, Juan. *Historia Moderna del Reino de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reino*, Tomo III. Edición digital del P. Piñas, Quito, s.f., pág. 15. Los otros tres sermones panegíricos que se predicaban en el convento estaban dedicados a la Concepción, Buen Suceso y Sacramento.

las que debían guardar los indios[6]. En Cuenca se fundó el Monasterio del Carmen de la Asunción, y ya a fines del Barroco, esta devoción estaba muy extendida en Quito, con un novenario dedicado entre 1760 y 1762 en el Monasterio de El Carmen Alto, luego un quincenario y un conjunto escultórico en las dos últimas décadas del siglo[7].

La Asunción interesó a los poetas quiteños del Barroco. En el siglo xvii, Antonio de Bastidas y Jacinto de Evia escribieron dos loas «A la Assumpcion de Maria Santissima»[8]. Y en el xix, Juan León Mera dedicó un poema al Tránsito de la Virgen, a imitación de fray Luis de León, en el que describía la Asunción en unos versos que parecen remitir a las pinturas de esta iconografía que se conservan en Quito: «entre albas, trasparentes nubes/ […] En las palmas de alíjeros querubes»[9].

2. La iconografía de la Asunción en Quito

Existen representaciones de la Asunción como iconografía independiente, mostrando en su parte inferior el sepulcro vacío rodeado de apóstoles, y en la superior la Virgen entre ángeles y nubes. Otros ejemplares muestran esta escena junto con la Coronación de la Virgen por la Trinidad. En la pintura quiteña es usual que figure un nutrido grupo de ángeles acompañando a María en su Asunción, como publicaba Jacinto de Evia en 1675: «Gozosa sube a ese Empireo/ en las ruedas luminosas,/ do los Cherubes alados/ son pias a su carroça»[10]. En este capítulo, estudiamos las diferentes interpretaciones pictóricas de la Asunción en Quito durante el Barroco, atendiendo a su iconografía y a las fuentes grabadas.

En la documentación protocolaria de Quito, la mención expresa a lienzos de la Asunción en residencias no es fácil de encontrar, a diferencia de las múltiples alusiones a pinturas de la Concepción. Sí hemos localizado una referencia a un cuadro del *Tránsito de Nuestra Señora* «llano» valorado en 6 pesos en la tasación de los bienes del contador Gaspar de Isassa en 1669[11]. También hay noticias de la presencia de asunciones quiteñas en la Catedral de Riobamba y en Santo Domingo de Cuenca[12], y en otros centros de los virreinatos. Por ejemplo, la pintura de Nuestra Señora de la Asunción de Quito que figuraba en la tasación que en 1726 hizo el genovés Lorenzo Ferrer de la pinacoteca de Gabriela Josefa de Azaña en Lima[13].

La pintura más antigua de la *Asunción* en Quito es el óleo sobre tabla del nicho del *Tránsito de la Virgen* en el coro alto del Monasterio de la Concepción[14]. Si sitúa tras la imagen de vestir de la Virgen yacente, realizada a principios del siglo xvii y atribuida según la tradición del monasterio a Francisco de la Cruz Castillo[15]. En la parte inferior, los 11 apóstoles asisten a la Asunción, mientras en la zona superior figura María, de frente al espectador y con los brazos abiertos, subiendo a los cielos flanqueada por dos pequeños ángeles, y un querubín a sus pies. Viste túnica roja y manto blanco, ricamente decorados con bordados dorados y flores. En el sepulcro hay flores que quedaron en lugar del cuerpo de María asunta. El modelo es un grabado de Perino del Vaga[16], que mostraba a María en un trono de nubes, frontal y entre ángeles, quedando centrado también el sepulcro vacío rodeado de apóstoles. Varias de las figuras, y el esquema general, se siguen de cerca. En cambio, María abre los brazos en la pintura quiteña. En el Monasterio de la Concepción se fundó en 1609 una cofradía del Tránsito. De esa época debe de datar el conjunto.

Otra pintura del siglo xvii es la del primer tramo del lado de la Epístola de la Capilla de Villacís del Convento de San Francisco (Fig. 1), haciendo pareja

6. Peña Montenegro, Alonso de la. *Itinerario para párrocos de indios*. Madrid: Oficina de Pedro Marín, 1771, pág. 522.

7. Los estatutos de la cofradía datan de 1787, aprobándose en 1789. Moreno Egas, Jorge. *La dormición*… Op. cit., págs. 137-142.

8. Evia, Jacinto de. *Ramillete de varias flores poeticas*. Madrid: Nicolás de Xamares, 1675, págs. 142-144 y 175-177.

9. En Molestina, Vicente Emilio. *Lira ecuatoriana: colección de poesías líricas nacionales*. Guayaquil: Imprenta i Encuadernación de Calvo y Ca., 1886, págs. 130-131.

10. Evia, Jacinto de. *Ramillete*... Op. cit., pág. 176.

11. ANE (Archivo Nacional de Ecuador). Sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 227, fol. 214 r.

12. Citadas por Vargas, José María. *Arte religioso*... Op. cit., pág. 69.

13. Holguín Valdez, Anthony. «De Quito a Lima: el pintor itinerante Vicente Pazmiño (1827-1861)». *ILLAPA Mana Tukukuq* (Lima), 20 (2023), pág. 45.

14. Reproducido en Ortiz Batallas, Sylvia (coord.). «Las imágenes». En: *Desde el silencio de la clausura. El Real Monasterio de la Limpia Concepción de Quito*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2014, pág. 362.

15. Ortiz Batallas, Sylvia (coord.). «Las imágenes»... Op. cit., pág. 363.

16. «La Asunción de la Virgen». *The British Museum*, Explore the collection, 1874,0808.263. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-263. [Fecha de acceso: 11/01/2024].



Fig. 1. Anónimo, *Asunción de la Virgen*, segunda mitad del s. XVII. Óleo sobre lienzo. Capilla de Villacís, Convento de San Francisco, Quito. Fotografía: Christoph Hirtz. // Grabado de S. de Bolswert que le sirvió como modelo.

con otra de igual formato —la *Ascensión*—[17]. Atribuida por Vargas a Nicolás Javier de Goríbar[18], debió de ser realizada en la segunda mitad del siglo XVII, cuando se construye la capilla para entierro del Comisario Francisco de Villacís. Es la Asunción que presenta un mayor número de personajes en la tierra (14, entre apóstoles y santas mujeres). Los asistentes al acontecimiento muestran una gran variedad de gestos y expresiones. Acompañan a María numerosos ángeles, entre ellos varios músicos —un violagambista, un arpista, otro que parece tocar una chirimía y dos cantores con partituras, situados a la izquierda—. Para la composición, el artista quiteño se inspiró en el grabado de Schelte de Bolswert (ca. 1635), si bien, debido al formato más ancho de la pintura, se incluyeron más figuras: una a la derecha de los apóstoles, y varios ángeles, entre ellos los músicos, en el grupo en torno a María. El lienzo, para acomodarse a la forma de las arquerías laterales de la capilla de Villacís, se remata en forma de medio punto[19].

Un ejemplar conservado en un espacio conventual significativo es la *Asunción de la Virgen* del Monaste-

17. Justo Estebaranz, Ángel. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011, pág. 220.

18. Vargas, José María. *Arte religioso*... Op. cit., pág. 68. Halcón consideraba obra de Bernardo Rodríguez los grandes cuadros del primer tramo —la Resurrección y otro de la vida de Jesucristo (en realidad, la Asunción)—, pero son de factura muy anterior. Véase Halcón, Fátima. «La capilla de Villacís del convento de San Francisco de Quito». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 16 (2003), págs. 474-475.

19. Justo Estebaranz, Ángel. «La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII». En: *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Anroart Ediciones, 2006, pág. 307.



Fig. 2. Sala del Tránsito de la Virgen, Monasterio del Carmen Alto, Quito. Fotografía: autor. // Grabado de C. Galle que sirvió como modelo a la pintura, anónimo, segunda mitad del s. xvii.

rio del Carmen Alto. Este óleo sobre lienzo, probablemente realizado en la segunda mitad del siglo xvii, cuelga en las paredes de la Sala del Tránsito. La composición está dividida en dos: en la mitad inferior aparece el grupo de los apóstoles, turbados por la asunción a los cielos de María. En la mitad superior, en un rompimiento de gloria de forma semicircular, destaca la Virgen con túnica roja, mangas blancas y manto azul, acompañada por ángeles niños. Es de gran interés la disposición del cuadro presidiendo la sala, pues junto con el grupo escultórico de la Dormición de la Virgen, realizado a finales del siglo xviii, forma un interesante conjunto iconográfico (Fig. 2). Para la imagen de María, el artista quiteño tomó como referencia un grabado de Cornelis Galle que volvería a emplearse en Quito en el siglo xviii, concretamente en la *Asunción* del Museo Nacional, pintura anónima cuya fuente grabada identificó Vives Mejía[20].

Otra estampa muy relacionada con esta tipología, que presenta a María llevándose una mano al pecho mientras estira la otra, es la de Cornelis Galle, que sí incluía al grupo de apóstoles en torno al sepulcro. El grabado se usó en la pintura de la Capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo. María viste túnica rosa en esta ocasión. Aunque se ha prescindido de la

20. «Assumption of the Virgin». *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*, 5087A/5087B. Disponible en: https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/assumption-of-the-virgin#c5087a-5088b. [Fecha de acceso: 27/12/2023].



Fig. 3. Manuel Samaniego, *Asunción de la Virgen*, ca. 1800. Óleo sobre lienzo. Catedral de Quito. Fotografía: autor.

mayoría de ángeles, se ha mantenido la expresión de la Virgen, y a Cristo que la recibe con los brazos abiertos. El formato estrecho del lienzo, alojado en una de las pilastras de la capilla, obligó a eliminar ángeles, y a modificar posturas de los apóstoles.

El cuadro de esta iconografía que ocupa un lugar simbólico más destacado es la *Asunción* del retablo mayor de la Catedral de Quito. Es un óleo de gran formato (5 x 3´23 m)[21], realizado por Manuel Samaniego tras las reformas de la Catedral a consecuencia del terremoto de 1797 (Fig. 3). En la mitad inferior, el sepulcro divide a los apóstoles y mujeres —un total de 14 personajes—, que miran con atención suma el prodigioso hecho. En la superior, la Virgen asciende a los cielos, donde la espera la Trinidad. Como variante respecto a otras pinturas del tema, aquí María ya está coronada. Este lienzo sustituyó a *La muerte de la Virgen*, pintura de Miguel de Santiago que custodia la catedral quiteña, pero que tras la reforma fue desplazada por esta. En la sustitución de este lienzo por el de Samaniego debieron pesar varias razones. Probablemente, el cabildo considerara más adecuado el tema a la advocación de la catedral quiteña. Según Vargas, el cuadro de Samaniego se adaptaba mejor que el de Miguel de Santiago al nuevo orden procurado por Carondelet[22]. Además, esta pintura encajaba mejor con el resto de las que ornamentaban tanto las enjutas de los arcos de la nave central como los altares de las naves laterales, que realizaron el propio Samaniego y Bernardo Rodríguez en torno a 1800. La unidad estilística de las pinturas debió de ser un factor que consideraron. A todo ello hay que sumar el papel de Samaniego más allá de la realización de las pinturas, pues incluso diseñó el Monumento del Jueves Santo y dirigió la conclusión de la obra del pórtico tras la marcha de Antonio García. Se inspiró parcialmente en un grabado de Francesco Bruni sobre composición de Guido Reni[23], interesándole especialmente la disposición en escorzo del sepulcro y las figuras de dos apóstoles de la derecha y otros dos de la izquierda.

Esta pintura fue copiada, a menor tamaño, por un desconocido pintor quiteño, probablemente en el primer tercio del siglo XIX, en un cuadro conservado en el Museo Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Inv. AC.0865). Se han respetado las figuras de apóstoles, Virgen y Trinidad, prescindiéndose de la mayoría de los ángeles que acompañaban a María, quedando solo unos querubines.

Un lugar destacado ocupa también el retablo de la Virgen del Pilar, en la nave del Evangelio del Santuario de Guápulo, firmado por Nicolás Javier de Goríbar. Esta pintura de gran formato, que semeja un retablo de 5´40 x 3´20m, alberga en su segundo cuerpo una representación de la *Asunción*. Vargas consideraba esta representación, que fechaba en torno a 1688, como la

21. Fernández-Salvador, Carmen. «Asunción de la Virgen». En: Stratton-Pruitt, Suzanne (ed.). *The Art of Painting in Colonial Quito. El arte de la pintura en Quito colonial*. Philadelphia: Saint Joseph´s University Press, 2012, pág. 300.

22. Vargas, José María. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito: Trama, 2005, pág. 295.

23. «La Asunción de la Virgen». *The British Museum*, Explore the collection, 1874,0808.808. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-808. [Fecha de acceso: 11/01/2024].



Fig. 4. Anónimo, *Asunción de la Virgen*, primera mitad del s. xviii. Óleo sobre alabastro. Museo Fray Pedro Gocial, Quito. Fotografía: autor. // Grabado de T. Galle que sirvió como modelo a la pintura.

más antigua conservada en Quito[24], aunque ya hemos analizado otras anteriores.

La representación más compleja del tema de la *Asunción* en Quito es la del Convento de la Merced, a la que dedicamos un artículo y atribuimos a Bernardo Rodríguez[25]. En esta pintura, el autor ha representado dos momentos: la Asunción en el tercio central —quedando en el inferior el sepulcro y los apóstoles—, y la Coronación de la Virgen en el superior. Además, una Corte celestial flanquea a María, siendo innumerables los santos que asisten a la Asunción. A ambos lados se sitúa un sinnúmero de santos y ángeles, que parece responder al *Trisagio*, publicado en 1798 como plegaria oficial de la Cofradía de la Asunción fundada en el Monasterio del Carmen Alto[26]. Esta obra incidía en la alegría con que la alabaron los ángeles, el honor que le rindió toda la Corte Celestial, así como la magnificencia, grandeza y amor con que la recibió la Trinidad, que la coronaría por Reina de cielos y tierra y Emperatriz del Universo[27]. Todo ello vemos representado en el lienzo de Bernardo Rodríguez. Para la figura de María en su Asunción, Rodríguez se inspiró en el grabado *San Filippo Neri e la Madonna con Dio Padre nei cieli*, de Giacomo Frey según la composición de Sebastiano Conca. El mismo modelo siguió la *Asunción* de la Colección Víctor Mena, que Vargas atribuyó a Samaniego[28]. En esta pintura, fechable en torno a 1800, encontramos a María entre nubes, ascendiendo a los cielos acompañada por ángeles con símbolos marianos. A diferencia de otros ejemplares, se prescinde del sepulcro rodeado de apóstoles. Respecto al grabado se han modificado los ángeles, más numerosos, y la dirección de la mirada de la Virgen, hacia la esquina superior derecha.

También encontramos ejemplares pictóricos de la Asunción en series sobre la *Vida de la Virgen* y en lien-

24. Vargas, José María. *Arte religioso*... Op. cit., pág. 68.

25. Justo Estebaranz, Ángel. «La Asunción de la Virgen del Convento de la Merced de Quito: análisis iconográfico y estilístico». *Kaypunku* (Lima), 2 (2016), págs. 223–248.

26. El *Trisagio*, cuyo título completo es *Oraciones y alabanzas en forma de un amoroso Trisagio que dedica a la Virgen María su Real Cofradía establecida en la iglesia de Carmelitas Descalzas de la ciudad de Quito*, se cantaba en la iglesia el 15 de cada mes, de 17 a 18 horas, y durante todo el quincenario en agosto. Véase Rodríguez Castelo, Hernán. *Literatura en la Audiencia de Quito*, Tomo II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Tungurahua, y Consejo Nacional de Cultura, 2002, pág. 1505.

27. El fragmento del Trisagio está reproducido en Vargas, José María. *Arte religioso*... Op. cit., pág. 70.

28. Vargas, José María. *Arte religioso*... Op. cit., *s.p.*



Fig. 5. Anónimo, *Virgen del Rosario* y detalle de la *Asunción de la Virgen*, ca. 1700. Óleo sobre lienzo. Monasterio del Carmen Alto, Quito. Fotografía: autor.

zos que representan los misterios del Rosario. En el primer caso, y perteneciente al convento de San Francisco de Quito, se conserva un conjunto de pinturas sobre alabastro en el Museo Fray Pedro Gocial (Fig. 4). La *Asunción* protagoniza una de las escenas, separándola de la posterior *Coronación de la Virgen por la Trinidad.* Debido al formato apaisado de la serie, en este caso el sepulcro ha quedado desplazado a la derecha, figurando los apóstoles arrodillados o agachados, para dejar espacio a la Asunción de María, entre nubes y acompañada por ángeles. Solo figura de pie el apóstol de la izquierda, pues la Virgen está situada más a la derecha. La pintura de la Asunción está basada en un grabado de Theodor Galle (1614). El formato apaisado del alabastro quiteño ha condicionado la disposición de los personajes, colocando a cuatro apóstoles orantes entre el del extremo izquierdo y el que se inclina hacia el sepulcro vacío, cuando antes había solo dos cabezas. El mismo grabado de Galle siguió el desconocido pintor de la Asunción de la iglesia de Santo Domingo de Cuenca, reproducido por Vargas[29]. Otra serie custodia la Recoleta mercedaria de El Tejar, realizada en el siglo XVIII y que remite, aunque muy libremente, al grabado de Bolswert que antes mencionamos.

Fuera de Ecuador se conservan otras series quiteñas de la vida de la Virgen que incluyeron la escena de la Asunción, como las realizadas en el último tercio del siglo XVIII por la familia Cortés, para las cuales emplearon grabados de Gottfried Bernhardt Göz. Son la serie del Palacio Arzobispal de Popayán, obra de Nicolás, Antonio y Francisco Javier Cortés en 1786[30], y la del museo del Convento de los Descalzos de Lima, basada en las mismas estampas, de Francisco Javier Cortés. Ambas

29. Vargas, José María. *Arte religioso*... Op. cit., *s. p.*

30. «Assumptio». *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*, 295A/295B. Disponible en: https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/life-of-the-virgin#c295a-295b. [Fecha de acceso: 15/01/2024].

siguen de cerca el modelo augsburgués, incluyendo la primera el título en latín («Assumptio»). En la segunda, las pinturas parten de los mismos grabados, aunque el formato vertical original ha pasado a ser horizontal, ampliando a ambos lados el celaje nublado, que también se ha aclarado respecto a la versión de Popayán.

Finalmente, en los dos últimos Misterios del Rosario se afirma la Asunción de María a los cielos y su coronación como Reina de todo lo creado, lo que se tradujo en pinturas quiteñas que incluyeron esta representación. En varios ejemplares se muestra a la Virgen en el centro de la composición, rodeada de los misterios. Uno es la Virgen del Rosario del Monasterio del Carmen Alto, obra de autor desconocido realizada a finales del siglo xvii o comienzos del xviii (Fig. 5). La Virgen está sentada sobre una gran rosa, con el Niño de pie sobre su pierna izquierda. Delante del tallo de la rosa aparece un cuadro representando la *Aparición de Cristo a Santa Teresa en la Cueva de Santo Domingo de Guzmán*, detalle que justifica la presencia de esta advocación mariana en un monasterio carmelita. Santos dominicos de medio cuerpo, alojados en capullos de rosas, custodian medallones con los misterios. San Pedro Mártir de Verona aparece tras las Asunción, reducida a un esquema básico. El santo se ha representado con la palma de martirio con las tres coronas y el puñal en el pecho, pero sin la podadera en la cabeza ni el libro. El hecho de que se represente junto a la Asunción de la Virgen tiene que ver con la aparición de la falsa Virgen, que el dominico pudo desenmascarar, y aquí reconocer a la verdadera, que es ascendida a los cielos. Otro lienzo es la *Virgen del Rosario* exhibida en el Museo Fray Pedro Gocial del Convento de San Francisco (fines del siglo xviii, atribuida a Manuel Samaniego), donde los misterios del Rosario aparecen entre nubes circulares[31]. La Asunción muestra a la Virgen ascendiendo a los cielos ante 5 apóstoles, por motivos de espacio. Aquí viste túnica blanca y manto azul estrellado; en el monasterio carmelita, en cambio, llevaba túnica rosa.

Las pinturas analizadas en este trabajo son muestra del amplio desarrollo de la iconografía de la Asunción en la Real Audiencia de Quito. Varias representaciones de este asunto ocuparon espacios simbólicamente relevantes de las principales iglesias quiteñas, y los ejemplares de pequeño formato indican también su presencia en el ámbito doméstico.

31. Esta pintura y la anterior fueron reproducidas en Stratton-Pruitt, Suzanne (ed.). *The Art of Painting*... Op. cit., págs. 144-145.

La indumentaria de obispos quiteños en la pintura barroca[1]

Jesús Aguilar Díaz

Universidad de Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0003-1947-812X

Son abundantes los estudios dedicados al análisis de la indumentaria en la pintura barroca, aunque más extraordinarios aquellos que abordan ejemplos hispanoamericanos, en general y acerca de Ecuador en particular. El estudio sobre la moda en los territorios de la Real Audiencia de Quito ha sido escasamente frecuentado, a pesar de ser estas vestimentas reflejo inseparable y evidente de los contextos políticos, sociales, económicos y culturales, de un lugar.

El proceso concluyente para entender la tradición litúrgica romana de las vestiduras sagradas fue, sin lugar a dudas, la Reforma Gregoriana. A partir de las intervenciones del Papa León IX (1049-1054) y especialmente con Gregorio VII (1073-1085), se ajustaron pautas habituales que permitieron una indiscutible igualdad teórica en el rito, y con ello unos cánones específicos para las indumentarias. La progresiva trascendencia del poder episcopal precisaba el refuerzo de ornamentos e insignias propias que manifestasen el poder y las atribuciones pontificales frente a las sacerdotales.

Por otra parte, los retratos que vamos a analizar son muestras de estos funcionarios de la Iglesia que se acompañan de distintivos de su status y autoridad. Entre estos últimos se encuentran las mitras, normalmente adornadas de forma suntuosa. Mostraban un lenguaje visual que permitía reconocer la posición del sujeto en cuestión.

La primera de las imágenes analizadas corresponde al religioso dominico fray Pedro de la Peña (1520-1583), nombrado segundo obispo de Quito en 1563. Entre sus acciones más destacadas cabe citar la fundación del convento de monjas de la Concepción o el hospital de la Misericordia de Nuestro Señor[2].

Situado en una habituación austera junto a una mesa y sujetándose la cruz pectoral, viste el consabido hábito coral, en esta ocasión de color gris ceniza, curiosamente utilizado para representar a los obispos de las órdenes franciscanas, con el consabido capillo y cola, en otras ocasiones se sustituye por la muceta. Junto a

1. Esta publicación es parte del Proyecto de I+D+i *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco* (ref. PID2020-112852GB-I00) financiado por MICIU/ AEI/10.13039/501100011033/.

2. Pérez Pimentel, Rodolfo. «Peña Montenegro y Vasquez, Pedro». *Rodolfo Pérez Pimentel*. Disponible en: https://rodolfoperezpimentel.com/pena-montenegro-y-vasquez-pedro-2/. [Fecha de acceso: 24/01/2024].

él aparece una mitra que puede estar realizada en seda o tisú por el brillo con el que es representada. Lo más interesante son los encajes, al igual que en la mayoría de los retratos analizados, claramente los motivos más distintivos y destacables en todos ellos. Estos trabajos decorativos se confeccionaban a base de hilos en una combinación que produce una labor calada. Las técnicas más antiguas para su elaboración son de dos tipos, los que usan un solo hilo y los que usan más de uno en su composición.

Para encontrar el encaje en nuestra cultura occidental debemos retroceder hasta la Baja Edad Media y comienzos de la Edad Moderna. Lo hallamos, por ejemplo, en las ropas de sacerdotes y su imagen nos llega a través de la pintura. En los siglos xiv y xv existen ya muchos inventarios de bienes en diferentes países que mencionan y describen piezas de vestuario completadas con ellos. Podemos afirmar que el cuadro se debió pintar con posterioridad a la cronología del protagonista ya que estos aderezos, comparándolos con algunos diseños, son propios y habituales en el siglo xvii.

Lo mismo ocurre en el retrato del obispo fray Luis López de Solís (1534-1606). En este igualmente advertimos encajes de varios hilos, más propios de un momento posterior. Se puede comparar con algunos ejemplos similares que decoraban los collarines o cuellos en atuendos civiles de la misma época. Recuerdan a aquellos que poseen fondo de rejilla y que se desarrollaron fundamentalmente en Flandes en el segundo cuarto del Seiscientos.

Muy interesante es el correspondiente al magistrado, funcionario y sacerdote neogranadino Hernando de Arias y Ugarte (1561-1638) (Fig. 1). Además de Obispo de Quito entre los años 1613 y 1616 desempeñó los cargos de arzobispo en Santa Fe de Bogotá (1616-1625), de la Plata (Charcas) (1625-1628) y de Lima (1628-1638)[3].

Esta pintura se le atribuye a Gaspar de Figueroa, hijo del pintor sevillano Baltasar de Figueroa, fundador de uno de los talleres más importantes del siglo xvii. En el lienzo el personaje, de pie, ataviado con las prendas correspondientes a su dignidad eclesiástica, se dispone en una habitación austera delante de un sillón frailero, sujeta con la mano izquierda lo que parece ser un pergamino y dispone la derecha sobre un libro que descansa en una mesa junto a un crucifijo y una calavera. En relación a la indumentaria, que es lo que nos atañe, el religioso viste la consabida sotana de color negro, muceta abotonada y el roquete blanco de lino el cual se ornamenta en el borde inferior con un sencillo encaje de puntas influencia Flandes, más sobrio que los ejemplos que veremos en otros retratos, los cuales poseían diseños muy comunes en toda Europa.



Fig. 1. Gaspar de Figueroa, *Retrato de Hernando Arias Ugarte*, primera mitad del siglo xvii. Óleo sobre lienzo, Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá. Fotografía: Wikipedia.

Muy interesante es el perteneciente a Fray Alonso de la Peña y Montenegro (1596-1687) (Fig. 2), que fue confirmado el 18 de agosto de 1653 por el papa Inocencio X como obispo de Quito[4].

El hábito coral que porta sobresale por el color celeste del mismo, habitual en los obispos hispánicos

3. Tauro del Pino, Alberto. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Lima: PEISA, 2001, t. 2, págs. 222-223.

4. Fhidalgo Nistri, Fernando. «Alonso de la Peña Montenegro». Diccionario Biográfico electrónico. *Real Academia de la Historia*. Disponible en: https://dbe.rah.es/biografias/24837/alonso-de-la-pena-montenegro. [Fecha de acceso: 5/12/2023].



Fig. 2. Juan Antonio García de Bouzas, *Retrato de Alonso de la Peña Montenegro*, 1727. Óleo sobre lienzo, Colegio de San Jerónimo, Santiago de Compostela. Fotografía: Museo Virtual da Universidade de Santiago de Compostela.



Fig. 3. Anónimo, *Retrato de Francisco Romero*, 1718. Óleo sobre lienzo, Museo del Carmen, Maipú. Fotografía: SURDOC, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

seculares. Muy rico es el roquete que porta, donde los adornos de encaje, tanto en el ribete inferior como en los puños, sobresalen por los motivos florales y vegetales que se disponen sobre un fondo de red. Es un modelo que nos recuerda a los encajes de aguja venecianos utilizados habitualmente a partir de 1660. Estos suntuosos ejemplos se adaptaban perfectamente a la moda formal de la corte española, italiana y alemana. Asimismo, fueron aplicados, como vemos, en el ornato de las prendas propias de los líderes eclesiásticos.

A continuación, estudiamos el correspondiente al obispo Luis Francisco Romero (1665-1729) (Fig. 3). En la indumentaria que viste destaca, sobre todo, el roquete y sus suntuosos encajes en la parte inferior y puños. Dicho complemento recuerda a algunos ejemplos franceses de la época. Asimismo, porta túnica y muceta negra, esta última con botones rojos. Muy interesantes son las dos mitras dispuestas sobre la mesa que pueden simbolizar sus puestos duales en Quito y Santiago de Chile. Ambas piezas difieren en cuanto a materiales y decoración se refiere. Es difícil concretar los textiles con los que están confeccionadas, pero si es evidente el aderezo floral, posiblemente estuvieran bordados en hilos de oro sobre tisú de plata, en el caso de una de ellas, y con piedras preciosas complementando el conjunto.

Dignos de destacar son dos retratos del obispo Pedro Ponce Carrasco ya estudiados y analizados por Ángel Justo Estebaranz y Francisco Núñez Roldán donde abordan la vida y obra de este obispo quiteño[5].

5. Núñez Roldán, Francisco y Justo Estebaranz, Ángel. *D. Pedro Ponce Carrasco. Pueblerío y obispo de Santiago de Cuba y Quito*. Puebla de Guzmán: Asociación Herrerías, 2021.



Fig. 4. Francisco Albán e hijo, *Retrato de Pedro Ponce Carrasco*, 1769. Óleo sobre lienzo, Museo de América, Madrid. Fotografía: Museo de América.



Fig. 5. Anónimo, *Retrato del obispo José Pérez y Calama*, Ca. 1792. Óleo sobre lienzo, Catedral de Quito. Fotografía: Wikipedia.

El primero de ellos se encuentra en la catedral de Quito y en él podemos ver como se ha representado con hábito coral con la consabida sotana, roquete, capa con capirote, quirotecas o guantes rojas, así como solideo rojo sobre la cabeza. En esta ocasión, a parte de los ricos bordados, más acorde con el gusto estético del siglo xvii, llaman la atención las mitras que se disponen sobre la mesa, como era habitual en estas pinturas. Se aprecia como el tejido base de estas es tisú de plata, del que se puede distinguir hasta la trama del mismo y sobre él una decoración a base de motivos realizados en damasco[6].

El otro en cuestión se conserva en el Museo de América (Fig. 4), Para componer la pintura, Francisco Albán siguió de cerca el grabado que había realizado el artista italiano Giovanni Battista Sintes representando al papa Benedicto XIV. Como indican los autores tanto la temática como la composición de la estampa resultaron de gran utilidad a Albán, pues la referencia respecto a su modelo es evidente. Son abundantes las ideas que el pintor quiteño tomó prestadas para su retrato del obispo Ponce respecto al modelo italiano. Así, la posición del pontífice, muy similar, ocupando una gran parte del encuadre[7].

En este caso además de la muceta de terciopelo rojo y el solideo que porta en su cabeza, sobresale la riqueza del roquete, donde el encaje ocupa un espacio mayor que los ejemplos que hemos visto hasta ahora.

6. Ibídem, págs. 75-78.

7. Ibíd., págs. 78-91.

De ello se deduce que es una prenda más costosa y rica. La profusión de motivos decorativos conformados por elementos vegetales y florales, se disponen sobre un fondo de rejilla como es norma. También lo vemos en las puñetas.

Por último, analizamos el correspondiente a don José Pérez y Calama (1740-1793) el cual estuvo al frente del obispado quiteño entre los años 1789 y 1792[8] (Fig. 5). En el lienzo se le representa vistiendo el consabido hábito coral, túnica negra y roquete blanco con encajes en el ribete inferior. Como es habitual porta la capa coral de color rojo con su consabido capirote que sustituyendo a la muceta. Sobre la mesa se dispone una interesante mitra, de la cual podemos deducir que está confeccionada con damasco con decoración vegetal que recorre la zona del borde y central de la pieza y asimismo se complementa por su ribete con lo que parecen ser perlas. Cuatro de estas últimas también se disponen en la parte central de la pieza rodeando a lo que suponemos que puede tratarse de una piedra preciosa o un medallón ovalado.

8. Pérez Pimentel, Rodolfo. «Perez Calama, Jose». *Rodolfo Pérez Pimentel*. Disponible en: https://rodolfoperezpimentel.com/pena-montenegro-y-vasquez-pedro-2/. [Fecha de acceso: 06/12/2023].

Rupturas iconográficas en imágenes de la *Virgen de los Desamparados* de Lima

Joseph Albanese

Universidad de California, Berkeley, Estados Unidos

1. Introducción

La imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Lima data al siglo xvii y comparte nombre con la escultura *Virgen de los Desamparados* de Valencia, España (Fig. 1). Sin embargo, esta escultura virreinal mantiene una apariencia distinta y, prácticamente desde su creación, su iconografía poco clara y de carácter diverso ha sido una fuente de confusión. Este problema se deriva del hecho de que la imagen está basada en una estatua distinta a la *Virgen de los Desamparados* de Valencia, y además porque artistas europeos la han re-imaginado en grabados que se afianzaron en Perú pero que se basaban en otros modelos. Estos grabados europeos derivados fueron creados por artistas que, muy probablemente, nunca habían visto la escultura que se conserva en su templo en Lima.

Para el estudio de una imagen con una procedencia iconográfica colonial tan compleja, es necesario reexaminar el reciente enfoque historiográfico del «tornaviaje», en el que los/as estudiosos/as han explorado los impactos de imágenes con procedencias coloniales en Europa. Trabajos académicos recientes, como la exposición *Tornaviaje: Arte iberoamericano en España* del Museo del Prado y su catálogo correspondiente, han abordado las cuestiones inherentes a la introducción de imágenes del Nuevo Mundo en un contexto europeo[1]. Otros textos, como el ensayo de Karen Lloyd sobre la *Virgen de Copacabana* en Italia, han evaluado el impacto de imágenes coloniales de devoción en Europa[2]. Sin embargo, el tornaviaje se ha examinado en gran medida a través de estudios de casos novohispanos, más que peruanos.

Este caso resulta aún más complejo. Aunque la *Virgen de los Desamparados* de Lima se basó en devociones europeas, las inspiraciones para esta imagen no fueron tan sencillas como el modelo de la *Virgen del Guápulo*, la cual tenía una relación

1. López Guzmán, Rafael (Coord.). *Return Journey: Art of the Americas in Spain*. Madrid: Museo del Prado, 2021.

2. Lloyd, Karen. «The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: Disembodied Devotion». En: Horodowich, Elizabeth y Markey, Lia (Coords.). *The New World in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, págs. 118-142.



Fig. 1. Tomás de la Parra, *Virgen de los Desamparados de Lima*, s. xvii. Madera tallada y policromada. Parroquia de los Desamparados y San José, Lima. Fotografía: © Parroquia de los Desamparados y San José.

directa con la *Virgen de Guadalupe* de Extremadura[3]. La *Virgen de los Desamparados* de Lima, se basó, en cambio, en una estatua, luego en una pintura de esa estatua, y también en una segunda estatua de una imagen completamente diferente. Ninguna de las dos estatuas en las que se basa había sido vista por su creador colonial. La imagen tiene, por tanto, una imaginería única[4]. El artista de Amberes Cornelis Galle II, quien se reapropió del título de esta imagen limeña en su propio grabado, complicó aún más la situación al elegir otro modelo iconográfico. Si el objetivo principal de copiar estatuas a través de pinturas y grabados en las colonias era en gran medida difundir el conocimiento de un culto local, las intervenciones europeas que usaron sus propios modelos diferentes impidieron dicho proceso. Aquí, un grabador de Amberes dio poca importancia a la apariencia de la obra original en su nueva versión. A partir de ello, este artículo presenta un caso en el que un modelo escultórico colonial fue socavado por el proceso «creativo» de un grabador europeo, independientemente de los detalles del encargo de la impresión o de las intenciones de Galle. Este conflicto se hace evidente a través de una evaluación de las iteraciones visuales de la *Virgen de los Desamparados* de Lima en los siglos xvii y xviii.

2. Contexto histórico

La estatua de la *Virgen de los Desamparados* de Lima fue, fundamentalmente, denominada por la *Virgen de los Desamparados* de Valencia. Esa imagen del siglo xv está rodeada por dos niños y lleva lirios con su mano derecha dirigida por debajo (Fig. 2). En su otro brazo, lleva al Niño Jesús. Esta imagen tiene una postura jorobada y posiblemente fue parte de una sepultura[5]. Por eso, los orígenes de la escultura permanecen desconocidos.

En Lima, Bartolomé Calafe, un vecino valenciano, solicitó al cabildo local que se le permita erigir una capilla dedicada a la *Virgen de los Desamparados* en 1629[6]. La solicitud fue aprobada el 3 de agosto del mismo año y a Calafe le concedieron veinticinco varas para una capilla y sacristía detrás de las casas reales en la entrada del Puente de Piedra[7]. El mantenimiento de la capilla fue encargado a los jesuitas por la doña Úrsula desde 1657[8]. La capilla original, quizás la primera dedicada a la *Virgen de los Desamparados* en Sudamérica, no albergaba una escultura, sino un verdadero retrato de la estatua valenciana[9]. Aunque esta

3. Para más información sobre esas devociones, véase: Kasl, Ronda. «Milagros por la Similitud: Our Lady of Guadalupe in the Colonial Andes». *Hispanic Research Journal* (Londres), 16, 5 (2015), págs. 456-470.

4. Quizás, en un primer vistazo, se podría decir que esta es una de esas imágenes de las cuales Manuel Trens dice «no tiene nada que ver» con la Virgen de los Desamparados original. Sin embargo, como veremos, hay evidencia abundante de que se basa en la imagen valenciana, aunque tenga una apariencia diferente. Trens, Manuel. *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1947, pág. 356.

5. Aparicio Olmos, Emilio María. *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*. Valencia: Tipografía Colón, 1978, pág. 38.

6. Vargas Ugarte, Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Vol. 2. Madrid: Talleres Gráficos Jura, 1956, pág. 191.

7. Ibídem.

8. Ibíd.

9. Archivo Jesuita de la Universidad Ruíz Montoya (AJURM). Historia del templo de Ntra. Sra. de los Desamparados,



Fig. 2. Artista valenciano, *La Virgen de los Desamparados de Valencia,* s. xv. Madera tallada y policromada. Basílica de la Virgen de los Desamparados, Valencia. Fotografía: autor.



Fig. 3. Artista peruano, *Verdadero Retrato de la Virgen de los Desamparados*, s. xviii. Óleo sobre lienzo. The Metropolitan Museum, Nueva York. Fotografía: © The Metropolitan Museum.

imagen permanece sin identificar, es posible que haya inspirado otras imágenes virreinales posteriores de esa devoción. Un verdadero retrato virreinal del siglo xviii en el Museo Metropolitano de Arte podría proporcionar una aproximación de cómo se hubiera visto esa pintura (Fig. 3).

Francisco del Castillo, un jesuita Limeño, se convirtió pronto en el patrón religioso de la *Virgen de los Desamparados* de Lima. Entre 1669 y 1670, del Castillo construiría un templo nuevo[10]. Esa iglesia, que presentaba retablos barrocos y un púlpito notable, fue remodelada varias veces en el siglo xix, antes de ser destruida en 1939 debido a la construcción de un nuevo jardín para el palacio presidencial. Actualmente, la imagen de la *Virgen de los Desamparados* del siglo xvii se encuentra dentro de la iglesia de los Desamparados y San José que fue inaugurada en 1945[11].

La imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Lima tiene una cabeza ligeramente alargada con una mandíbula redondeada. Tiene cejas largas, nariz bastante angulosa y labios pequeños. La Virgen tiene el pelo largo, suelto y rizado, que suele estar velado. Su brazo derecho sostiene hacia arriba un ramo de azucenas y su brazo izquierdo lleva al Niño Jesús. El Niño Jesús señala a la Virgen y sostiene un orbe rematado por una cruz. Su cabeza está inclinada hacia arriba. La imagen de la Virgen suele estar adornada con lujosas joyas, pese a ser contemporáneas.

Como esclarecen los registros, la colaboración de Francisco del Castillo fue fundamental para la crea-

1959. Correspondencia, cura provincial: 6= P. Muguiro con Parroquia N. S. Desamparados, Lima.

10. Vargas Ugarte, Rubén. *Historia del culto*... Op. cit., pág. 194.

11. AJURM. Algunos datos acerca del templo de Ntra. Sra. de los Desamparados, 1960. Correspondencia, cura provincial, 1967-1972: 6= P. Muguiro con Parroquia N.S. Desamparados, Lima.

ción de la nueva imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Lima. En su autobiografía afirma:

> Entrando un día en el oratorio de la señora doña Ursula Calafe, después de haber dado a la Compañía el patronazgo de la Capilla de la Santíssima Virgen de los Desamparados, vi encima del altar de dicho oratorio, una imagen de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza; parecióme muy a propósito para hacer una de Nuestra Señora de los Desamparados, pedí a la señora doña Ursula dicha imagen para el efecto, y luego, al punto que me la dió, se la llevé a un maestro muy primo y aventajado en el arte de la escultura llamado Tomás de la Parra, hombre muy virtuoso y exemplar, pedí que de aquella imagen me hiciese otra de Nuestra Señora de los Desamparados con el Niño Jesús en la mano izquierda y con la derecha teniendo un ramo de plata por cetro, y con dos santos niños inocentes a los dos lados; acabó el dicho maestro la dicha imagen con tanta perfección y hermosura, que parecía que los ángeles la habían hecho, como hicieron la de Valencia[12].

Como se desprende de la descripción, la imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Lima tiene varios modelos: la copia local de la *Virgen de Pilar* de Zaragoza, la *Virgen de los Desamparados* de Valencia, y posiblemente, la pintura en la capilla antigua de Calafe. Podemos deducir que la imagen se basó en ambas esculturas por no contener la columna sobre la que se asientan imágenes de la *Virgen del Pilar*, y por contener al Niño Jesús y las azucenas de la *Virgen de los Desamparados* de Valencia. La *Virgen de los Desamparados* de Lima mantuvo una asociación destacada con la *Virgen del Pilar*, pues la iglesia del siglo xvii siempre conservó un retablo dedicado a esa advocación[13]. La conexión entre la imagen limeña y la valenciana se complica aún más en una pintura de Cristóbal Lozano que glorifica al padre Francisco del Castillo y la fundación de la iglesia. Esa pintura, representa la imagen valenciana como aparición en vez de la iconografía de la estatua peruana[14].

3. Los viajes del fraile Juan del Valle

El fraile jesuita peruano (luego procurador) Juan del Valle es una figura prácticamente desconocida en la historia colonial, aunque encargó varios libros ilustrados y otras imágenes impresas durante sus viajes por España e Italia. Estos grabados, que incluyen una versión de la *Virgen de los Desamparados* de Lima, circularon ampliamente y fueron creados por el artista flamenco, Cornelis Galle II, con quien del Valle mantuvo correspondencia.

El registro documental más detallado sobre Juan del Valle data del período de 1670 a 1678, cuando viajó y permaneció en Europa. Fue enviado en 1669 o principios de 1670 por la Compañía de Jesús para acompañar los viajes del Procurador peruano a Roma, Juan de Urquiza[15]. Viajó a Portobelo, en Panamá, que había sido parte del Virreinato del Perú en el siglo xvii[16]. Sin embargo, Juan de Urquiza murió en esa ciudad, y en 1670, Juan del Valle viajó a España en un barco al mando de Manuel de Bañuelos[17]. Se registra su llegada a Sevilla el 10 de enero de 1671[18]. En su documento de salida consta que Juan del Valle estuvo afiliado al seminario jesuita de San Hermenegildo de Sevilla[19].

Las correspondencias existentes de Juan del Valle con Cornelis Galle II y la *Officina Plantiniana* están escritas en una mezcla de francés y español, lo que indica las preferencias lingüísticas de sus escritores. Las cartas enviadas a del Valle desde la editorial señalan que el

12. Este pasaje se encuentra en la autobiografía de Francisco del Castillo, una fuente manuscrita en el Archivo Arzobispal de Lima, que fue transcrita por Rubén Vargas Ugarte: *Francisco del Castillo, Un místico del siglo XVII: Autobiografía del venerable Padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús*. Lima: Librería e Imprenta de Gil, 1960, pág. 75.

13. Dos textos del siglo xvii fueron publicados sobre las procesiones dedicadas a la instalación de esta imagen en esta iglesia. Estos son: López, Juan Luis. *Sermon histórico, y panegírico de Nuestra Sra. Del Pilar, en fiesta – de los excelentísimos señores Duques de la Palata*… Lima: Luis de Lyra, 1683 (en la Real Academia de la Historia, Madrid), y López, Juan Luis. *Sermon panegírico de N. Sra. Del Pilar, que predicó el reverendísimo P. Francisco López de la Compañía de Jesús, en la colocación de su sagrada imagen, y de la de Monserrate en los dos suntuosos Altares que les dedicaron en la Iglesia de N. Señora de los Desamparados de la Ciudad de Lima*. Lima: Luis de Lyra, 1683 (en la Biblioteca John Carter Brown).

14. Esta imagen se comenta muy poco en la literatura, aunque se reproduce en: Rodríguez Rodríguez, José Enrique, «San Pedro: viaje a la imaginación». En: Mújica Pinilla, Ramón et al. (Coords.). *San Pedro de Lima: Iglesia del antiguo colegio máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito, 2017, págs. 1-21; y Dejo, Juan y Mallma, Karla. *Imaginar lo invisible: Misión y utopía jesuita en el Perú*. Lima: Municipalidad de Lima, 2018, págs. 30-31.

15. Archivo General de Indias (AGI). Juan del Valle. 1678, Contratación, 5442, N.º 197, Fol. 1R.

16. Ibídem.

17. Ibíd., fol. 1v.

18. Archivo Español de la Compañía de Jesús (AECJ). Hispania 71 II., ARSI, Img. 9498.

19. AGI. Juan del Valle… **Op. cit.**

sacerdote permaneció en Roma al menos una vez, en 1671[20]. Se encuentran más correspondencias entre los dos en el año 1677[21]. Durante este periodo, se peticionó la *Vita et historia S. Rosae a S. Maria quae nata Limae in regno Peruano* y grabados sueltos como la imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Lima[22]. Juan del Valle regresó a América en 1678 en el barco llamado *Santa María de la Concepción*[23]. En el galeón, que partió el 27 de abril de Cádiz rumbo a Portobelo, del Valle viajó a Roma con el procurador peruano, Gabriel de España[24]. El registro del barco confirma que los jesuitas transportaban «laminas y cosas De Devocion»[25].

La imagen de Cornelis Galle II de la Virgen de los Desamparados de Lima es un grabado pequeño y suelto del tamaño de una estampa de oración (Fig. 4). Representa a la Virgen María en una hornacina de techo semicircular. Jarras con llamas ardientes se encuentran encima de las columnas salomónicas que flanquean ambos lados del nicho. Nubes con cabezas de tres querubines emergen del fondo del nicho y dos niños se acercan a la Virgen y le rezan. Cabe destacar que estos niños no están representados como esculturas, como es el caso de los niños que flanquean la imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Valencia. La Virgen coronada sostiene lirios en una mano y el Niño Jesús en la otra. El Niño Jesús está coronado y sostiene un orbe rematado por una cruz. Con la otra mano, se acerca al rostro de su madre. Se muestran halos alrededor tanto de la Virgen María como del Niño Jesús. La Virgen lleva debajo de la corona un velo de encaje que fluye sobre su manto. Su vestido interior tiene motivos florales. Lleva tres collares de diferentes longitudes, el



Fig. 4. Cornelis Galle II, *La Virgen de los Desamparados de Lima*, entre 1670-1678 (copia de 1839). Grabado sobre papel. Ruusbroec Institute Library (RG-PC P1: Lima 1.1a), Amberes. Fotografía: © Ruusbroec Institute.

del centro lleva una cruz. El sencillo marco rectangular que rodea la imagen de la Virgen en la hornacina está roto en la parte superior por la insignia jesuítica. Debajo del marco, se incluye un lema que nota la comisión de Juan del Valle y la firma de Galle.

De hecho, en el siglo xvii, el grabado de Galle constituye el único grabado conocido de la *Virgen de los Desamparados* de Lima, lo que descarta la posibilidad de que hubiera visto otro de esa misma imagen. Es, sin embargo, posible que hubiera visto una imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Valencia, que existía en grabados desde el siglo xvi, y en múltiples desde el xvii. Si bien es muy poco probable que haya viajado para ver esa estatua, su grabado se basa en su iconografía. El ejemplo más notable de esto es la mano de la Virgen, que sostiene los lirios, que, en el grabado de Galle, mira hacia abajo como en la estatua valenciana (pese a que mira hacia arriba en la de Lima). Lo que queda claro es que Juan del Valle, hasta cierto punto, dirigió el grabado. Por ejemplo, Galle no incluye la

20. Archivo Plantin Moretus (APM). Kopieboek 1670-1677. 1671, fols. 93-94,

21. APM. Kopieboek 1677-1683. 1677, fols. 13-14.

22. Ramón Mujica Pinilla discute el libro y algunos de sus grabados en su texto sobre Santa Rosa de Lima. Atribuye el libro a Cornelis Galle I; este error es señalado y corregido por Miguel Zugasti. Mújica Pinilla, Ramón. «Rosa o la virgen Astrea: el fundamento mítico de una sacra política indiana». En: *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica México, 2001, págs. 261-344, y Zugasti, Miguel. «Santa Rosa de Lima, una santa del pueblo con sus fiestas y comedias para el pueblo». En: Díez Borque, José María, et. al. (Coords.). *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Visor Libros, 2013, págs. 117-154.

23. AGI. Registros del Nao, Santa María de la Concepción. 1678, Contratación, 1231, N.º 6, fols. 89 y 93.

24. Ibídem.

25. Ibíd., pág. 93.

postura jorobada que caracteriza exclusivamente a la estatua valenciana.

Sin embargo, muchos otros elementos no se corresponden con la estatua. La altura de la estatua, que en realidad es bastante pequeña (basada en una imagen de la *Virgen del Pilar*), se muestra demasiado grande en este grabado, ya que se eleva sobre los niños y es más grande que las columnas que flanquean su nicho. La forma de la cara es más angular que en la estatua real, su cabello tiene la longitud y el color incorrectos (aquí, pálido, lo que indica un tono rubio). La forma del vestido es siempre, incluso en las representaciones modernas tempranas de la *Virgen de los Desamparados* de Lima, más ancha y menos cónica que aquí. Finalmente, el Niño Jesús mira hacia el espectador y no hacia arriba como en la escultura. Aunque varios de los otros atributos de la imagen sí son similares a los de la estatua peruana, la imagen tiene una apariencia general diferente. Queda claro que Galle basó su imagen en grabados de otras vírgenes. Por ejemplo, comparte muchas características con un grabado de la *Virgen de Loreto* que fue creado por Hieronymus Wierix en 1603 (Fig. 5). Se nota la similitud entre las joyas y el nicho, el cual se encuentra, de igual manera, flanqueado por llamas.



Fig. 5. Hieronymus Wierix, Imago B. *Mariae Virgini Lauretanae*, 1603. Grabado sobre papel. Royal Library of Belgium (inv. S.I 39493), Bruselas. Fotografía: © Koninklijke Bibliotheek, Bibliothèque Royale (KBR).

4. Copiando y mezclando modelos en el Lima del siglo xviii

Sabemos que, a pesar de estas diferencias, la imagen fue popular. Eso se evidencia por copias más tardías del mismo grabado de Galle, creadas por el grabador Franciscus Huberti, y de nuevo, por el taller Remondini en la segunda mitad del siglo xviii[26]. La existencia de múltiples copias del grabado en Europa consta evidencia que también había posibles intereses locales, por el culto Limeño, que fue el mismo caso con otros cultos, como el de la *Virgen de Copacabana*.

También, existe varias pinturas virreinales que son copias o incluyen elementos iconográficos del grabado de Galle. Por ejemplo, una pintura del siglo xviii en la colección Thoma presenta una iconografía igual al grabado flamenco. La manta dorada de la virgen tiene forro interior rojo. Por eso, podemos ver que el estado de las iconografías asociadas con la imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Lima resultó aún más complicado. A finales del siglo xvii existían: la imagen valenciana circulando en Sudamérica, la *Virgen de los Desamparados* de Lima, otra imagen relacionada que se llama la *Virgen de los Remedios*, y además, la iconografía en el grabado de Galle. Esta mezcla resulta en diversas pinturas que combinan varias partes de estas imágenes.

Otra pintura en una colección particular publicada por Ramón Mujica Pinilla es probablemente la más parecida a la escultura, pero fue posiblemente influido por el grabado[27]. En esa pintura, la escala de la estatua queda demasiado grande en relación a las otras figuras

26. Para más información sobre el grabado del taller Remondini, véase: Moro, Rafaelle. «Las torpes imágenes americanas: devociones locales entre los Alpes y los Andes a través de las estampas Remondini». *Revista Andina* (Cusco), 12 (1994), págs. 487-527.

27. Se reproduce esta pintura en: Mújica Pinilla, Ramón. «Retablos y devociones para el Solomón de las indias». En: Mújica Pinilla, Ramón et. al. (Coords). *San Pedro de Lima: Iglesia del antiguo colegio máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito, 2017, págs. 141-204 (en concreto en la página 142).

y la vela está muy cerca a lo que se ubica en el grabado. Una tercera imagen del siglo xviii que representa a la *Virgen de los Remedios* y que se alberga actualmente en el Palacio Arzobispal de Lima pero que perteneció a la iglesia de San Marcelo, presenta una Virgen que sostiene un rosario y un ramo de lirios. Las dos figuras angelicales son similares a las de la pintura del retablo, y la figura del Niño Jesús y la posición de la cabeza de la Virgen indican una familiaridad con el grabado más tardío del taller Remondini. Sin embargo, esta es la única pintura relacionada a la *Virgen de los Desamparados* de Lima que contiene la peana ancha que corresponde a la de la escultura original de Lima. Este factor indica una conciencia de la apariencia de esa estatua por parte de su artista. Por lo tanto, pinturas como estas demuestran la complejidad de las múltiples iconografías asociadas con nexos de imágenes marianas en el Perú del siglo xviii.

5. Conclusiones

El recorrido iconográfico de la *Virgen de los Desamparados* y las re-imaginaciones de la misma imagen ilustran el impacto de procesos circulatorios en las percepciones de imágenes locales. Al estudiar los viajes y los tornaviajes de esta advocación, los/as historiadores/as del arte se enfrentan a redes devocionales e iconográficas que se cruzan visualmente como resultado de las circulaciones de pinturas y grabados. Las imágenes creadas por artistas europeos a través de procesos «creativos» en ausencia del original relevante regresan a las Américas y complican la comprensión local de la misma escultura. Como queda claro al estudiar estás pinturas, derivaciones del grabado y de la estatua, se observan mezclas iconográficas que implican una preeminencia del grabado de Galle en el Perú virreinal. Sin embargo, las similitudes entre todas las imágenes de la *Virgen de los Desamparados* consideradas son mínimas y al espectador de cualquiera de estas pinturas de estatuas coloniales le queda poco más que *la idea* de la estatua con un título central determinado y, quizás un ramo de lirios.

El proceso creativo de Galle, un artista flamenco que nunca había visto la imagen que pretende representar, se puede clasificar como un tipo de violencia colonial. Los efectos de este paradigma están evidenciados en la práctica de otros artistas intentando retratar a la imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Lima, pero confiando y guiándose de su grabado deficiente. Es probable que muchos de esos artistas tampoco habían visto la imagen limeña; simplemente fueron solicitados por patrones particulares que querían difundir al culto, y no poseían otros modelos. Otros artistas intencionalmente combinan a las dos iconografías en un proceso ordenado, como la pintura de *La Virgen de los Remedios*. Las varias vías de creación y recreación que se observan complican las maneras de interpretar iconografías y demandan atención académica renovada. En este caso, como otros, las rupturas en iconografía que resultan de los procesos creativos hacen evidentes epistemologías más implícitas de poder y desigualdades culturales dentro de las redes circulatorias del Imperio español.

Guadalupe del Tepeyac. El culto de una Virgen novohispana en el virreinato de Perú

Paulina Hernández Vargas

Universidad Nacional Autónoma de México, México

https://orcid.org/0000-0002-0107-8294

El 18 de diciembre de 2023[1] fue devuelto al templo de Santiago Apóstol de Ollantaytambo, en Cusco, un lienzo novohispano del siglo xviii de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac que había sido robado en 2002 (Fig. 1). La pintura fue expuesta en 2016 en una muestra temporal que detonó las pistas necesarias para que comenzara una pesquisa en tres países; ésta fue promovida por *Ojo Público* como parte de su proyecto *Memoria Robada*, una investigación internacional sobre el tráfico del patrimonio cultural de América Latina. Este tipo de noticias nos recuerda la importancia de estudiar la circulación artística entre los virreinatos para una mejor comprensión del patrimonio cultural latinoamericano desde su realidad histórica particular.

Sobre la Virgen de Guadalupe del Tepeyac en Perú conviene entonces preguntarnos ¿cuándo comenzó y cómo arribó esta devoción mariana a este virreinato? ¿Cuántas pinturas guadalupanas novohispanas han sido identificadas en Perú? ¿Cómo fue el desarrollo de este culto y cómo se vive actualmente?

A partir de la conquista militar sobre los múltiples pueblos que habitaban el territorio que hoy conocemos como América y a raíz de la incorporación al imperio hispano, la región no sólo entró en contacto con la cultura occidental sino que asumió un papel de ser co-formadora de ella a partir del siglo xvi. Nueva España y Perú fueron durante más de doscientos años los únicos y principales virreinatos hispanos en América y en su conformación cultural también se presentaron elementos que nacieron de sus propios nexos y realidad geográfica, por ejemplo, dos figuras femeninas fueron las que otorgaron un profundo sentido de identidad y pertenencia a los americanos: para su fe y consuelo tuvieron a santa Rosa de Lima, símbolo y prueba de que en esta tierra también se daban los frutos de santidad; y para su protección y orgullo la principal intercesora ante Dios, la Virgen María en su advocación de Guadalupe del Tepeyac se presentó en rostro indígena a un natural de esta tierra, dejando claro que *Non fecit taliter omni nationi*

1. Hidalgo, David. «El robo de la Virgen de Guadalupe: la pintura del Cuzco que reapareció en California». *Memoria robada. Ojopúblico* (Perú). Disponible en: https://memoriarobada.ojo-publico.com/investigaciones/el-robo-de-la-virgen-de-guadalupe-la-pintura-del-cusco-que-reaparecio-en-california/ [Fecha de acceso: 09/02/2024].



Fig. 1. Regreso del lienzo de la Virgen de Guadalupe a la comunidad de Ollantaytambo, 2023. Arzobispado de Cusco, Cusco. Fotografía: © Arzobispado de Cusco.

(no hizo nada igual con otro pueblo). Ambas figuras identitarias circularon por los virreinatos americanos y el mundo católico.

En los últimos años hemos visto un creciente interés por el estudio de la realidad americana virreinal a partir de las relaciones entre sus propios territorios, hemos nutrido esta historiografía bajo diferentes acercamientos conceptuales: historia conectada, cruces en América, América en el centro y relaciones intervirreinales; en esta corriente se sitúa el presente artículo que versará sobre el desarrollo del culto de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac en el virreinato de Perú.

1. La Virgen de Guadalupe del Tepeyac en Nueva España

Si bien, el culto guadalupano tuvo un impulso oficial y eclesiástico desde la segunda mitad del siglo xvi, lo cierto es que hacia finales de esta centuria nació la idea entre la feligresía de que la Virgen de Guadalupe no sólo hacía milagros, sino que ella misma había surgido gracias a uno. La tradición oral novohispana paulatinamente fue conformando el relato sobre las apariciones de la Virgen María bajo la advocación de la Guadalupe mexicana a Juan Diego. Versiones aisladas y fragmentadas sobre dichas apariciones dan cuenta de la lenta construcción de esta tradición que inició en el ámbito de la oralidad, al parecer entre los indios[2]. En la primera mitad del siglo xvii se recogió y estructuró la constancia documental que lo consolida hasta nuestros días.

La investigación más reciente y completa sobre la devoción guadalupana mexicana es de la autoría de Gisela Von Webeser, en ella señala algunos puntos fundamentales para el presente artículo: primero, la imagen de la Virgen de Guadalupe fue creada en Nueva España y no correspondió a ninguna imagen de culto europea preexistente. Esto permitió que los criollos y

2. Von Wobeser, Gisela. *Orígenes del culto a nuestra señora de Guadalupe 1521-1688*. México: Fondo de Cultura Económica, 2020, pág. 221.

los indígenas de la élite (interesados en exaltar las grandezas de su patria y en demostrar que lo sagrado estaba tan presente en América como en Europa), consideraran el culto guadalupano como algo propio y se valieran de él para afirmar sus raíces americanas[3]; segundo, la devoción guadalupana se benefició del hecho de que, a partir de mediados del siglo xvii, la imagen de la Guadalupana se considerara una representación de la Inmaculada Concepción (por sus características iconográficas), advocación cuya importancia fue creciendo a partir de 1612[4], cuando fue declarada patrona del imperio español, lo cual ayudó a una fácil aceptación en otras partes del imperio; por último, como parte de las aportaciones de la narración de las apariciones, se establece que la hechura de la imagen fue obra de manos celestiales, lo que constituye un caso único entre las imágenes marianas veneradas en el mundo católico y le confiere el estatus de *acheiropoietica*, lo que le da al pueblo de México la categoría de «elegido»[5], que con el transitar de los años se extendería a toda Nueva España y al resto de los virreinatos americanos.

2. La Virgen de Guadalupe del Tepeyac en el virreinato de Perú

El culto mariano a Guadalupe del Tepeyac arribó a Perú cuando también estaba en pleno auge en Nueva España. Hay constancia de que esto sucedió por tradición oral en el momento en el que se establecieron y afianzaron las relaciones intervirreinales entre ambos territorios. Es decir, durante el periodo de 1536 a 1634, cuando las relaciones fueron libres y constantes hasta que la Corona, al darse cuenta de que perdía preeminencia mercantil y económica frente a Nueva España por su posición geopolítica, decidió prohibir las relaciones directas entre los reinos de América. Un segundo momento en el que se afianzó el culto fue durante la prohibición real para las relaciones intervirreinales de América, entre 1634 y 1774, cuando operaron bajo el signo de lo extraordinario y especial, es decir, cuando expresamente lo autorizaba la Corona, sobre todo a agentes culturales mediadores de primer orden como los virreyes. Por último, los ejemplares pictóricos de la Virgen de Guadalupe que se encuentran en Perú datan del momento de las reaperturas graduales al libre tránsito y comercio durante el siglo xviii y hasta las independencias de ambos virreinatos[6]. A lo largo de estos casi tres siglos existieron cuatro vías principales, que cohabitaron de manera paralela, por las cuales se difundió el culto en el virreinato austral: la tradición oral, las narraciones escritas, los ejemplares grabados y pictóricos y las acciones directas de algunos agentes mediadores culturales.

La primera noticia de la difusión del culto guadalupano en Perú data de 1649 cuando el jesuita Juan de Alloza publicó en 1655 *Cielo estrellado*, en la Ciudad de los Reyes. En este libro el religioso señala claramente que oyó «este caso a personas fidedignas que han estado en la ciudad de México, y dicen que es cosa comúnmente sabida de todos los de aquel reino, y que ellos vieron y veneraron la santa y milagrosa imagen…»[7] es decir, deja constancia de la tradición oral que llegó al virreinato austral debido al tránsito constante de personas entre los virreinatos, misma que disminuyó tras la prohibición de 1634.

La segunda noticia que tenemos viene de la pluma de Cayetano Cabrera Quintero, quien narra cómo en 1654:

> Luis Enriquez de Guzman, Conde de Alva de liste, y uno de los virreyes y príncipes señaladamente devoto del Santuario de Guadalupe, y su admirable imagen, quien no contento con lo que fomentó sus cultos en esta Septentrional América, los promovió consigo a la Meridional. Y pasando a hacer también las veces de su majestad al Perú, lo primero que fletó de México, como la mayor presea de su aprecio, fue la copia de N[uest]ra. S[eño]ra. De Guadalupe; la embarcó en Acapulco: con toda solemnidad de cristianas salemas, y salvas, encomendándola desde entonces no sólo el buen suceso de su viaje, sino los aciertos que deseaba en su gobierno: lo que continuó fiando a su patrocinio sus más arduas expediciones[8].

Una siguiente mención de la difusión del culto guadalupano mexicano en el virreinato austral la deja

3. Ibídem pág. 220.
4. Ibíd.
5. Ibíd., pág. 222.

6. Véase Ardash Bonialian, Mariano. *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680-1784)*. México: El Colegio de México, 2012 y Hernández Vargas, Paulina. *Interculturación entre los virreinatos de América. El caso de la pintura novohispana en Perú*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
7. De Alloza, Juan. *Cielo estrellado de mil y veinte dos ejemplos de María…* Lima, 1655, pág. 403.
8. Cabrera Quintero, Cayetano. *Escudo de armas de México…* México, 1746, pág. 366.

el jesuita Francisco de Florencia en su obra *La estrella de el norte de México…* cuando narra que en 1668:

> la dio otra vez, a la estampa el año de 1662 con una efigie de la original de México al principio, que cuatro años antes había hecho abrir en lámina el reverendísimo padre fray Miguel de Aguirre predicador de su majestad, con el mismo fin de acreditar el trasunto de la verdadera imagen mexicana de Guadalupe, que puso en la insigne capilla de Copacabana del Perú su patria, cuando la edificó en el convento de los padres descalzos del Prado de su orden de san Agustín: para que las dos imágenes indianas sean en la corte de la tierra abogadas del Perú y Nueva España, como lo son en la corte del cielo, de todas las Indias[9].

La última referencia documental que encontré sobre la presencia del culto guadalupano del Tepeyac en el virreinato de Perú se encuentra en el libro de inventarios del Colegio de San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe, de junio de 1674, hecho por el sacerdote Antonio Ramos donde señala que respecto a lienzos de la sacristía se encontraba «Ya el de Nuestra Señora de la Manta, o de Guadalupe de México con su marco dorado»[10].

Dentro del ámbito pictórico, los principales testimonios de la difusión y éxito de la devoción guadalupana en el virreinato de Perú son los quince lienzos novohispanos de la Virgen de Guadalupe que datan de los siglos xvii al xix que se localizan en Lima, Cusco y Ayacucho.

Como se mencionó líneas atrás el virrey Luis Enríquez de Guzmán trajo el que podría ser el primer óleo de la Virgen de Guadalupe, pero se perdió con el tiempo. Pese a ello y en los hechos, la imagen de la Virgen del Tepeyac tuvo un tránsito hacia el virreinato austral en otros formatos y técnicas, incluso éstas daban pie a las diversas apropiaciones y reinterpretaciones de las escuelas pictóricas locales, sobre todo la limeña y la cusqueña:

> Se sabe que sendas versiones antiguas de la Guadalupana se instalaron a la veneración pública en las catedrales de Lima, Trujillo y Arequipa. Otro tanto ocurría en monasterios, conventos e iglesias de todo el país, adonde iban llegando las réplicas por distintas circunstancias… Tampoco tardarían en producirse réplicas locales, principalmente a cargo de pintores cuzqueños, algunas de las cuales incluyen retratos de donantes, a menudo para evidenciar los vínculos familiares o profesionales del comitente con la Nueva España. Por lo general no se basan en originales pictóricos sino en estampas que circularon masivamente hacia fines del siglo xviii, lo que explicaría la libertad formal y cromática con que los artistas cuzqueños reinterpretaron el prototipo[11].

Dentro de las pinturas que se conocen actualmente el ejemplar que tiene el Museo de Arte de Lima resalta en importancia pues ha sido una representación de la Guadalupana consecuente con la tradición novohispana desarrollada a finales del siglo xvii. El lienzo ha sido sometido a una limpieza y su estado de conservación es bueno, la Virgen se encuentra al centro de la composición y está enmarcada por los cuatro medallones con las apariciones marianas en cada esquina que están enlazados por elementos florales; estas escenas se inspiran en los grabados del artista sevillano Matías de Arteaga y Alfaro que fueron publicados en la edición de 1685 del libro *Felicidad de México* y se presentan enmarcadas con rosas de colores rojo, azul y blanco. De haber arribado a territorio peruano en la época virreinal, este sería el registro más antiguo localizado de la principal interculturación en cuestión de devociones entre los virreinatos[12]. Rogelio Ruiz Gomar dice que «por su calidad y las escenas de las apariciones, fácilmente asemeja al trabajo de Juan Correa o de alguno de los hermanos Arellano»[13].

Continuando con la temporalidad, hay dos óleos cuyas características son consecuentes con la tradición pictórica del siglo xviii. Se encuentran ubicados en la

9. De Florencia, Francisco. *La estrella de el norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo*. Ciudad de México: El Empedradillo, Cap. XVI,1688, fol. 90r y 90v.

10. Archivo de la Provincia de los Doce Apóstoles de Lima. Núm. 29, II Serie, *Libro de Investigaciones (incompleto) del Colegio San Buenaventura de N.S. de Guadalupe*, citado en Richter Fernández-Prada, Federico. «Colegio San Buenaventura de N.S. de Guadalupe». *Revista Peruana de Historia Eclesiástica* (Lima), 1 (1989), págs. 111-129. Disponible en: https://www.dhial.org/diccionario/index.php?title=LIMA;_Colegio_de_San_Buenaventura_de_Nuestra_Señora_de_Guadalupe [Fecha de acceso: 09/02/2024].

11. Wuffarden, Luis Eduardo. «Virreinatos en diálogo: artífices, obras e ideas artísticas de Nueva España y Guatemala en el Perú». En: *Tesoros del Perú 50 años Nuevas Miradas*. Lima: BCP, 2023, pág. 252.

12. Hernández Vargas, Paulina. *Interculturación entre los virreinatos de América…* Op. cit., págs. 296-297.

13. Ruiz Gomar, Rogelio. *Entrevista en Ciudad de México*. 8 de noviembre de 2016.



Fig. 2. Anónimo, *Virgen de Guadalupe con escenas aparicionistas y baluartes,* s. xviii. Óleo sobre lienzo, Ollantaytambo, Cusco. Fotografía: Javier Colmenares.

catedral de Lima y en el monasterio del Prado de esta misma ciudad. En ambas composiciones la Virgen se encuentra al centro; cada lienzo tiene los cuatro medallones con las apariciones marianas y una representación del santuario de Guadalupe, estos elementos están ligados por listones que presentan una secuencia de pequeños ángeles y ramilletes de rosas; las escenas también se basan en los grabados de Arteaga y Alfaro. Destaca en el lienzo de la catedral que tiene un repinte que blanqueó el tono de piel de la Virgen en rostro y manos, y esto lo reafirmamos con la cartela del costado inferior que informa: «Se refacciono esta imagen por su devota Nicolasa W. Valdez». Una muestra de la devoción que la Guadalupana adquirió en Perú.

Los diversos ejemplares que se revisan en este texto tienen un desarrollo formal según la centuria en la que se pinten, los del siglo xvii presentan a la Guadalupana en representaciones individuales, mientras que las del siglo xviii adquieren una mayor riqueza iconográfica y de elementos decorativos, donde las composiciones son más complejas. Este es el caso del siguiente ejemplar que se encuentra en la iglesia de Santiago Apóstol de Urubamba en Cusco, aquella con la que empezó este artículo, aunque es similar a la tradición pictórica guadalupana del siglo xviii, resalta por situarse en la tradición de los atlas o florilegios marianos; que eran textos con distintas imágenes sagradas que fortificaban un territorio y lo protegían durante catástrofes naturales, epidemias o guerras. La Virgen de Guadalupe aparece rodeada de guirnaldas y flores, con las escenas de sus cuatro apariciones milagrosas en las esquinas y con los puntos cardinales marcados por los santuarios o baluartes: la Piedad al sur, los Remedios al oeste, la Bala al este y Guadalupe al norte, por esto mismo desde el siglo xviii se le llamaba la Estrella del Norte de México. Jaime Cuadriello señaló que podría tratarse de un cuadro temprano de Nicolás Rodríguez Juárez (Fig. 2).

En Lima hay tres ejemplares de la Virgen de Guadalupe realizadas con técnica mixta, donde el óleo confluye con incrustaciones de concha nácar y se resguardan en el monasterio del Prado, en el monasterio de Santa Rosa de Santa María y en la colección del Museo Pedro de Osma. Los óleos de los monasterios del Prado y de Santa Rosa tienen las mismas características iconográficas que se aprecian en la pintura anteriormente revisada de la catedral de Lima. La primera resalta por el uso de múltiples colores sobre las incrustaciones de concha nácar en la representación de los diferentes elementos iconográficos (Fig. 3); la segunda, presenta diversidad de colores excepto en el manto de la Virgen, lo que podría indicar pérdida de la capa pictórica. Por su parte, la pintura del Museo Pedro de Osma ha perdido importantes incrustaciones de concha y capa pictórica de los personajes; además, la imagen está mutilada, fue recortada de los cuatro lados a tal punto que se perdieron las escenas aparicionistas y el rompimiento de gloria central. El nácar está dispuesto a modo de mosaico, con teselas rectangulares y muy regulares en la túnica y manto de la Virgen. También está embutido en los cuatro medallones y en el marco con los querubines que rodean a la patrona de México. Sin embargo, las teselas regulares de concha se reservan solo a la túnica y al manto de la Virgen, es decir, el trabajo más esmerado se halla en la imagen principal[14].

Las siguientes pinturas que muestran la difusión del culto en Perú datan del siglo xix, en ellas la representación de la Guadalupana del Tepeyac se simplificó a la imagen central de María con su mandorla.

14. Hernández Vargas, Paulina. *Interculturación entre los virreinatos de América*… Op. cit., pág. 289.



Fig. 3. Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, s. xviii. Óleo sobre incrustaciones de concha de nácar. Monasterio del Prado, Lima. Fotografía: autora.



Fig. 4. Anónimo, *Virgen de Guadalupe con donante*, s. xviii. Óleo sobre lienzo. Convento de San Francisco, Cusco. Fotografía: Raúl Montero Quispe.

Cuatro pinturas con estas características son las que se encuentran en la iglesia de San Pedro de Lima, en el monasterio del Carmen, en el Museo de los Descalzos y en el monasterio Carmelita de Huamanga, Ayacucho. También hay noticia de tres lienzos más en San Lázaro, en Santa Ana y en la iglesia de la Soledad, este último robado en 1995.

Otra vía de difusión del culto guadalupano, que se desarrolla en los primeros años del Perú republicano como un proceso que da continuidad a lo acontecido en el periodo virreinal, vino de la mano y fe del «padre Guatemala» como le decían al fraile franciscano Ramón Rojas (1775-1839), oriundo de Quetzaltenango. Este religioso llegó exiliado al Perú republicano en 1831 y con él llevó su talento para realizar imágenes de su devoción predilecta, la Virgen de Guadalupe del Tepeyac. Con su labor evangélica impulsó en el puerto del Callao una capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe, un pequeño hospital y múltiples lienzos guadalupanos que salieron de su pincel.

Ya no sólo la difusión, sino la adopción del culto guadalupano en el virreinato de Perú se aprecia en algunos ejemplares pictóricos notables. Estas pinturas forman parte de las colecciones Barbosa-Stern, del Museo Pedro de Osma y del convento franciscano de Cusco (Fig. 4). Líneas atrás se señaló la circulación de estampas que sirvieron de modelos para los pintores peruanos y que explicaría la libertad formal con que se realizaron los lienzos guadalupanos. Esto se aprecia en los elementos iconográficos que no se cumplen y en cambio se adaptan a los gustos e idiosincrasias del lugar de recepción, tales como, el fenotipo de María, donde ya no es una indígena morena, sino una criolla de tez blanca y cabello castaño; donde su vestido no es rosa sino aperlado con exquisitos adornos florales, y donde no se incluyen ni los medallones de las apariciones, ni los cuatro baluartes, ni la imagen de la basílica en la Ciudad de México.

Lo más notable de esto último es que es una práctica que sigue vigente en Perú, a diferencia de México, donde actualmente no hay un centro de producción pictórica religiosa activo, en el barrio de San Blas de Cusco hay una venta constante y pujante de imágenes religiosas en óleo y, luego de algunas entrevistas, en-



Fig. 5. Anónimo, *Virgen de Guadalupe en un punto de venta en la cuesta de San Blas*, 2023. Barrio de San Blas, Cusco. Fotografía: autora.

contré que la imagen que más se pide es la Virgen de Guadalupe del Tepeyac (Fig. 5). No en vano el 12 de octubre de 1895, la Virgen de Guadalupe fue coronada canónicamente en México y en 1910 el papa Pío X la nombró patrona de América Latina.

3. Conclusiones

De esta manera podemos concluir que la realidad cultural de la población de los virreinatos tuvo como elemento identitario principal y compartido a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac. Un culto que arribó al virreinato de Perú por tradición oral en el siglo xvi; que se impulsó por agentes mediadores culturales de primer orden como religiosos y virreyes, con una consolidación gradual pero constante a través de la importación de lienzos novohispanos; y con una adopción cultural expresada en la producción de imágenes con adaptaciones fisionómicas de acuerdo al gusto local. Este culto que ya era un símbolo compartido durante la época virreinal, en los siglos xix y xx se consolidó como protector latinoamericano, y en Perú su producción pictórica continúa siendo de primer orden hasta nuestros días sobre todo en Cusco.

Las hagiografías femeninas en la España Barroca. La obra sobre Sor Jacinta de Atondo

Yasmina Suboh Jarabo

Universidad Autónoma de Madrid, España

https://orcid.org/0009-0000-8670-767X

1. Introducción

Las hagiografías, género de la literatura espiritual, tuvieron una considerable repercusión durante el Barroco español. Estas obras se basaban en los manuscritos que las monjas, especialmente místicas, escribieron por mandato de sus confesores[1]. En esos documentos, la religiosa exponía sus experiencias y sensaciones dentro de su vida espiritual. Dichos escritos, que en principio pretendían guiar a las hijas de confesión, terminaron siendo un importante instrumento para la Iglesia en su labor evangelizadora y de defensa del catolicismo frente a la heterodoxia. Estos libros, además de impulsar la canonización de la religiosa, transmitieron un mensaje evangelizador y apostólico, tomando como referentes las virtuosas y santas vidas de estas mujeres tocadas por la gracia divina.

Este estudio se centra en una de esas hagiografías, la escrita por fray Antonio Arbiol, *Exemplar de religiosas, en la penitente, virtuosa y maravillosa vida de la venerable Madre sor Jacinta de Atondo*. Publicada en 1716, la obra muestra el ideal de perfecta vida cristiana que se difundió e inculcó a todos los fieles, tras el Concilio de Trento. Para comprender lo que supusieron estos libros, se explicará el mensaje que transmitieron, pasando luego a analizar la obra de Arbiol, indicando cómo se reflejó esas enseñanzas y algunos elementos diferenciadores, debido a los cambios de siglo. Además, se expondrá brevemente algunos aspectos de la vida del autor y su protagonista.

2. Las hagiografías y su mensaje

Las hagiografías transmitieron una espiritualidad intimista de unión directa con Dios y una forma de vida espiritual donde el fiel, cumpliendo sus deberes de

1. Ferrus Antón, Beatriz. «Yo había querido quemar aquellos papeles… Escritura de vida, convento e historiografía (siglos xvii-xviii)». En: Ferrús Antón, Beatriz y Robledo Pelomeque, Ángela Inés (Eds.). *Voces conventuales: Escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos xvii-xviii)*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2019, págs. 19-48.

buen cristiano, conseguiría la salvación y la santificación, uniendo su alma con la divinidad. Para lograrlo, el creyente debía de purificar y preparar su alma con la oración mental, la meditación en Cristo y su Pasión, las penitencias y las virtudes. También, tenía que reconocer sus pecados, pedir perdón por ellos y comprometerse a no volver a caer en las tentaciones. Esta labor se hacía en el camino de perfección, que era la vía que conducía a la unión con Dios, ya fuera en esta vida o en el más allá[2].

El camino de perfección estaba formado por tres grados. El primero era el grado purificativo, cuyo carácter era ascético y a él estaban llamados todos los fieles. En esta etapa se llevaban a cabo los ejercicios espirituales y penitenciales, para purificar el alma del fiel, quien realizaba un gran esfuerzo y sacrificio, despojándose de pecados, vicios y tentaciones. Asimismo, adornaba y preparaba el alma con las virtudes. El segundo grado era el iluminativo, donde el creyente, aunque se encontraba purificado, todavía no estaba preparado para la unión con Dios. La persona continuaba trabajando en la oración mental, en la meditación en Cristo, en las virtudes y se recogía del mundo exterior. Era una etapa complicada, con momentos de sufrimiento e inquietud ante la idea de no poder alcanzar la unión. Esos momentos eran compensados por la divinidad, que se hacía presente en el alma del fiel a través de toques divinos. Se trataban de fenómenos sobrenaturales en los que el creyente sentía la presencia de Dios con éxtasis, arrobos, locuciones, visiones… Estas experiencias, como decían los espirituales, eran medios para dar ánimo y esperanza a la persona, con el fin de que siguiera trabajando en este camino. No obstante, con la intención de que el fiel no se acomodara en estas vivencias y sintiera más deseos de estar con Dios, la divinidad, en ocasiones, no se hacía presente, dejando a la persona en un estado de desasosiego y desamparo, pues pensaba que Dios la había abandonado. Estas situaciones eran los momentos de sequedad, otra forma que tenía la divinidad de actuar, para que el creyente prosiguiera en su búsqueda por lograr la unión con Él. El tercer grado era el unitivo, donde se producía la unión del alma del fiel con Dios, transformándose en un solo ser con Él de manera espiritual. En esta etapa, el creyente no hacía ningún esfuerzo ni sacrificio, sino que se encontraba en paz, sosiego y descanso, recibiendo el amor, la gracia y la sabiduría divina. Esto no suponía que el fiel estuviera inactivo, todo lo contrario, debía de seguir cumpliendo con sus deberes y obligaciones, sino estaría manteniendo una actitud propia de planteamientos heterodoxos. Por ello, en las hagiográficas, como en otros géneros de la literatura espiritual, se fomentó la idea de compaginar la vida activa y contemplativa, sirviendo a Dios, pero a la vez transmitiendo su mensaje y ayudando al prójimo.

Como señalaron los espirituales, los dos últimos grados tenían un carácter místico y no dependía del fiel el entrar en ellos, pues era Dios quien lo hacía, pero con quien quería y cuando quería. Si una persona no había entrado en estas etapas, no significaba que nunca lograría la unión con Dios, sino todo lo contrario. Aunque Dios no se hiciera presente, Él estaba con ellos y sabía del esfuerzo que estaban realizando, por lo que también conseguirían la unión, siendo doblemente recompensados, pero en el más allá.

Las hagiografías explicaban este proceso a través de las vidas de estas religiosas, que eran mostradas como modelos de perfección cristiana. El objetivo era inculcar la correcta vida católica y cómo conseguir la unión con Dios. El investigador Núñez Beltrán indicó que estas obras tenían un carácter aleccionador, ya que hacían hincapié en los elementos claves para conseguir la perfección. Su intención era: «resaltar la verdad de la fe católica, el carácter ejemplarizante y la educación moral, religioso-cívico. Se dirige todo hacia la aceptación de un sistema de valores que compone el ideal ético, expresado en una vida virtuosa avalada por Dios»[3]. Según Álvarez Santaló, estos libros no tuvieron un considerable peso doctrinal[4], pero sí una importante carga pedagógica, que fue fundamental para la labor evangelizadora de los siglos xvii y xviii.

Estas obras daban arquetipos religiosos a los que imitar, comunicando un mensaje repleto de ejemplos y valores que mostraban consuelo y salvación. Además, el hecho de que sus protagonistas fueran de la misma

2. Suboh Jarabo, Yasmina. «La pervivencia de la literatura espiritual en la España del siglo xvii». En: Peinado Guzmán, José Antonio y Rodríguez Miranda, María del Amor (Coords.). *Meditaciones en torno a la devoción popular.* Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», 2016, págs. 471-489.

3. Núñez Beltrán, Miguel Ángel. «Predicación y hagiografía barrocas: ¿Hagiografía predicadas o predicaciones de carácter hagiográfico?». En: Vitse, Marc (Ed.). *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2005, pág. 927.

4. Álvarez Santaló, Carlos. *Dechado Barroco del imaginario moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pág. 174.

época que los lectores u oyentes y a pesar de su halo sagrado, las veían como personajes cercanos, aspecto que ayudó a que este mensaje calara en mayor medida, en comparación con los santos y mártires pasados, dando a entender que esa experiencia también podían sucederle a otro[5]. Debido a ello, estos libros tuvieron una considerable demanda en época barroca, pues sus relatos ayudaron a realizar las prácticas religiosas y dieron consuelo espiritual[6].

3. La hagiografía sobre Sor Jacinta de Atondo

La hagiografía de sor Jacinta de Atondo fue escrita por su confesor, Antonio Arbiol, con el título de *Exemplar de religiosas, en la penitente, virtuosa y maravillosa vida de la venerable Madre sor Jacinta de Atondo*. La obra se publicó el mismo año de la muerte de la clarisa en 1716 y al igual que todas las hagiografías, buscaba su reconocimiento como santa. Arbiol se basó en las conversaciones que mantuvo con Jacinta, en los manuscritos de ella y de su antiguo confesor el padre Garcés, así como en los testimonios de otras monjas compañeras de la religiosa y de sus médicos.

Referente a Arbiol, además de tener una destacada carrera eclesiástica, siendo incluso calificador de la Inquisición de Aragón, fue un prolífico y célebre escritor de los siglos xvii y xviii, cuyas obras se reimprimieron hasta mediados del siglo xix. Una de ellas fue *La religiosa instruida* de 1717, donde trazó el perfil de la perfecta religiosa[7]. Este libro lo citó en la hagiografía, llegando a decir que la clarisa fue uno de sus referentes[8]. En cuanto a sor Jacinta de Atondo, nació en Valtierra, Navarra, en 1645 en una familia noble, aunque con pocos medios económicos. Fue criada por su tía Ana de Atondo, con la que vivió hasta entrar en el convento. Jacinta dedicó su juventud a prepararse como monja, llegando incluso a recluirse en su casa durante tres años, dedicándose a la vida de perfección. Esta decisión por la vida conventual fue por deseo de ella, pero también por la influencia de su confesor, fray Pedro Garcés, quien la guio en la vida de perfección. En 1681 ingresó en el convento de Santa Catalina de Zaragoza, donde profesó al año siguiente. Dentro de la vida eclesiástica, Jacinta tuvo diferentes cargos, hasta que fue nombrada abadesa en 1711. Murió en dicho convento en 1716[9].

La obra se encuentra dividida en tres partes y explica la vida de Jacinta, su dedicación a los ejercicios espirituales y sus experiencias extraordinarias. Por medio de ella, Arbiol enseña los distintos grados del camino de perfección y muestra a Jacinta como un ejemplo a seguir, citando incluso sus palabras a las que considera excelentes lecciones doctrinales. Aunque la obra se dirige más al ámbito religioso femenino, que, al conjunto social, en ocasiones se observar que algunas prácticas y enseñanzas iban destinadas a ambos sectores.

A diferencia de otras hagiografías, esta obra tiene un carácter más ascético que místico, siendo comentados los momentos sobrenaturales de forma sutil, sin detallar. Este aspecto es significativo, pues nos indica el tiempo en el que se escribió, el siglo xviii, después de algunos casos de falsas místicas que se produjeron en el siglo xvii y el complicado hecho que se vivió en Valencia, con la beatificación popular de Mosén Simón[10], circunstancias que Arbiol señala en el libro[11]. Por ello, el autor procura centrarse en cuestiones más terrenales, pues su intención es dar a conocer: «una Historia puramente humana»[12], dejando a juicio de la Iglesia

5. Ibídem, págs. 144-146 y 289-290.

6. Palomo, Federico. «Cultura religiosa, comunicación y escritura en el mundo ibérico de la Edad Moderna». En: Serrano, Eliseo (Coord.). *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico (CSIC), 2013, pág. 55-88.

7. Pérez Samper, María de los Ángeles. «Camino de santidad. La religiosa instruida de Antonio Arbiol (1717)». En: Arias Saavedra, Inmaculada (Ed.). *Subir a los altares. Modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII)*. Granada: Universidad de Granada, 2018, págs. 109-130; Weber, Alison. «Mística a la defensiva Antonio Arbiol, Sor Jacinta Atondo y la espiritualidad femenina en los albores de la Ilustración». En: Alabrús, Rosa María (Ed.). *Las mujeres en el discurso eclesiástico: España, Francia, Portugal e Italia (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Sílex, 2021, págs. 125-153.

8. Arbiol, Antonio. *Exemplar de religiosas, en la penitente, virtuosa y maravillosa vida de la venerable Madre Sor Jacinta de Atondo*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1716, pág. 221.

9. Poutrin, Isabelle. *Le voile et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*. Madrid: Casa Velázquez, 1995, pág. 295.

10. Giordano, María Laura. «Al borde del abismo: «Falsas santas» e «Ilusas» madrileñas en la vigilia de 1640». *Historia social* (Valencia), 57 (2007), págs. 75-98; Callado Estela, Emilio. «Devoción popular y convulsión social en la Valencia del seiscientos. El intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simón». *Estudis: Revista de Historia Moderna* (Valencia), 25 (1999), págs. 293-303.

11. Arbiol, Antonio. *Exemplar de religiosas*… Op. cit., págs. 189-190.

12. Ibídem, pág. 18.

Católica de Roma si este caso merecía ser reconocido como santo.

En cuanto al camino de perfección, para Arbiol es una lucha constante hasta el final de la vida: «En el camino de perfección christiana, y religiosa, no ay estado de descansar en esta vida mortal. […] el no aumentarse la perfección, es descaercer, y venir a menos en ella»[13]. En su obra, el grado purificativo se percibe en época de juventud de Jacinta, aunque muchas de sus prácticas las mantuvo hasta su muerte. Realizaba la oración mental, meditaba en Cristo, se recogía del mundo exterior, para evitar distracciones y tentaciones, así como sometía a su cuerpo a severas penitencias de ayunos, vigilias y mortificaciones violentas, semejantes a la Pasión de Cristo. Esto último lo estuvo ejercitando toda su vida, pues siempre pensaba que no era lo suficientemente perfecta para estar con Dios. Cuando Arbiol se hizo cargo de su dirección procuró moderarlas, ya que el autor no veía bien este tipo de ejercicios extremos, porque ponían en riesgo la salud de la persona[14]. También se considera importante para perfeccionar el alma la misa diaria y, en caso de no poder, había que visitar el santísimo Sacramento. Este rito recordaba a los fieles la misión de Cristo y les hacía meditar sobre sus faltas, haciendo de ese modo un acto de contrición. Además, entre las virtudes destacó la caridad, por lo que suponía el hecho de ayudar al prójimo, buscando el beneficio de los demás, en vez del provecho propio. Asimismo, se indica la importancia de tener un buen confesor, que supiera guiar a la persona en el camino de perfección. Este tema fue importante para los espirituales, quienes lo remarcaron en sus obras, sobre todo para aquellas personas que se iban a dedicar exclusivamente a la vida de perfección. Por último, la importancia de los santos como referentes de vida y mediadores entre los fieles y Dios. Aspecto puramente tridentino, muestra esa lucha contra la heterodoxia que todavía estaba presente en los comienzos del siglo xviii, siguiendo los preceptos del Concilio de Trento, que Arbiol recuerda en su obra[15]. Como se puede ver, estos ejercicios, salvo las penitencias violentas, podían ser practicados por todos los fieles, como así se concebía dentro de este grado en el camino de perfección.

Respecto al grado iluminativo, aunque Arbiol es precavido al tratar estos temas de componente sobrenatural, pues eran difíciles de corroborar, así como no los consideraba fundamentales para que una religiosa fuera perfecta[16], sí se exponen algunos. Estos hechos son referidos por las citas de sor Jacinta y testimonios de otras monjas. Hay que decir que la clarisa también se mantiene temerosa al comentarlos, ante posibles malas interpretaciones. Tanto Jacinta como sus compañeras afirman que los vivía durante la oración contemplativa o tras comulgar, momentos en los que el alma estaba más purificada y dispuesta. Estos fenómenos no los llaman éxtasis o arrobos, como era común, sino abstracciones o elevaciones. En una de sus citas hace alusión a una especie de éxtasis, aunque ella no expresa esta palabra: «Yo sentía levantarme más, y más […] Sentí no cosa declarada, pero soberana. […] Me sentía el coraçón encendido, y hirviendo de amor»[17]. También habla de visiones y locuciones, así como de los momentos de sequedad, en los que no sentía la presencia de Dios: «Estoy con tal sequedad, y desamparo, como sino hubiera Dios […] es un puro padecer […] Me passa lo que le sucede a un Alma, que ha gustado algo de Dios, y después se queda sola, y a escuras»[18]. Asimismo, la figura del demonio se encuentra presente, atormentando a la religiosa para que no consiga su objetivo. No obstante, Arbiol lo muestra como un instrumento de Dios para probar si la entrega y sacrificio del fiel por alcanzar su unión era auténtica[19]. Este curioso tema lo han estudiado algunos investigadores como Rico Callado[20].

Por último, el grado unitivo se encuentra expuesto en el capítulo 34 de la primera parte y, en comparación con el resto del libro, es el más místico. Comentaba sor Jacinta: «he sentido un movimiento o afecto, como quando uno se transforma en otro […] Sentía que mi espíritu se avía transformado en el Señor. No sé qué se hizo, que solo al Señor sentía. A mi me parece, no avía dos, sino uno; porque parece, que el Alma se vuelve Dios»[21]. Aunque Arbiol deja a juicio de los expertos los hechos declarados, considera que la expe-

13. Ibíd., pág. 156.
14. Ibíd., págs. 42-45.
15. Ibíd., pág. 39.
16. Ibíd., pág. 189.
17. Ibíd., pág. 99.
18. Ibíd., pág. 115.
19. Ibíd., págs. 85, 114.
20. Rico Callado, Francisco Luis. «Vejados por el diablo. Los límites de las experiencias ascéticas en época postridentina a través de las experiencias de los carmelitas descalzos de la provincia de San Joaquín». *Manuscrits: Revista d´ història moderna* (Barcelona), 34 (2016), págs. 87-111.
21. Arbiol, Antonio. *Exemplar de religiosas*… Op. cit., pág. 135.

riencia de sor Jacinta fue una autentica muerte mística, transformándose su alma con Dios, incluso para verificarlo recuerda las enseñanzas de Santa Teresa de Jesús en su *Libro de las Fundaciones*[22].

4. Conclusión

En conclusión, la hagiografía de sor Jacinta seguía manteniendo, a principios del siglo xviii, el ideario espiritual del barroco español de inculcar la perfecta vida cristiana ya fuera en el ámbito eclesiástico o laico, y de defender el catolicismo. Por medio de la vida de esta clarisa, Arbiol enseñó los pasos para emprender y permanecer en el camino de perfección, que conducía a la unión con Dios. Asimismo, aunque su autor procuró no centrarse en los aspectos sobrenaturales, éstos estuvieron presente, al igual que en las hagiografías del siglo xvii, con el fin de mostrar que todo lo que sucedió era por designio divino y, por ello, una gran lección. No obstante, lo más significativo es su parte ascética, describiendo los ejercicios espirituales, a través de las rutinas de sor Jacinta, convirtiéndose la obra en un manual de espiritualidad, aspecto fundamental en esa labor evangelizadora y apostólica de la Iglesia, ya que ayudaba a los fieles en sus prácticas religiosas y por ende en su salvación.

22. Ibídem, pág. 136.

Nuevas aportaciones a la iconografía guadalupana en la provincia de Málaga

Mario Segovia Portillo

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0000-0002-2394-3197

1. Introducción

La gran devoción suscitada hacia la Virgen de Guadalupe tras su milagrosa aparición en 1531 queda patente gracias a la enorme difusión que esta representación mariana ha logrado a lo largo de la Edad Moderna, convirtiéndose en una de las imágenes devocionales que más extendidas se encuentran por todo el orbe. En esta investigación, teniendo como punto de partida los estudios realizados por los investigadores Agustín Clavijo[1] y Patricia Barea[2], nos centramos en el análisis de esta presencia mariana en la provincia de Málaga, con el objetivo de revisar y presentar nuevas incorporaciones que vienen a actualizar el rico e interesante repertorio guadalupano localizado en dicha región. En este sentido, hemos decidido abstenernos de incluir obras ya tratadas por estos investigadores de las que no disponemos de datos nuevos.

En este sentido, algunas de las principales aportaciones de este estudio son el hallazgo de dos guadalupanas firmadas por Nicolás Rodríguez Juárez y Nicolás Enríquez fechadas en 1734 y 1769 respectivamente. Además, avanzamos en el estudio de la obra de Juan Correa en Málaga, concretamente en su *Virgen de Guadalupe* ubicada en el Palacio del Marqués de Villadarias de Antequera, de la que presentamos por primera vez su fotografía.

También analizamos otra cuestión interesante que hasta el momento no ha recibido la suficiente atención. Nos referimos a la influencia que el arte virreinal americano, en este caso la pintura, y en especial la iconografía guadalupana, ha ejercido sobre los artistas radicados en la península durante la Edad Moderna. Para esto incluimos como ejemplo el lienzo de la *Virgen del Consuelo* localizado en la iglesia de Belén de Antequera. Ríos de tinta se han escrito acerca del peso que la pintura europea ha tenido en América, sin embargo, la cuestión inversa es una tarea aún por descubrir.

1. Clavijo García, Agustín. «Pintura colonial en Málaga y su provincia». En: Torres Ramírez, Bibiano y Hernández Palomo, José J. (Coords.). *Andalucía y América en el siglo XVIII: actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985, págs. 89-118.

2. Barea Azcón, Patricia. «La iconografía guadalupana en Málaga». *Boletín de Arte* (Málaga), 29 (2008), págs. 69-84.

2. Nuevas aportaciones

El más espectacular ejemplo que se localiza en este territorio es, sin lugar a dudas, el lienzo firmado por Juan Correa de la *Virgen de Guadalupe* (Fig. 1), ubicado en el interior del Palacio del Marqués de Villadarias de Antequera. Este se encuentra mencionado en diferentes investigaciones[3], aunque, hasta la fecha, no se había publicado imagen alguna del mismo[4], lo que supone avanzar en el conocimiento de la obra de Juan Correa, enriqueciendo su catálogo.

En Antequera disponemos de otros diez lienzos de Correa que representan la *Vida de la Virgen* la cual se completa con otras dos obras del enigmático «Mudo Arellano». Esta serie de doce lienzos, aunque actualmente se encuentra en el Museo Municipal de la ciudad, con anterioridad se localizaban en la antequerana parroquia de San Pedro tras su donación por parte de los Condes de Colchado durante el siglo xviii o principios del xix[5]. La cuestión de cómo llegaron estos cuadros hasta Antequera ha sido planteada por todos los investigadores que han abordado el estudio de los mismos, siendo el último Melero Mascareñas, quien apunta la posibilidad de que llegaran a través del Marqués de Villadarias, pues los Colchado «jamás desempeñaron cargos en ultramar»[6]. Ello se basa en



Fig. 1. Juan Correa, *Virgen de Guadalupe*, s. xviii. Óleo sobre lienzo. Palacio Marqués de Villadarias, Antequera. Fotografía: del autor.

que sí tenemos constancia de la relación comercial con América de Antonio del Castillo y Vintimilla, III Marqués de Villadarias[7].

El Palacio de los Marqueses de Villadarias, en el que se encuentra nuestra guadalupana, perdió toda vinculación con esta familia en la segunda mitad del siglo xix al fallecer la séptima marquesa, María de los Dolores Santisteban, en 1862. En este momento fue vendido a Carlos Blázquez y Blázquez. El hijo de Carlos, Manuel Blázquez de Lora y Ruiz-Tagle casó con Cecilia de Lora y Moreno, hija de Juan Antonio de Lora, Duque de Estrada y VII Conde Colchado[8]. Por lo tanto, suponemos que fue en este momento cuando la serie de la *Vida de la Virgen* —que muy posiblemente se encontraba en este inmueble junto a la guadalupana—, sería donada a la Parroquia de San Pedro para liberar espacio. Y es que efectivamente se produjo una adaptación del diverso patrimonio procedente del palacio del conde de Colchado a este nuevo espacio arquitectónico, destacando la instalación de una pequeña capilla en este lugar[9].

3. Entre las que podemos destacar las siguientes, Romero Benítez, Jesús. *Guía artística de Antequera (Málaga)*. Antequera: Caja de Ahorros de Antequera, 1981, págs. 44-45; Clavijo García, Agustín. «Pintura colonial en Málaga…» Op. cit., págs. 108-109, Barea Azcón, Patricia. «La iconografía guadalupana…» Op. cit., pág. 82; Montes González, Francisco. «Una guadalupana inédita de Juan Correa en el convento de San José del Carmen de Sevilla». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 99 (2011), pág. 242.

4. Deseamos agradecer encarecidamente la colaboración de Gonzalo Otalecu Guerrero, actual director de la Fundación Málaga, entre otras responsabilidades, quien, junto a José Escalante Jiménez, director del Museo de Antequera, realizaron las gestiones necesarias para lograr su fotografiado en el interior del palacio, gracias a la gentileza de Cecilia Blázquez de Lora, actual propietaria del inmueble junto a sus hermanos.

5. Clavijo García, Agustín. «Pintura colonial en Málaga…» Op. cit., pág. 106. La serie de la *Vida de la Virgen* se analiza también en la monografía Vargas Lugo, Elisa y Guadalupe Victoria, José. *Juan Correa. Su vida y su Obra*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, págs. 68-85.

6. Melero Mascareñas, Luis. «Devociones populares en la nobleza antequerana la Serie de la vida de la Virgen de Juan Correa y el Mudo Arellano». En: Peinado Guzmán, José Antonio y Rodríguez Miranda, Mª del Amor (Coords.). *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2016, pág. 305.

7. Bitar Letayf, Marcelo. *Economistas españoles del siglo XVIII. Sus ideas sobre la libertad del comercio con Indias*. Madrid: Cultura Hispánica, 1968, págs. 91 y 92. Información citada también en Resa Moncayo, Francisco Javier. *¿Leal servidor o traidor? El Marqués de Villadarias en la Guerra de Sucesión y su vinculación con la ciudad de Antequera*. Tesis Doctoral: Universidad de Málaga, 2015, pág. 328.

8. Melero Mascareñas, Luis. «Devociones populares…» Op. cit., pág. 305.

9. Resa Moncayo, Francisco Javier. *¿Leal servidor o traidor? El Marqués…* Op. cit., pág. 304.



Fig. 2. Nicolás Enríquez, *Virgen de Guadalupe*, 1769. Óleo sobre cobre. Colección particular. Fotografía: Taller de restauración «Santa Conserva».

Esta hipótesis se ve reforzada por la localización en la que se encuentra nuestro lienzo, en el testero de la escalera principal, inserto en un marco de yeserías barrocas propias del siglo xviii. Este marco con total seguridad debió de ser realizado exprofeso para albergar la pintura de la *Virgen de Guadalupe*, con unas dimensiones de 210 x 128 centímetros, debido que encaja a la perfección. En el momento en el que se realizaron estas yeserías el palacio todavía pertenecía a los Villadarias y no a los Colchado. Por lo tanto, nos inclinamos a pensar que la llegada de este importante conjunto, obra de Juan Correa, se produjo por dicha vía. La guadalupana se encuentra en un lugar privilegiado de la casa, recibiendo a quienes poseen el honor de acceder a la zona privada. Esta es una solución que vemos asimismo repartida por diferentes casas señoriales de la geografía sevillana, asunto que ha sido estudiado por Montes González[10].

El lienzo representa la tradicional representación de la *Virgen de Guadalupe* con las cuatro escenas de las apariciones enmarcadas en óvalos y una vistosa guirnalda de flores entorno a la imagen. Asimismo, debemos de suponer que alcanzó una importante devoción entre los miembros de la familia que residieron en este palacio, y es que en su zona inferior localizamos adheridos diferentes exvotos, concretamente tres en el óvalo de la izquierda y dos en el de la derecha. Este tipo de exvotos metálicos, de formas antropomórficas, no se encuentran en ninguna de las otras obras del palacio, por lo que debemos de pensar en la preeminencia devocional de esta imagen sobre todas las demás. Estas ofrendas votivas solían ser realizadas, antes, durante o después de una situación crítica a modo de acción de gracias por recibir ayuda divina.

Otra de las aportaciones que presentamos es el óleo sobre cobre de la *Virgen de Guadalupe* (Fig. 2) recientemente restaurado por el taller de «Santa Conserva». Este posee unas dimensiones aproximadas de 34 x 27 centímetros y se encuentra firmado por el pintor Nicolás Enríquez en 1769. Se trata de una lámina de cobre localizada en colección particular malagueña y adquirida por su actual propietario en una subasta. Se representa a la *Virgen de Guadalupe* en la versión simple, sin las escenas aparicionistas. De un fondo neutro emana la reluciente imagen de la Virgen que se presenta ricamente ornamentada a partir de detalles en dorado tanto en la saya, manto como corona y resplandores. Nada distrae en esta lámina devocional que enfoca toda la atención en la imagen guadalupana.

En esta misma colección particular localizamos otra destacada pintura de la *Virgen de Guadalupe* (Fig. 3) firmada por Nicolás Rodríguez Juárez y datada en 1734[11]. Es un óleo sobre lienzo con un tamaño de 45 x 32 centímetros y en esta ocasión sí presenta las cuatro escenas aparicionistas. Resulta interesante apuntar que no fue comprada en subasta como la anterior, sino que llegó vía herencia familiar. Según hemos podido averiguar un lejano antepasado del propietario del lienzo fue canónigo de la catedral de Málaga y tuvo cierta relación con América, concretamente con México, por lo que podría tener este origen.

10. Montes González, Francisco. *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2015, págs. 83-84.

11. Debido a que el lienzo se encuentra actualmente en proceso de restauración no hemos podido incluir una fotografía general. Aprovechamos para agradecer a José María Muñoz-Poy Sánchez, del taller «Santa Conserva», su generosa colaboración en esta investigación.



Fig. 3. Nicolás Rodríguez Juárez, *Virgen de Guadalupe* (detalles), 1734. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Fotografía: Taller de restauración «Santa Conserva».

Siguiendo esta pista podemos mencionar al religioso Juan de la Cruz de Alencastre Noroña, hermano mayor de Fernando de Alencastre Noroña y Silva, segundo duque de Linares y virrey de la Nueva España entre 1710 y 1716. De este último se conoce un retrato realizado por el hermano de nuestro pintor, Juan Rodríguez Juárez. A la muerte de dicho virrey, la edición de sus honras fúnebres, impresa en México, escrita por fray Andrés de San Miguel y costeada por un personaje anónimo, se encuentra dedicada curiosamente a su hermano, Juan de la Cruz de Alencastre, llamado a ser obispo de Málaga[12]. No obstante, el hecho de que la obra guadalupana llegara a Málaga a través de este personaje no es una hipótesis que podamos confirmar, ya que parece que dicho religioso no llegó a tomar finalmente posesión de sus cargos como deán y obispo de Málaga[13]. Otra posibilidad que hemos barajado ha sido José María Couto, natural de Puebla, que llegó a convertirse en arcediano y canónigo de la catedral de Málaga, sin embargo, este último no coincide en cronología con el periodo de actividad de Nicolás Rodríguez Juárez, por lo que queda descartado. Seguiremos investigando sobre este asunto para intentar clarificarlo.

Otro lienzo, curiosamente no mencionado por Clavijo y Barea en sus estudios, es la pintura de la *Virgen de Guadalupe* (Fig. 4) localizada en el convento de las Hermanas de la Caridad de Ronda. Esta posee unas dimensiones de 180 x 119 centímetros y su existencia fue ya puesta de manifiesto por Camacho Martínez en el año 1985[14]. Por otro lado, añadimos también a este catálogo un óleo sobre cobre de la *Virgen de Guadalupe* que encontramos en la clausura del Convento de Jesús, María y José de Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga. Una desconocida obra no mencionada hasta el momento que posee cierto aspecto popular y que cuenta



Fig. 4. Anónimo novohispano, *Virgen de Guadalupe*, s. xvii. Óleo sobre lienzo. Convento de la Caridad, Ronda. Fotografía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

12. Véase Berndt León Mariscal, Beatriz. «Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 99 (2011), págs. 181-235.

13. Bolea y Sintas, Miguel. *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga*. Málaga: Arturo Gilabert, 1894. págs. 340 y 356.

14. Camacho Mártínez, Rosario. *Inventario artístico de Málaga y su provincia*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 1985, pág. 285.

con unas dimensiones de 42 x 32 centímetros. Se haya inserta en un marco dieciochesco de rocalla y copete.

Además de esta, existe otra guadalupana citada en diferentes referencias bibliográficas en Vélez-Málaga, pero de la que desconocemos su paradero actual. Se ubicaba en la iglesia del convento de Nuestra Señora de Gracia y fue mencionada en dos ocasiones, la primera por Agustín Moreno y Rodríguez en 1865[15] y la segunda por Francisco Guillén Robles en 1874[16]. Esta comunidad de clarisas sí que continúa poseyendo un cobre novohispano de la *Virgen de los Remedios* y un copón procedente también de Nueva España, ambos del siglo xviii[17].

También en colección particular malagueña, se localiza otra pintura de la *Virgen de Guadalupe*, firmada por el aún desconocido pintor novohispano Juan de San Pedro Flores. La pintura posee unas dimensiones de 208 x 144 centímetros y según investigó Clavijo García[18] se trata de una obra idéntica a la ubicada en el Museo de América de Madrid, firmada por este mismo autor. Como novedad hemos conseguido averiguar que el lienzo antes de pasar a colección particular se custodiaba en la Capilla del Colegio de Niñas de la calle Madre de Dios (Málaga) gracias a un manuscrito que describe la obra, realizado por Juan Temboury en la década de los cincuenta[19].

Entre las obras ya estudiadas de esta iconografía en Málaga se encuentra la *Virgen de Guadalupe* que se custodia en la Catedral de Málaga, firmada por Antonio de Torres en 1754, con unas dimensiones de 108 x 82 centímetros. Esta firma planteaba un importante problema, ya que dicho artista falleció con anterioridad, concretamente en el año de 1731. Recientemente Romero Dorado y Franco Cotán han puesto de manifiesto la existencia de dos pintores llamados de la misma manera en Nueva España, a los que han titulado como Antonio de Torres I y Antonio de Torres II, por lo que es posible que la autoría de dicha guadalupana corresponda a este último[20].



Fig. 5. Anónimo andaluz o antequerano, *Virgen del Consuelo*, 1775. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Belén, Antequera. Fotografía: Santiago Abella.

3. Influencia de la iconografía guadalupana en Málaga

En este otro epígrafe analizamos la influencia que el arte virreinal americano, en este caso la pintura, y en especial la iconografía guadalupana, han ejercido sobre los artistas radicados en la península durante la Edad Moderna. Para esto incluimos como ejemplo el lienzo de la *Virgen del Consuelo* (Fig. 5) localizado en la iglesia de Belén de Antequera. Con unas dimensiones de 210 x 180 centímetros, tradicionalmente ha sido considerado como una obra novohispana del siglo xviii[21]. No obstante, nosotros pensamos que su realización fue

15. Moreno y Rodríguez, Agustín. *Reseña historica-geografica de Velez Malaga y su partido*. Málaga: Imprenta M. Martínez Nieto, 1865, pág. 69.

16. Guillén Robles, Francisco. *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga: Imprenta Rubio y Cano, 1874, pág. 138.

17. Véase Pezzi Cristóbal, Pilar y Torres Delgado, Francisco José. *Las Claras de Vélez. Quinientos años de presencia en la ciudad*. Vélez-Málaga: Torzay Ediciones, 2003.

18. Clavijo García, Agustín. «Pintura colonial en Málaga y su…» Op. cit., pág. 101. Hasta esta imagen también se ha acercado Barea Azcón, véase Barea Azcón, Patricia. «La iconografía guadalupana…» Op. cit., pág. 80.

19. Archivo de la Biblioteca Cánovas del Castillo (ABCN). *Juan de San Pedro Flores: pintor*. Colección del Legado Temboury. Archivo de documentos, TEM, Doc, MLG, Artistas y Artesanos, 709, 1137.

20. Véase Romero Dorado, Antonio y Franco Cotán, Oscar. «Antonio de Torres I y II: la confusión entre dos pintores mexicanos del mismo nombre». *Cartare. Boletín del Centro de Estudios de la Costa Noreste de Cádiz* (Cádiz), 9 (2019), págs. 103-106.

21. Véase Clavijo García, Agustín. «Pintura colonial en Málaga y su…» Op. cit., pág. 110; Barea Azcón, Patricia. «La iconografía guadalupana…» Op. cit., pág. 84; Romero Benítez, Jesús. *Guía artística…* Op. cit., pág. 68; Romero Benítez, Jesús. «El patrimonio artístico de las clarisas de Antequera». En: *Las Clarisas de Antequera. Santa Clara de la Paz y de Belén*. Antequera: Hermanas Clarisas, Convento de Santa Clara de Belén, 2006, pág. 111.

llevada a cabo por un artista andaluz, o en su defecto, un artista local influenciado sin ningún género de dudas por la pintura novohispana, concretamente por la iconografía de la Virgen de Guadalupe. Postura que justificamos por la factura de la obra, además de por sus colores contrastados y alegres propios de la pintura andaluza, que entre otras cuestiones recuerdan, por ejemplo, al modo de trabajar del hispalense Domingo Martínez[22].

El artista que realizó esta representación mariana junto a los siete dolores tomó prestados ciertos recursos desarrollados por la pintura americana. Así pues, parece ser una traslación del modelo guadalupano reconvertido en dolorosa orante, tal y como podemos comprobar por la presencia de saya rosada, manto azul de estrellas, perfiles en hoja dorada, posición orante de las manos y halo con corona resplandeciente. Asimismo, las escenas relativas a los siete dolores se encuentran perfiladas a partir de unas variadas guirnaldas florales, que evocan las que tradicionalmente aparecen en la iconografía guadalupana circundando las escenas de las cuatro apariciones.

Es interesante reseñar que en la iglesia del monasterio de San Zoilo de esta misma localidad encontramos un lienzo idéntico, aunque sin detalles en hoja dorada, sin ningún tipo de inscripción ni firma, y en un deficiente estado de conservación. Asimismo, no es la única obra que denota este tipo de posibles influencias en Antequera, pensemos, por ejemplo, en el *San Miguel Arcángel* del círculo de Antonio Mohedano o el *San Miguel Arcángel* del retablo de la candelaria de San Zoilo. Ambos personajes se encuentran coronados a partir de una tiara de plumas (y no los usuales penachos) que evocan al imaginario indígena americano, al modo en el que se presenta en grabados como *Various Indian Games from Americae* (1602) de Theodore De Bry.

22. Pensemos en sus lienzos de la *Virgen de los Remedios* o la *Virgen de Chiquinquirá*, ambos datados hacia 1720-1725. Para más información véase Cuadriello, Jaime. «Retratos / relatos que vienen de Ultramar la representación marial como metáfora social». En: López Guzmán, Rafael (Coord.). *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*. Madrid: Museo del Prado, 2021, pág. 67.

3

CIUDADES BARROCAS

Arquitectos *vs* ingenieros. Historia de un desencuentro americano

Manuel Gámez Casado

Universidad de Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0002-5539-1104

El entendimiento de la Historia del Arte como una disciplina que necesariamente se ha de ocupar de solucionar los problemas históricos sucedidos a lo largo del tiempo ha sido el estímulo necesario para abordar el asunto que nos ocupa. Como primera cuestión, resulta determinante plantear que la obra de arte no deja de ser una materialización de los distintos pensamientos, usos y culturas propios de cada contexto, asegurando un necesario entendimiento del fenómeno histórico artístico ligado a la sociedad que los ideó. En este sentido, pretendemos abordar un problema de carácter social relacionado con la historia de la arquitectura que, si bien ya fue planteado para contextos decimonónicos, resultó determinante para la consolidación de esta disciplina como la más destacada dentro de la literatura artística[1]. En realidad, la distinción entre las profesiones de arquitecto e ingeniero debe entenderse como un asunto consustancial al propio desarrollo de la Historia del Arte español y americano, pues, como podremos comprobar sobre todo en el contexto de fines del Antiguo Régimen, este debate surgió ante la evidente separación de ambas disciplinas. A ello contribuyó los distintos tipos de obras o proyectos que acometían, generando una rivalidad evidente primero en el plano teórico o literario y, con posterioridad, en el plano práctico. Precisamente estos enfrentamientos se intentaron arbitrar desde las instituciones creadas para tales fines durante el siglo xviii, pero, en otras ocasiones, solo se resolvieron en los entornos políticos del virrey o gobernador de turno.

La distinción entre arquitecto e ingeniero es relativamente reciente. A lo largo de la edad moderna, lo que verdaderamente diferenciaba a un ingeniero de un arquitecto eran cuestiones relacionadas con la formación, el título y la práctica profesional. En realidad, el proceso de aprendizaje no tuvo importantes diferencias en ambos grupos hasta la fundación de Academias durante el siglo xviii, superando la organización gremial y mejorando las capacidades de los jóvenes aspirantes[2]. Tal proceso tuvo como consecuencia la expedición de títulos académicos que, sobre todo en el caso de los ingenieros, los validaban como aptos para ejercer la profe-

1. Sobre el enfrentamiento entre arquitectos e ingenieros en la España del siglo xix debe consultarse VV.AA. *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo xix.* Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Ediciones Turner, 1985.

2. Una aproximación a este asunto se ofrece en VV.AA. *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo xviii.* Barcelona: Serbal, CSIC, 1988.

sión. Este proceso concluía con la conformación de un catálogo de obras que diferenciaba, también en el plano práctico, la labor de ambos grupos, relacionándose convencionalmente a los arquitectos con la proyección de palacios, iglesias o edificios civiles y a los ingenieros con el diseño de fortificaciones, murallas o infraestructuras. Precisamente esta última parte debe considerarse como una de las bases del problema, pues, como tendremos ocasión de mostrar, arquitectos e ingenieros mostraron una actitud bifronte ante la praxis arquitectónica, caracterizándose en todo momento por una polivalencia que les permitía afrontar proyectos para los que, en principio, no estaba destinados.

Sobre la historia de la arquitectura e ingeniería en Hispanoamérica existe una amplia bibliografía de obligada consulta para cualquier investigador que se aproxime a este asunto. Las aportaciones de Angulo, Buschiazzo y Marco Dorta constituyen la base de la presente investigación, pues sus trabajos contribuyeron al conocimiento de los procesos constructivos de los principales edificios de este contexto, partiendo de una metodología positivista necesaria para cimentar futuros análisis. De manera complementaria, las publicaciones de Calderón Quijano o Zapatero ahondaron en asuntos vinculados a la ingeniería militar, partiendo de un interés por la contextualización de los sistemas defensivos y su relación con los problemas geopolíticos propios del continente[3]. Más reciente son las aportaciones de los profesores Alfredo Castillero y Ramón Gutiérrez, en cuyos textos demuestran una mayor preocupación por los asuntos concernientes al ámbito social e institucional de la arquitectura hispanoamericana, como han demostrado en su vasta trayectoria académica[4]. De obligada consulta también resultan las publicaciones de la fundación Juanelo Turriano, donde se abordan distintos asuntos relacionados con la práctica de la ingeniería militar[5].

La separación entre arquitectos e ingenieros, al menos en el plano teórico, no se detecta en las fuentes hasta alcanzar la edad moderna. Desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media o el Renacimiento, se comprueba como no existió una diferenciación entre las labores propias de ambas profesiones. El carácter híbrido de éstas era un signo común, pues indistintamente eran capaces de asumir la proyección de edificios votivos, utilitarios o militares. Arquitectos e ingenieros eran capaces de proyectar partiendo de la antigua tradición vitruviana, que reducía la arquitectura a una concepción utilitaria del espacio, sin menospreciar las posibilidades del ornato como medio para alcanzar la belleza. De hecho, el propio Vitruvio en su tratado de arquitectura no distingue en ningún caso ambas profesiones, tratando en similar tono a los responsables de la construcción de infraestructuras y a los encargados de la proyección de palacios o edificios civiles.

Un contexto fundacional será el Quattrocento florentino, periodo donde el arquitecto Leon Battista Alberti publicó su tratado *De re aedificatoria,* analizando diversas cuestiones relacionadas con la teoría de la arquitectura. Precisamente el papel del arquitecto en la sociedad italiana del momento fue uno de los temas de interés para el arquitecto genovés, estableciendo ligeras diferencias con respecto a otras profesiones de carácter constructivo. Así, Alberti insertó una definición literal del término arquitecto, entendiéndolo como «aquel que supiera, con seguro y maravilloso raciocinio y orden, tanto mental como imaginativo, proyectar, llevar a buen fin con su obra todas las cosas que, mediante cálculo de peso, combinaciones y distribución de masas, se pueden con gran dignidad adaptar perfectamente al uso de los hombres»[6]. De sus palabras se extrae un interés por relacionar a la arquitectura con una actividad racional, emanada de la capacidad del arquitecto para reflexionar o idear un proyecto que se traslada al papel a través del dibujo. Según el criterio de Alberti, el arquitecto también participaba de las habilidades del diseño, como forma de materializar una determinada idea surgida de la razón.

3. Calderón Quijano, José Antonio. *Fortificaciones en Nueva España.* Madrid: Gobierno del Estado de Veracruz, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1984 y Zapatero, Juan Manuel. *Historia de las fortificaciones de Cartagena de Indias.* Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1979.

4. Por ejemplificar, cabe citar Gutiérrez, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica.* Madrid: Fundación Iberdrola, Ediciones El Viso, 2005 y Castillero Calvo, Alfredo. *Portobelo y el San Lorenzo del Chagres. Perspectivas imperiales. Siglos XVI-XIX.* Panamá: Novo Art, 2016.

5. Una síntesis de la bibliografía existente sobre este planteamiento es Angulo Íñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano.* Barcelona: Salvat, 1945; Angulo Íñiguez, Diego. *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI.* Madrid: Hauser y Menet, 1942; Buschiazzo, Mario J. *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana.* Madrid: Kraft, 1944 y Marco Dorta, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte.* Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988.

6. Cita extraída de Nieto, Víctor y Cámara, Alicia. *Historia del Arte. El Quattrocento italiano.* Barcelona: Historia 16, 1989, pág. 68.

Una fuente esencial para la delimitación del contexto teórico fue el *Tesoro de la lengua castellana* publicado por Sebastián de Covarrubias Orozco en 1611[7]. En esta suerte de primitivo diccionario se definió el término *ingenio* como un «proyecto relacionado con un ingeniero», ejemplificándose con el artefacto ideado por Juanelo Turriano para elevar el agua desde el Tajo hasta el Alcázar de Toledo. Curiosamente, este mismo término había sido empleado por Joris Hoefnagel en su vista de la ciudad de Toledo de 1598, demostrando la indisoluble relación de este concepto con las labores civiles propias de un ingeniero. Acompañando a este primer término, Covarrubias definió al *ingeniero* como «el responsable de realizar máquinas para defender del enemigo u ofenderle», relacionando su labor con la protección del territorio por primera vez, al menos en el plano teórico, y de forma exclusiva. Como contrapunto a estas aportaciones, Covarrubias se refirió al *arquitecto* como «aquel que fabrica toda una obra y la dispone, ordenándola con su planta y montea y da la traça a los demás y el modo de ejecutarla», insistiendo en el conocimiento del diseño como una característica necesaria del buen arquitecto. Esta característica explica que la imagen proyectada por los arquitectos en sus retratos, insertos en los tratados publicados durante la edad moderna, coincidiesen al mostrarse junto a herramientas de dibujo, tales como compases o reglas, o trazando algún proyecto. De esta manera se traducía en el retrato las propiedades que todo arquitecto debía tener según se definía en el marco teórico, separándose de la imagen ideal del ingeniero y abriéndose definitivamente un debate que tardará en traslucirse a la dimensión práctica del asunto.

Sin embargo, la evidente diferenciación entre arquitectos e ingenieros reconocida en la literatura artística de comienzos del siglo xvii no tuvo una traslación en el plano práctico. De hecho, cabe recordar que los maestros que trabajaron al servicio de la Corona española a un lado y a otro del Atlántico desempeñaron una doble actividad como arquitectos e ingenieros. Por ejemplificar, personajes tradicionalmente tildados como arquitectos, caso de Juan de Herrera o Juan Gómez de Mora, también se ocuparon de obras militares, no limitándose al diseño de edificios suntuarios o votivos[8]. Por el contrario, otros normalmente bautizados como ingenieros no solo se ocuparon de fábricas defensivas, sino que también asumieron el diseño de palacios o iglesias, demostrando una evidente versatilidad en sus diseños. Este último fue el caso de ingenieros como Tiburzio Spannocchi, quien presentó un proyecto de palacio para el duque de Lerma en 1602 que, si bien no se ejecutó, demuestra la heterogeneidad de su catálogo productivo. Un caso similar fue el de los Antonelli, una familia de ingenieros que, además de diseñar los primeros sistemas defensivos del Caribe hispano, también emplearon su tiempo en la construcción de infraestructuras, aduanas o edificios de gobierno[9].

Caso similar al comentado ocurrió con los arquitectos, quienes patinaron continuamente hacia la labor de los ingenieros para asumir proyectos que, en principio, no les correspondía. Un caso evidente lo constituye el arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera, responsable de la remodelación del antiguo convento de la Merced de Sevilla, sede del actual Museo de Bellas Artes. Así, resulta llamativo que este arquitecto muriese haciendo las veces de ingeniero mientras defendía la bahía de Salvador de Bahía, acompañando a las tropas hispanoportuguesas en 1625. Un caso similar fue el de Cristóbal de Rojas, ingeniero y tratadistas que compaginó el diseño de fortificaciones con la intervención en edificios religiosos que le acercaban a la labor de un arquitecto. De hecho, son bien conocidas las intervenciones de Rojas en la construcción de la iglesia del Sagrario de Sevilla, en la parroquia de la Asunción de Cañete de las Torres o en el convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda. Ello demuestra el continuo intercambio de competencias entre ingenieros y arquitectos en el ocaso del siglo xvii y, por consiguiente, una falta de distinción entre sus competencias que fue común en el imperio español durante el reinado de los Austrias.

Un elemento diferencial en este análisis se produjo tras la guerra de Sucesión al trono español, pues una de las primeras medidas promovidas por el gobierno de Felipe V fue la institucionalización de la figura del ingeniero mediante la fundación del Real Cuerpo en 1711. Esta iniciativa incentivó la polémica aquí ana-

7. Cobarruvias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana.* Madrid: Luís Sánchez, Impresor del Rey, 1611, 84 y 505.

8. Al respecto, conviene recordar las intervenciones que ambos arquitectos realizaron en edificios de aparente carácter defensivo, caso del castillo de Simancas.

9. Luengo, Pedro. «Cristóbal de Rojas: nuevos datos sobre su biografía y primeras obras». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 91 (2018), págs. 113-126 y Morales, Alfredo J. «La portada del convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda, obra de Cristóbal de Rojas». *Revista de Arte sevillano* (Sevilla), 1 (1982), págs. 17-20.

lizada primero en el epicentro territorial del imperio, sobre todo en la Corte y en el Mediterráneo, y posteriormente, esto es, a partir de la década de 1730, en los territorios americanos. La fundación de esta institución conllevó la creación de sendas Academias de Matemáticas con sedes en Barcelona, Ceuta y Orán, en las que los ingenieros se formaron a partir de un plan de estudio sistematizado y reglado, mejorando sus capacidades proyectiles, dibujísticas y constructivas. El estudio de disciplinas vinculadas a la matemática, el dibujo y la tratadística los convirtió en la élite del sistema de las artes implantado en España tras la llegada de la nueva dinastía, alcanzando un prestigio nunca superado por otros gremios o profesiones.

El nivel formativo alcanzado por los ingenieros redundó en una estrecha vinculación con los círculos de poder, convirtiéndose en los responsables del diseño de edificios patrocinados por la Corona. Como consecuencia, la influencia de estas obras en la arquitectura española, hispanoamericana y filipina fue determinante para comprender el paso de unas formas enclavadas en un lenguaje puramente barroco a unos modelos cosmopolitas, desarrolladas a partir del entendimiento de las nuevas fórmulas publicadas en los tratados procedentes de los contextos franceses. Por tanto, la renovación de la arquitectura española y americana del siglo xviii se debió, en cierta medida, a la labor de los ingenieros, cuya formación uniforme y sólida permitió que se evolucionase hacia unas formas racionales, constituyendo un capítulo esclarecedor de las artes vinculadas al mundo de la Ilustración española.

Ante el evidente protagonismo de los ingenieros durante el siglo xviii, los arquitectos consideraron que se perjudicaban sus intereses, pues quedaron relegados en muchos casos a un segundo plano al desconocer las propiedades de la matemática y la ciencia de las artes, como un asunto valorado por los principales mecenas del momento. Por ejemplo, durante las obras de remodelación del Alcázar de Sevilla tras el terremoto de Lisboa, el ministro Ricardo Wall emitió una carta desde Aranjuez en 1758 en la que advirtió que los arquitectos no ejecutasen la obra, pues no conocían los méritos de la matemática, concluyendo que dichas labores debían ser dirigidas por el ingeniero Sebastián van der Borcht, al ser de mejor formación[10]. En el caso americano, el gobernador de Santa Marta Antonio de Alcaide informó en 1752 de la inexistencia de arquitectos formados para la conclusión de la catedral, esperando que llegase un ingeniero desde Cartagena hábil en el manejo del diseño. Otro ejemplo de estas críticas a la labor de los arquitectos se produjo durante la remodelación del palacio virreinal de México en 1764, cuando el ingeniero Agustín López de la Cámara Alta criticó la labor del arquitecto Lorenzo Rodríguez, a quien se le había caído todas las bóvedas por no manejar los méritos de la matemática[11]. Estas noticias son un ejemplo de las numerosas referencias que encontramos sobre este debate en la documentación, donde las críticas emitidas por los ingenieros a los arquitectos se basan fundamentalmente en cuestiones formativas.

Para comprender este fenómeno es necesario advertir que la formación recibida por los arquitectos en la Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid a partir de 1752 todavía partía de una pedagogía preceptiva, basada en la lectura de antiguos tratados y olvidando el estudio de la matemática y el cálculo. No fue hasta comienzos del siglo xix, ya en tiempos de Betancourt, cuando se intentó actualizar el sistema formativo de la Academia. Por tanto, los argumentos utilizados por los arquitectos para no descender en el escalafón del sistema de las artes se basaban en un respeto por la superioridad artística y gremial demostrada desde los inicios del Antiguo Régimen, en contra de los argumentos empleados por los ingenieros alusivos a su mejor formación y capacitación para afrontar la dirección de los proyectos.

Por tanto, el contexto academicista de la segunda mitad del siglo xviii reafirmó el enfrentamiento entre arquitectos e ingenieros iniciado a comienzos de la edad moderna. Ello nos permite plantear si se produjo un traslado de este asunto a los territorios de ultramar, donde la convivencia entre ambas profesiones vino marcada por unos matices distintos a los peninsulares, influidos por la complejidad del contexto, por la adaptación de ciertas tipologías constructivas y por la falta de instituciones formativas que favoreciesen la capacitación de los jóvenes aspirantes[12]. Al respecto, es necesario advertir que la arquitectura de la América

10. Ollero Lobato, Francisco. «La reforma del palacio gótico de los Reales Alcázares de Sevilla en el siglo xviii». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 11 (1998), págs. 233-252.

11. Nieto Márquez, Miguel Ángel. «Arquitectos e ingenieros militares en el Palacio Real de México. Proyectos fallidos para un cuartel de caballería». *Temas americanistas* (Sevilla), 37 (2021), págs. 279-299.

12. Sobre este último condicionante resulta de obligada consulta la obra escrita por Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela María. *El destello de las luces. Nuevas miradas a la arquitectura americana.* Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023.

hispana estuvo condicionada por la conformación de un discurso vinculado al poder que utilizaba las artes como medio de comunicación. Esta arquitectura del poder requirió de formas determinadas desde la Corte, surgiendo voces como la del propio Antonio Ponz, quien ejercía de secretario de la Academia de San Fernando, que abogaba por una arquitectura nacional contraria al capricho de los artistas, satisfaciendo las necesidades del poder político en los territorios alejados de la península[13]. Estos planteamientos no fueron óbices para que los ingenieros mostrasen una preocupación por los problemas estéticos en sus diseños. Al contrario, se caracterizaron por imponer en América unas formas diferenciadoras de la tradición estética, influidos por una norma actualizada acorde a los nuevos patrones triunfantes en los contextos academicistas en los que se formaron. Prueba de este hecho son las catedrales de Panamá y Santa Marta, diseñadas por ingenieros utilizando formas que se alejan de los elementos retardatarios propios de la tradición barroca y todavía empleados por los arquitectos.

En cambio, los arquitectos parecen permanecer anclados en una estética preocupada por el papel del ornato en el diseño arquitectónico, cayendo en posibles anacronismos como ocurre en el caso de la catedral de Sucre, cuyas bóvedas de terceletes diseñadas a fines del siglo xvii recuerdan los modelos propios de la tradición medieval, en un claro acercamiento de lo que la nueva historiografía ha llamado «arte anacrónico». Siguiendo este concepto, parece que la utilización de recursos propios de la tradición formal por parte de los arquitectos se podría entender como una forma de asimilación de un discurso pensado para un público que ya lo conoce, que no debe reconocer nuevos mensajes, modelos o prototipos, circunstancia que explicaría el excesivo anclaje en fórmulas pasadas que encontramos en ocasiones en la arquitectura hispanoamericana diseñada por los arquitectos, quienes evitan inaugurar nuevos repertorios decorativos o instaurar nuevas formas que puedan resultar chocantes al nuevo público.

13. VV.AA. *La polémica ingenieros-arquitectos en España…* Op. cit., págs. 37-59.

El cuartel de Dragones de Veracruz, un edificio desaparecido del siglo XVIII

Miguel Ángel Nieto-Márquez
Universidad de Córdoba, España
https://orcid.org/0000-0002-8337-5072

1. Introducción

Durante el siglo XVIII, los Borbones emprendieron una serie de reformas destinadas a la mejora de las condiciones de vida del ejército. Entre ellas, cabe destacar la apuesta por unos acuartelamientos que, de carácter permanente, fueran más estables y seguros que los existentes en los campamentos militares. Al mismo tiempo, la Corona intentó aliviar a un sector de la población que también se había encargado de dar alojamiento a las tropas[1]. Hasta fechas recientes, la arquitectura de los cuarteles había recibido una escasa atención por parte de la historiografía. Fue a partir de la década de los 80 del siglo pasado cuando investigadores como Marzal Martínez, Cantera Montenegro o Hernández Núñez contribuyeron considerablemente a su conocimiento[2], destacando en los últimos años mis propias aportaciones[3].

Mediante el presente estudio se pretende rescatar de olvido uno de los edificios más singulares de la Veracruz virreinal, el cuartel de Dragones. Para ello, ha sido necesaria la consulta de los escasos estudios que se han referido a dicho inmueble, caso de la *Historia de las fortificaciones en Nueva España* de José Antonio Calderón Quijano[4]. Posteriormente, se procedió a la consulta de los fondos del Archivo General de Indias (Sevilla), concretamente algunos expedientes sobre fortificaciones

1. Cantera Montenegro, Jesús. *La «Domus Militaris» hispana. Origen, evolución y función social del cuartel en España.* Madrid: Ministerio de Defensa, 2007, pág. 51.

2. Ibídem. Marzal Martínez, Amparo. «Los cuarteles andaluces del siglo XVIII». *Revista de Historia Militar* (Madrid), 49 (1980), págs. 33-58. 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, Serie VII* (Madrid), 4 (1991), págs. 239-264.

3. Nieto Márquez, Miguel Ángel. «El ingeniero Lorenzo de Solís y los cuarteles de la plaza de Veracruz». En: Guasch Marí, Yolanda, López Guzmán, Rafael y Panduro Sáez, Iván (eds.). *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano.* Granada: Ministerio de Cultura y Deporte, Editorial Universidad de Granada, 2021, págs. 843-850. Nieto Márquez, Miguel Ángel. «Arquitectos e ingenieros militares en el Palacio Real de México. Proyectos fallidos para un cuartel de caballería (1761-1764)». *Temas Americanistas* (Sevilla), 47 (2021), págs. 279-299.

4. Calderón Quijano, José Antonio. *Historia de las fortificaciones en Nueva España.* Madrid: Gobierno del Estado de Veracruz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984.

y pertrechos que contienen valiosos datos sobre el proceso constructivo del cuartel. Finalmente, se acudió al Archivo General Militar del Madrid, donde se conservan un importante número de planos del edificio que revelan su evolución arquitectónica.

2. La renovación de los cuarteles novohispanos: los ingenieros militares y la tratadística

Los cuarteles se convirtieron en un equipamiento fundamental para las ciudades de la importancia estratégica de Veracruz, pues estaban destinados a alojar las tropas que vigilaban y cuidaban las fortificaciones. Los mencionados estudios han demostrado que la organización espacial de estos edificios siempre respondió a unos factores concretos, advirtiéndose una creciente preocupación por la higiene, la alimentación y la comodidad de las tropas. No obstante, fue en la segunda mitad del siglo xviii cuando se produjo una mayor perseverancia en la mejora de estos establecimientos. Cabe destacar aquí la labor de los ingenieros militares que, incentivados por las nuevas ideas ilustradas, trataron de favorecer las condiciones de vida de los soldados[5].

Los proyectos ingenieriles se basaron en unos tratados que, desde finales del Seiscientos, estuvieron enfocados a dichas mejoras. Sin embargo, algunos planteamientos estaban más enfocados a la eficacia defensiva del edificio, siendo un ejemplo ilustrativo el ideado en 1680 por Sébastien Le Preste, el marqués de Vauban. Dicho modelo, consistente en un acuartelamiento rectangular y de dos pisos, se ubicaría adosado o muy cercano a las murallas, posibilitando que los soldados estuvieran preparados en caso de un ataque enemigo. Respecto al interior, estaría dividido longitudinalmente por un muro, habilitándose dos naves que funcionarían como dormitorios. Por tanto, se trataba de una propuesta con importantes limitaciones, pues la tropa continuaría viviendo hacinada debido al exhaustivo aprovechamiento de los solares. Caso distinto es el recogido por Bernard Forest de Bélidor en *La Science de l'Ingenieur dans la conduite des travaux de Fortification et d'Architecture* (1729). Partiendo del modelo de Vauban, planteó un cuartel separado de la muralla e integrado en la trama urbana, formado por cuatro bloques dispuestos en torno a un patio central que iluminaría las diferentes estancias y posibilitaría la instrucción de la milicia[6]. Estas novedades también están recogidas en el *Proyecto General Impreso* de Jorge Próspero Verboom (1717), que insistió en la construcción de cuarteles rectangulares, de dos alturas y con unos extremos amplios en los que ubicar los alojamientos de los oficiales[7].

Las fuentes gráficas y documentales consultadas demuestran que estos planteamientos inspiraron los nuevos cuarteles proyectados en el virreinato de Nueva España. Así se observa en el cuartel que diseñó el ingeniero Lorenzo de Solís para acoger el batallón de infantería de la Corona, en Veracruz[8]. En sus dibujos puede apreciarse un edificio de planta rectangular, de dos pisos y con un patio cuadrado porticado que, a modo de claustro conventual, comunicaría las dependencias del cuartel. A su vez, el espacio podría aprovecharse para los ejercicios de la milicia, mientras que sus galerías serían utilizadas por los soldados para comer y estar a cubierto cuando no se encontraran en sus dormitorios[9]. También llama la atención el sector destinado al alojamiento de hasta 600 forzados, que contaría con otro patio, una cocina y letrinas, advirtiéndose un interés en el técnico en procurarles comodidad, quizá para evitar fugas[10]. De hecho, cuando en 1761 el ingeniero Agustín López de la Cámara Alta copió el plano,

5. Cantera Montenegro, Jesús. *La «Domus Militaris»…* Op. cit., pág. 47.

6. Ibídem, págs. 52-53. Marzal Martínez, Amparo. «Los cuarteles andaluces…» Op. cit., págs. 33-36. Sobre la vida en los cuarteles españoles durante el Setecientos, véase: Moncada Maya, José Omar. «El cuartel como vivienda colectiva en España y sus posesiones durante el siglo xviii». *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* (Barcelona), 7/146 (2003).

7. Bonet Correa, Antonio. «Utopía y realidad en la arquitectura». En: Serrano Marzo, Manuel (dir.). *Domenico Scarlatti en España. Catálogo general de las exposiciones «Utopía y realidad en la arquitectura» (Museo Municipal), «Iconografía musical» (Teatro Real) y «Salón y corte» (Palacio de Velázquez).* Madrid: Gabinete Técnico del Diseño, 1985, págs. 65-66. Marzal Martínez, Amparo. «Los cuarteles andaluces…» Op. cit., pág. 34.

8. Este proyecto ha sido analizado recientemente en: Nieto Márquez, Miguel Ángel. «El ingeniero Lorenzo…» Op. cit., págs. 843-850 y Cantera Montenegro, Jesús. «La problemática de los cuarteles en la América hispana». *Revista de Historia Militar* (Madrid), 128 (2020), págs. 32-36.

9. Cantera Montenegro, Jesús. «Arquitectos e ingenieros: los ingenieros militares en el adelantamiento de la España ilustrada». En: AA. VV. *De la Paz de París a Trafalgar (1763-1805). La organización de la defensa de la monarquía.* Madrid: Ministerio de Defensa, 2003, págs. 49-51.

10. Nieto Márquez, Miguel Ángel. «El ingeniero Lorenzo…» Op. cit. pág. 846.

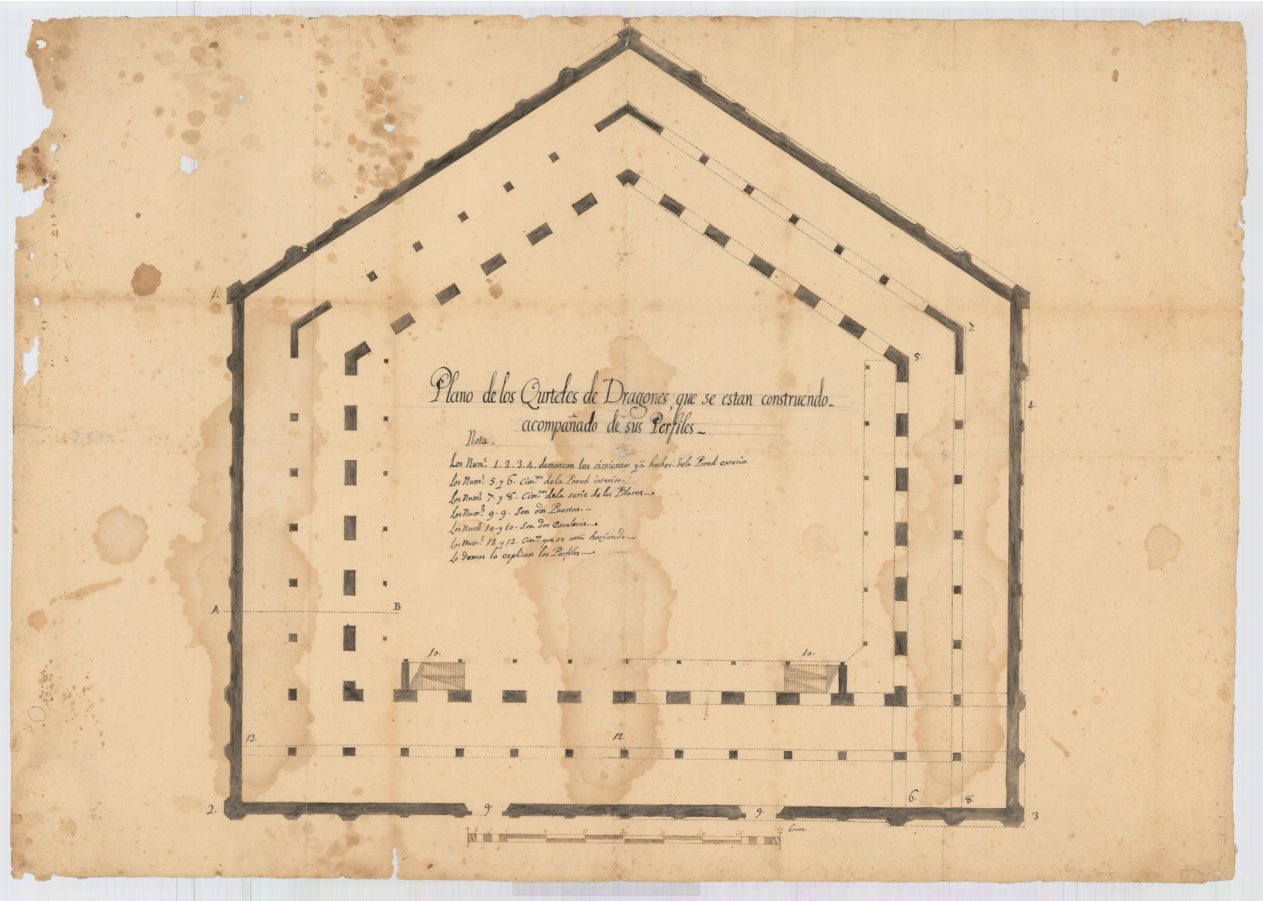


Fig. 1. Anónimo, *Plano del cuartel de Dragones de Veracruz*, s. xviii. Tinta sobre papel. Archivo General Militar de Madrid.

introdujo unas modificaciones en el segundo piso consistentes en la no disposición de habitaciones para los oficiales, pues consideraba que la tropa no debía estar al margen de sus mandos por lo que pudiera acaecer, sobre todo teniendo en cuenta el elevado número de presidiarios que debían ser vigilados día y noche[11].

Los postulados de la tratadística también se advierten en los proyectos de cuartel de caballería para el Palacio Virreinal de la capital mexicana. En este caso, el planteamiento original realizado por el célebre arquitecto Lorenzo Rodríguez en 1761 parece responder a los preceptos de Vauban y Bélidor. De planta rectangular, el edificio contaría con una serie de dependencias en tono a un patio central, proyectándose las caballerizas en el piso inferior y los dormitorios en el superior[12]. A pesar de ello, los ingenieros Cámara Alta y Pedro Ponce plantearon una alternativa más sólida y funcional. Además, el primero llega a referirse a la «hermosura» del edificio, vislumbrándose un interés en dotarlo de una imagen acorde con el poder[13]. Finalmente, las fuertes desavenencias entre ingenieros y arquitectos provocaron la suspensión de las obras hasta la intervención del ingeniero director Manuel de Santisteban, que mejoró la idea de Rodríguez siguiendo sus propias consideraciones técnicas[14].

11. Ibídem, págs. 848-850.

12. Los proyectos para este acuartelamiento ya fueron dados a conocer en: Angulo Íñiguez, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas conservados en el Archivo de Indias*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1939, págs. 384-386.

13. Ibídem, págs. 285-293. Sobre el ingeniero Pedro Ponce, véase: Nieto Márquez, Miguel Ángel. «De asistente de ingenieros a gobernador de Veracruz: el caso de Pedro Ponce Camacho (1718-1797)». *Perspectiva Pictorum / Dossiê: A História da Arte e a construção ilusionista na modernidade barroca: História, Ciência e Técnica* (Pampulha, Belo Horizonte), 1/2 (jul-dez, 2022), págs. 146-172.

14. Nieto Márquez, Miguel Ángel. «Arquitectos e ingenieros…» Op. cit., págs. 293-297.

3. El virrey conde de Revillagigedo y los cuarteles veracruzanos

La singularidad arquitectónica del desaparecido cuartel de Dragones de Veracruz se evidencia en diversos planos de la urbe. Anexo a la muralla, su planta pentagonal parecía conferirle, además, la función de baluarte. De esta forma, junto al bastión de San José, defendería la puerta de la Merced, ubicada en el sur. Teniendo en cuenta lo comentado anteriormente, debieron considerarse las ideas de Vauban, posibilitándose que la tropa habitara muy próxima a dicha entrada de la ciudad.

Hasta mediados del siglo xviii, los cuarteles veracruzanos contaban con múltiples limitaciones. Cuando el virrey I conde de Revillagigedo pasó por la ciudad antes de su toma de posesión, advirtió el limitado espacio de estas edificaciones. Así mismo, estaban construidas de madera y con cubiertas de tejamanil, lo que suponía un elevado riesgo de incendio. Pocos días después, los oficiales reales barajaron la posibilidad de restaurarlos, pero el virrey se opuso alegando los crecidos gastos que habían ocasionado sus continuas reparaciones. En cambio, propuso que se construyeran de fábrica, encargando al gobernador, a los oficiales y al ingeniero director los pertinentes presupuestos. Incluso les ordenó que emplearan en las obras unos 400 forzados para ahorrarse los salarios de peones, albañiles y carpinteros[15].

3.1. Desavenencias y vicisitudes en el proceso constructivo del cuartel de Dragones

En mayo de 1750, las obras de cimentación del cuartel de Dragones ya habían comenzado, pero aún no contaban con la aprobación del rey. De hecho, el virrey pretendía enviar la documentación a la corte con posterioridad, permitiendo que el ingeniero Félix Prósperi terminara una segunda versión del proyecto. La documentación conservada en el Archivo de Indias revela una serie de desacuerdos entre el técnico y el gobernador Diego de Peñalosa relativas a la construcción del cuartel. Estas provocaron que el ingeniero solicitara al marqués de la Ensenada su regreso a España, acusando a dicha autoridad de impedirle ejercer su empleo y de ocasionar gastos innecesarios en las obras[16]. Otro motivo que expuso el ingeniero fueron los achaques de su avanzada edad, lo que explica que en 1751 se autorizara su regreso a la metrópoli[17].

Meses después, la construcción del acuartelamiento seguía generando problemas. A este respecto, ha podido conocerse que el edificio estaba construyéndose con piedra procedente de los bajos de La Gallega, perjudicándose la integridad del puerto y de las murallas inmediatas al mar. Dicha circunstancia alarmó a las autoridades veracruzanas, quienes recomendaron que la piedra se obtuviera de parajes más alejados de la ciudad. Por otro lado, a finales de octubre aún no había llegado ningún plano a la corte, ya que el virrey desconocía si debía enviar el proyecto original o unas copias[18]. De este modo, el envío de la documentación (Fig. 1) se postergó hasta abril de 1751, pues durante los meses anteriores Prósperi estuvo enfermo y debió atender otros cometidos. Cuando los planos llegaron a la metrópoli, pudo comprobarse que las abundantes lluvias habían provocado el derrumbe de algunas zonas, imposibilitando la culminación de las obras. A pesar de ello, Revillagigedo se mostró optimista con la situación, pues pensaba que el edificio podría acoger a la mayor parte del regimiento antes de la siguiente estación de lluvias[19].

El estado del acuartelamiento ha podido conocerse gracias a un informe firmado por el ingeniero el 17 de abril, donde se revela que el sector izquierdo era el único finalizado. Igualmente, el documento corrobora que el cuartel se estaba construyendo a extramuros y completamente abovedado a excepción de la parte que miraba al campo, consistente en un ángulo cubierto

15. Archivo General de Indias (AGI), Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MÉXICO, 2447, 2 de mayo de 1750, s.f.

16. Ibidem, 2 de mayo de 1750 y 20 de julio de 1750, s.f. Véase también: Calderón Quijano, José Antonio. *Historia de las fortificaciones…* Op. cit., pág. 139.

17. VV. AA. *Los ingenieros militares en España. Siglo xviii: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial.* Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983, pág. 386. Sobre Félix Prósperi, véase también: Moncada Maya, José Omar. *Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial Siglos xvi a xviii.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 153-155. Calderón Quijano, José Antonio. «Ingenieros militares en Nueva España». *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 6 (1949), págs. 1-72.

18. AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MÉXICO, 2447, 30 de octubre de 1750, s.f.

19. AGI, Gobierno, Audiencia de México, Inventario de expedientes sobre fortificaciones, pertrechos, MÉXICO, 2444, 1751, s.f. MÉXICO, 2447, 28 de abril de 1751, s.f.

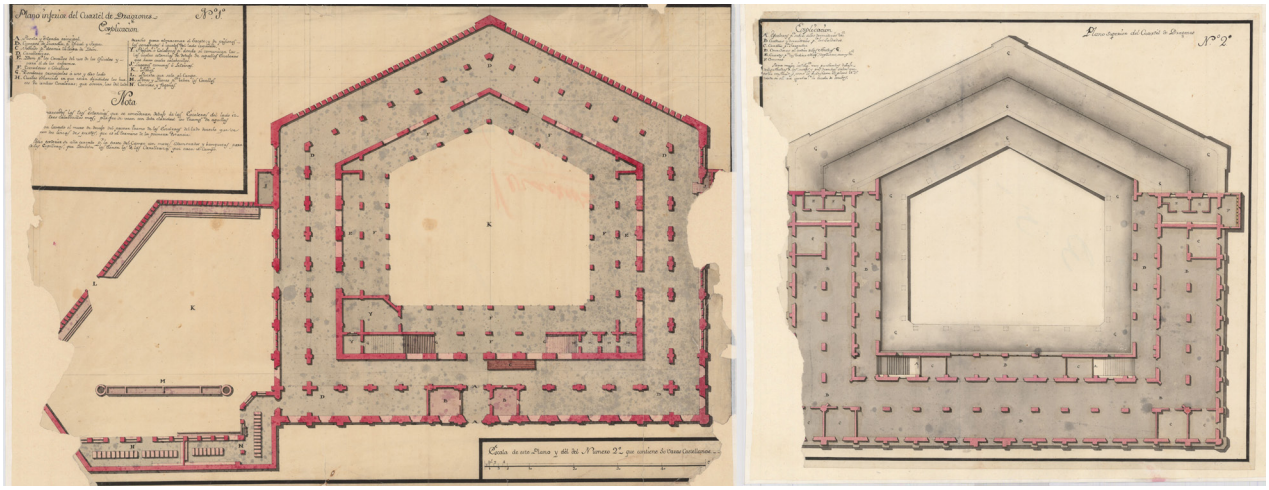


Fig. 2. Anónimo, *Plano del cuartel de Dragones de Veracruz*, ca. 1795. Tinta sobre papel. Archivo General Militar de Madrid.

de vigas. Los tres frentes restantes contarían con un segundo piso destinado al alojamiento de la tropa, probándose la incorporación de las novedades recogidas en los tratados. El texto también recoge el tamaño del conjunto, cuyo perímetro superaba los 297 metros. Respecto a las caballerizas, de casi 11 metros de anchura, contaban con una serie de pilares que sostendrían bóvedas de aristas construidas en ladrillo. Por otra parte, Prósperi informó sobre el grosor de sus paredes, que en ocasiones contarían con pilastras en responsión con dichos pilares. En último lugar, apuntó que desde 1750 se habían invertido más de 45.000 pesos en la construcción del edificio, de modo que el coste total podría superar los 100.000[20].

A pesar de los cálculos del italiano, el virrey mantuvo su convicción de que el proyecto no resultaría tan costoso, pues podría contarse con las providencias y los auxilios del gobernador veracruzano. No obstante, la documentación de archivo demuestra que sus relaciones con Prósperi seguían siendo complicadas, de modo que el rey ordenó a Revillagigedo que tomara las medidas necesarias para solventar el conflicto. Así, apoyó la opinión del gobernador, quien planteaba un edificio de mayor firmeza. En razón a los desacuerdos, el virrey terminó solicitando la llegada de dos nuevos ingenieros a la plaza veracruzana, pues la presencia de Gaspar Courselle era insuficiente a causa de sus continuos problemas de salud. Fruto de dicha petición fue la llegada al virreinato de Carlos Luján, que en febrero de 1752 ya contaba con la orden de embarque[21].

3.2. El cuartel de Dragones en el patrimonio cartográfico del Archivo General Militar de Madrid

Independientemente de los mencionados desencuentros, parece evidente que Prósperi proyectó un cuartel de gran solidez y afín a lo recogido por Bélidor y Verboom en sus tratados. En el Archivo General Militar de Madrid ha podido localizarse un plano que, de autor desconocido, muestra la planta y la distribución descrita con anterioridad. Además, interesa especialmente la información recogida en su título, revelándose que fue dibujado cuando el edificio se había empezado a construir[22]. En el mismo repositorio se conservan otros dibujos que reflejan el interés de las autoridades en acometer nuevas intervenciones sobre el inmueble. En primer lugar, debe hacerse referencia a los que, realizados hacia 1795, recogen el estado del cuartel[23]. En el correspondiente a la planta inferior se observan importantes diferencias respecto al dibu-

20. AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MÉXICO, 2447, 17 de abril de 1751, s.f.

21. AGI, Gobierno, Audiencia de México, Inventario de expedientes sobre fortificaciones, pertrechos, MÉXICO, 2444, 1751, s.f. MÉXICO, 2447, 28 de abril de 1751, s.f.; 2 de junio de 1751, s.f.; 4 de febrero de 1752, s.f.

22. Archivo General Militar de Madrid (AGMM), Mapas, planos y cartas náuticas, MEX-10/3, siglo xviii.

23. Ibidem, MEX-10/6 y MEX-10/7, h. 1795. En el mismo archivo se conserva una copia sin color del piso inferior fechada hacia 1790. MEX-10/2, h. 1790.

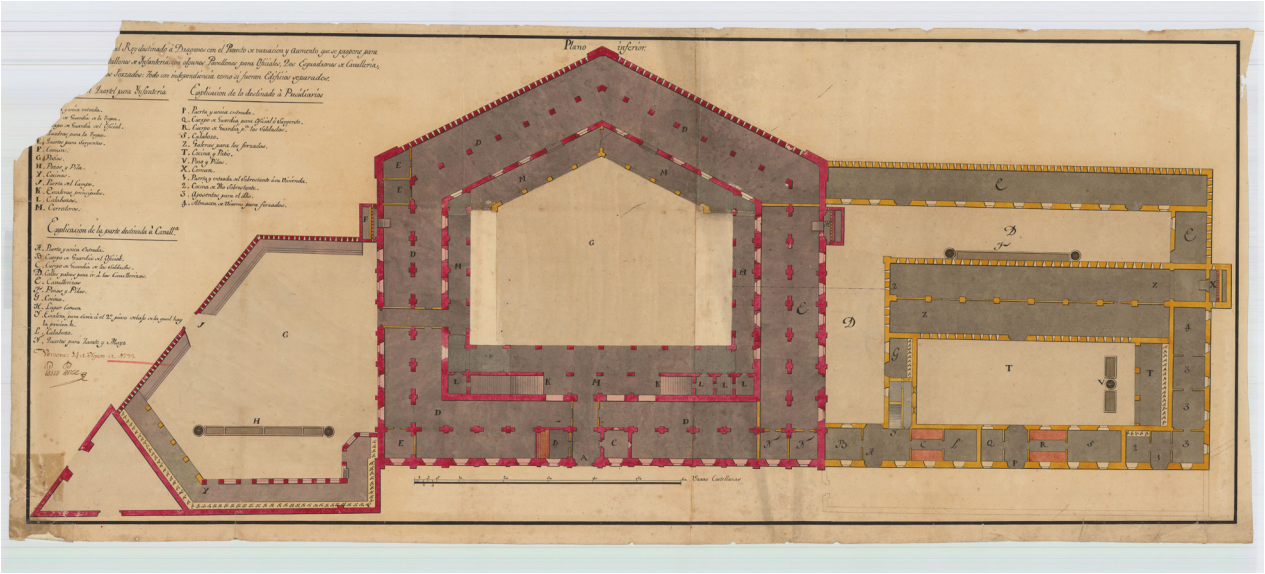


Fig. 3. Pedro Ponce, *Proyecto de ampliación del cuartel de Dragones de Veracruz.* Planta inferior, 1795. Tinta sobre papel. Archivo General Militar de Madrid.

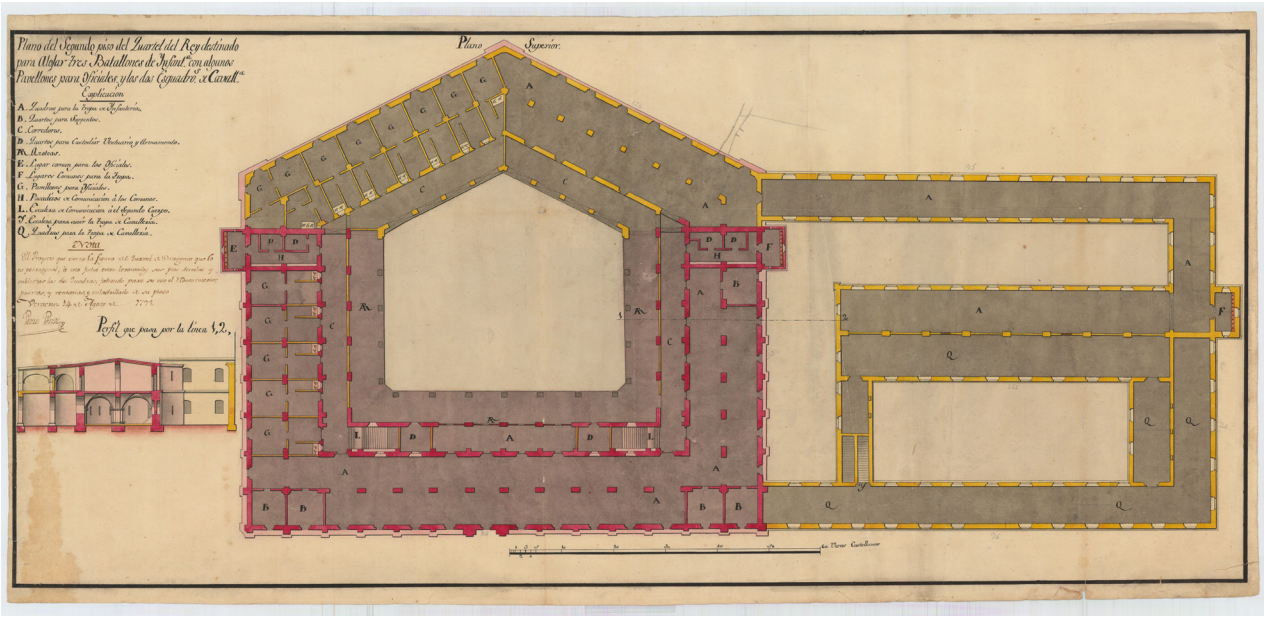


Fig. 4. Pedro Ponce, *Proyecto de ampliación del cuartel de Dragones de Veracruz.* Planta superior, 1795. Tinta sobre papel. Archivo General Militar de Madrid.

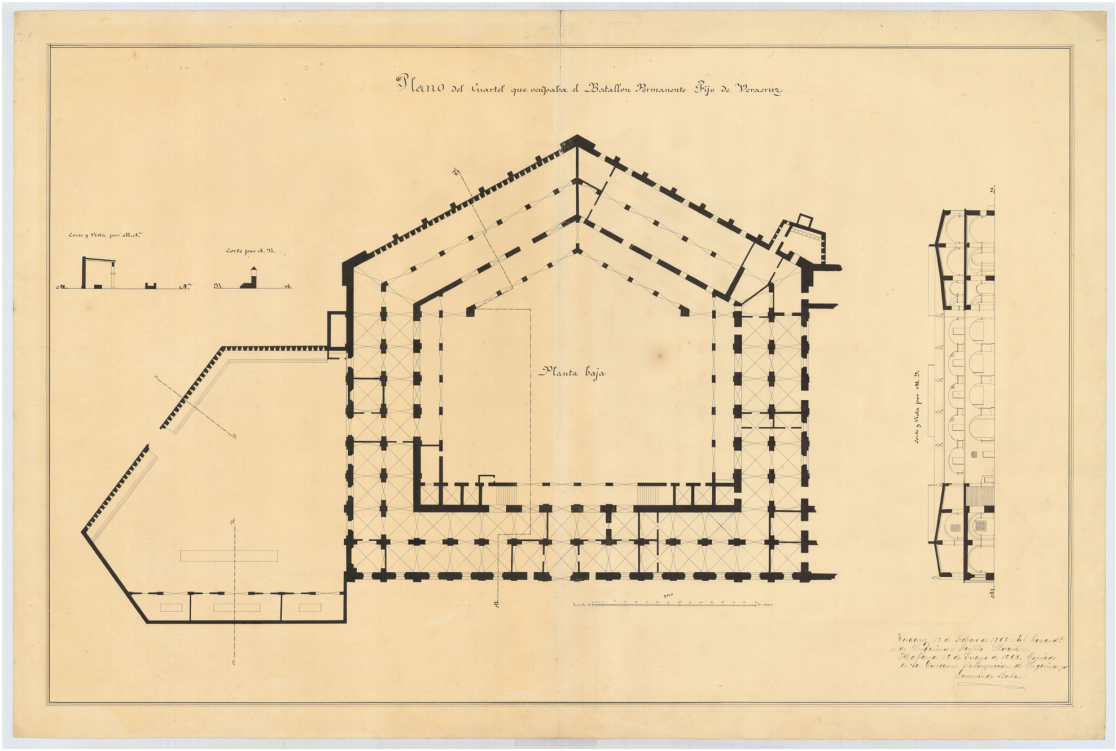


Fig. 5. Teófilo Llorente, *Perfil del cuartel de Dragones de Veracruz*, 1862. Tinta sobre papel. Archivo General Militar de Madrid.

jo anterior, destacando el añadido de un nuevo patio poligonal que contaba con un acceso desde el campo, unos lugares comunes, unas cocinas, pozos y abrevaderos (Fig. 2).

En el mismo año se realizaron otros cuatro dibujos donde se proyecta una ampliación para acoger tres batallones de infantería y 500 forzados. Dos de ellos fueron realizados por el ingeniero Pedro Ponce, que empleó los colores encarnado y amarillo para diferenciar la obra existente de la proyectada (Figs. 3 y 4). Según las leyendas de estos planos, el ingeniero propuso que el cuartel preexistente se convirtiera en el de infantería, mientras que la nueva fábrica se destinaría a la caballería y a los presidiarios. Los otros dos dibujos, de autor anónimo, demuestran que la propuesta de Ponce no fue la única[24]. Así, se advierten ligeras diferencias, destacando el añadido de algunas estancias, la proyección de un patio de mayor tamaño para los forzados o la ampliación de las caballerizas del edificio original.

Otros planos conservados en el archivo madrileño hacen pensar que la ampliación se materializó siguiendo el planteamiento de Ponce. Es el caso del plano firmado en 1862 por Gumersindo Berbén, cuyas leves variaciones pueden responder a intervenciones acometidas durante la primera mitad del siglo xix. Igualmente, su título revela que es una copia de otro que previamente realizó el teniente de ingenieros Miguel Goicoechea. De especial interés es el dibujo firmado por el comandante de ingenieros Teófilo Llorente en el mismo año de 1862, donde se reconoce que el cuartel original llegó a acoger al Batallón Permanente Fijo de Veracruz, suspendiéndose quizá el proyecto anteriormente mencionado de Lorenzo de Solís. Además, dicho documento incluye un perfil donde se comprueba que el patio principal contaba con unos remates ornamentales que dotaban al edificio de un mayor empaque (Fig. 5)[25].

24. Ibidem, MEX/10-8 y MEX-10/9, h. 1795.

25. Ibidem, CUB-223/19, 27 de mayo de 1862. CUB-124/16, 12 de febrero de 1862. Otros planos de este cuartel realizados en el siglo xix son: MEX-16/1, 18 de mayo de 1862, MEX-3/11, siglo xix, MEX-1/11, 12 de abril de 1862, MEX-16/1, 18 de mayo de 1862. La materialización de dicha ampliación también se corrobora en el plano de Veracruz que realizaron en 1800 Mascaró y Constanzó. AGI, Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Mapas, planos, dibujos, etc.: México. MP-MEXICO, 479, 3 de marzo de 1800.

Ignacio Castera y la iglesia de San Felipe Neri en Santiago de Querétaro, México[1]

Christian Miguel Ruíz Rodríguez

Instituto Politécnico Nacional, México

https://orcid.org/0000-0001-7246-3803

1. Introducción

En 1943 Francisco de la Maza publicó *Una carta del Arquitecto Ignacio Castera*[2], testimonio resguardado en el Archivo General de la Nación de México (AGNM)[3], en ella se expresan «los tamaños que corresponden a una iglesia […] según su destino, como catedrales, parroquias, iglesias particulares etc.»[4]. Este documento fechado el 30 de agosto de 1786 y dirigido a Antonio de Lecca, da respuesta a la solicitud del padre Dimas Diez de Lara para la construcción del nuevo Oratorio de San Felipe Neri en Querétaro, México. Es por esta noticia que la fábrica religiosa se ha atribuido al arquitecto novohispano Castera. Sin embargo, Israel Katzman, registra que:

> J. Omar Moncada es el único que ha mencionado que el Oratorio de San Felipe Neri de Querétaro fue diseñado por Castera […] que el nuevo edificio es de 1786-1805, que fue ascendido como catedral en 1921 y se consagró como tal en 1931. Castera presenta para su autorización en la Academia planos incompletos y estando avanzada la obra, tal vez por saber que nunca obligaban a demoler lo no autorizado y dictaminaban que se debía terminar la construcción[5].

Extraordinaria a esta información, José López Quintero en su investigación de *Los maestros mayores de arquitectura en la Ciudad de México. Siglo XVIII*, no menciona nada al respecto sobre el posible diseño del arquitecto Ignacio Castera y el Oratorio felipense, pero expone que el artificie vivió hacia 1750 a 1811, fue

1. Este artículo es producto del proyecto de investigación SIP. 20240402, financiado por el Instituto Politécnico Nacional.

2. De la Maza, Francisco. «Una carta del arquitecto Ignacio Castera», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 10 (1943), págs. 82-83.

3. Archivo General de la Nación de México (AGNM). Templos y conventos, tomo 13, expedientes 6 al 12. *El oratorio de san Felipe Neri Querétaro.*

4. Ibídem, pág. 82.

5. Katzman, Israel. *Introducción a la arquitectura del siglo XIX en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2016, pág. 538.

natural de la ciudad de México, que en 1777 obtuvo el grado de maestro mayor y que en 1786 fue elegido veedor del gremio de arquitectos para la capital novohispana[6]. Asimismo, Xavier Cortés Rocha confirma la formación del arquitecto y agrega que «el reconocimiento de veedor le daba una posición de prestigio frente a los demás maestros de arquitectura y le otorgó cierta jerarquía para obtener cargos como el de Maestro Mayor […]»[7].

Regresando el expediente del AGNM, sugiere que la obra «por aventajarse mucho en su construcción»[8], al menos podría pensarse en el trazo y excavación para la cimentación, por lo cual, el arquitecto consigna que debe tener los siguientes espacios con detalladas medidas:

> […] siendo 14 varas de ancho, debe tener 56 de largo fuera de paredes, que se dividen en esta forma: 7 para el presbiterio, 14 para la media naranja o cimborrio, 28 para el cuerpo de la iglesia y 7 para el coro. En la longitud de las 28 se construyen 4 bóvedas, o tres, según se quiera, con sus correspondientes pilastras y arcos, los que llevarán una vara de ancho y lo mismo las pilastras, llevando estas 14 de alto y 7 los arcos hasta la parte inferior de la clave. Los estribos que por la parte exterior corresponden a las pilastras han de llevar fuera del curvo de la pared dos varas y de ancho una y media y de alto 16. Las paredes vara y cuarta de grueso, arrojando de ellas las pilastras exteriores tres cuartas. A los lados laterales del cimborrio sale la iglesia otras 7 varas para formar el crucero, cuyas paredes de testera bastará que tengan una vara, así estas como las del presbiterio y fachada. Las bóvedas si son de piedra tres cuartas de grueso en su principio, tercia y cuatro dedos en su clave […][9].

Con base en lo anterior, la planta del templo sería de cruz latina con nave alargada. A la vez, debe guardar proporción, tomando como referencia el ancho para el trazo que se expresa en la nave «14 varas», lo cual permite que el interior de las áreas se vinculen con el denominador numérico siete, para establecer tramos y crucero; consiguiendo módulos que se correspondan y rigidizan estructuralmente. Por otro lado, la proporción que extiende dentro del plano horizontal, también, lo repite en el vertical con las alturas ratificadas para los alzados de muros y pilastras, así como el arranque de arcos planeando estabilidad.

Las recomendaciones de Castera, incluyen excavación y cimentación; especifica las posibles capas de tierra que se pueden encontrar en el territorio novohispano, como se lee a continuación:

> […] los cimientos con una cuarta más de cada lado del grueso expresado en las paredes y estribos corridos por el interior de una a otra pilastra y cuatro varas de profundidad en donde haya tepetate firme, entendiéndose que este se ha de registrar, si es seguido o en hojas, dando varios taladros o barrenos o si se encontrase falso después del tepetate es preciso cortar las hojas y darle 6 varas de profundidad y 5 si la arena fuese seca y firme cuya prevenciones me parecen suficientes para comenzar la obra ínterin ella misma va presentando dificultades de que podrá avisar[10].

Lamentablemente en el expediente no se tienen noticias sobre retablos y fachada, así como dificultades que haya tenido durante el proceso constructivo, aunque sí menciona los problemas para financiar la iglesia, pues registra la realización de rifas y ferias, percepción de herencias y apoyos de fieles que el padre Dimas administró como responsable del proyecto.

Por otro lado, con base en un levantamiento arquitectónico hecho *in situ* (Fig. 1), cotejé medidas con una vara –equivalente a 84 cm. para el sistema métrico decimal, con sus plantillas correspondientes, media vara, tercia, pie, cuarta, palmo, ochava, sesma y doceava[11], cánones empleados durante la época virreinal–; corroboré la distribución y dimensionamiento del trazo en el ancho de la nave, crucero y brazos. Asimismo, en altura de pilastras y arcos, incluyendo anchos de muros de azoteas y bases de estribos o contrafuertes, identificando correspondencias con las instrucciones del arquitecto Castera. Salvo la longitud de la nave actual, compuesta de presbiterio, crucero, tres tramos y coro en los pies de la iglesia, no suman 56 varas. Aun-

6. López Quintero, José. *Los maestros mayores de arquitectura en la ciudad de México. Siglo XVIII*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, págs. 189-192.

7. Cortes Rocha, Xavier. «La introducción del neoclásico en el urbanismo de México. La obra de Ignacio Castera». En: *Visiones del neoclásico en la arquitectura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pág. 88.

8. De la Maza, Francisco. «Una carta del arquitecto…» Op. cit., pág. 82.

9. Ibídem, pág. 82.

10. Ibíd., pág. 83.

11. Zavala Carrillo, José. «De las medidas que usan lo geómetras y cosmógrafos. Sistemas de medición longitudinal y angular utilizados en México durante el virreinato y el siglo xx». En *Boletín de Monumentos Historicos no. 22. Materiales y sistemas constructivos, siglos XVI-XX*. México: Instituto Nacional de Antropología, 2011, págs. 61-74.

que, detrás del presbiterio, de manera continua, existe un espacio destinado hoy como sacristía rectangular, que al considerar el ancho de esta área se aproxima la dimensión señalada. *Ergo*, el trazo de la actual sacristía se extiende en longitud perpendicular hasta el extremo derecho del transepto del templo (Fig. 1).

Lo anterior supone que la nave del templo se habilitó paulatinamente siguiendo el trazo original. Una vez concluida se adaptó como espacio necesario para los preparativos del sacerdote durante el servicio religioso, esto como resultado dada la continuación del muro y los espacios vinculados: presbiterio y sacristía actuales, por dos vanos de acceso localizado en el muro testero.

Retomando la historia de la fábrica religiosa, Mina Ramírez Morales relata que «Estando concluido el templo del Oratorio de San Felipe, le bendijo la tarde del 7 de septiembre de 1805, el reverendo padre Don Dimas Diez de Lara, natural de M y que ha sido quien a fuerza de limosnas que ha colectado le vino al fin a dar cumplimiento»[12]. Hoy, en el exterior del templo existe una placa colocada con la siguiente leyenda «[…] este templo es considerado un ejemplo excepcional del estilo neoclásico en Querétaro. Su fachada destaca por el uso de columnas grecorromanas y tezontle […]», no obstante, si uno analiza el frontis, presenta una serie de componentes ajenos al gusto de la Academia, por lo que es necesario debatir si la atribución del templo implica el diseño de las fachadas, pues cabe recordar que Castera se formó en la tradición del gremio, como aprendiz del arquitecto barroco Iniesta Bejarano, cuando este trabajó con José Cayetano de Sigüenza en el templo de Santa Cruz y Soledad de México[13]. Es más, Guillermo Tovar de Teresa consideró a Ignacio Castera como «Barroco entre académicos o académico entre barrocos».

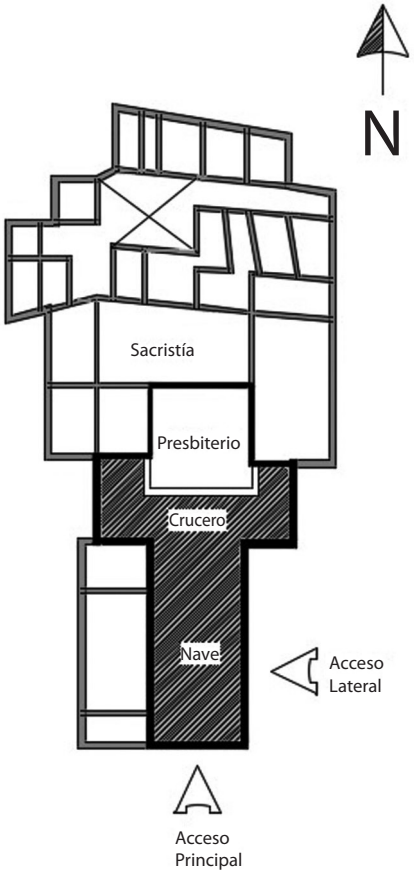


Fig. 1. Plano del templo y detalle de presbiterio de San Felipe Neri, hoy Catedral de Querétaro, 2024. Elaboración propia.

2. Fachada y alzado de la actual catedral

El acceso principal ostenta un arco poligonal, moldurado, acanalado y con piedra clave en forma de rocalla. En la parte superior del arco se aprecia la leyenda: *PUERTA SANTA* y en la parte inferior *DOMUS MEA DOMUS ORATIONIS* que significa: 'Mi casa es casa de oración'. Las jambas del vano de ingreso exponen un par de medias muestras tritóstilas. En las bases de los fustes se observan dos relieves: un águila y un libro con rosario, que se pueden asociar con la base y fundamentos de la doctrina y divinidad del Evangelio según San Juan (Fig. 2).

Sobre el paramento, forrado con lambrín de tezontle cuatrapeado, se aprecian cuatro pilastras monumentales, dos por cada lado del ingreso, con perfil ondulantes que en el centro exponen motivos vegetales. Todas rematan con un roleo, posicionado de manera encontrada para resaltar movimiento; insinuar posibles calles dentro del primer cuerpo. De la misma manera, el cornisamento es ondulado, biselado, expone algunas gotas y sobre todo rocallas, atraviesa todo el frontis exponiendo seis guardamalletas planiformes que se intercalan con las pilastras; integrando al centro, sobre la puerta de ingreso, un relieve donde se representa el patrocinio de san Felipe Neri, protegiendo

12. Ramírez Montes, Mina. *Dejando el barroco y recuperando lo clásico, Querétaro en torno a 1805*. México: Municipio de Querétaro, LIBRAARUIS, 2014, pág. 21.

13. Ruíz Rodríguez, Christian Miguel. «La fachada principal de Santa Cruz y Soledad ¿Producto del pensamiento ilustrado?». En: *Hacia un análisis complejo del espacio Urbano arquitectónico*. México: Plaza y Valdés, págs. 183-208.



Fig. 2. Fachada del templo de San Felipe Neri, hoy Catedral de Querétaro, 2022. Fotografías: autor.

cuatro sacerdotes, todo rodeado por nubes y querubines. No obstante, entre el arco de la puerta y el cornisamento ondulante, las enjutas se decoran con otro par de rocallas, y en los extremos superiores del relieve de san Felipe hay dos más. Lo que suma seis rocallas, elementos decorativos que no se pueden vincular con el neoclásico (Fig. 3).

En el primer cuerpo existe una sucesión de seis columnas monumentales y esbeltas pero con mayor engrosamiento hacia la base, tres a cada lado del ingreso, que a su vez se alternan con las pilastras ondulantes del paramento. Todas las columnas resaltan el capitel corintio, pero con pequeñas volutas en la parte superior que insinúan hacia el orden compuesto. Los fustes están sobre zócalos moldurados donde destacan guardamalletas geométricas de tres puntas; al centro sobresalen motivos con forma de rocallas. Hay dos columnas alternadas que presumen diferente ornamentación sobre los tres tercios del fuste. La parte superior esta decorada con estrías en zigzag, en medio una serie de lazo vegetal con flores en forma de cruz y por la parte inferior estrías ondulantes. Cabe señalar que los zócalos, de estas columnas, están sesgados y sobresalen de la alineación, lo cual genera un sentido de dinamismo (Fig. 2).

Por cierto, las columnas son decorativas más que estructurales, es decir, no tienen función constructiva como apoyo. El entablamento ondulante, que divide el primer y segundo cuerpo, presenta secciones solo sobre los seis capiteles, generando movimiento y acentuando claro oscuros sobre la portada que integra el patronazgo de san Felipe Neri (Fig. 3).

Sobre el entablamento, específicamente en las columnas posicionadas a los extremos y junto a la puerta, se desplantan cuatro basamentos con roleos. Dichos pedestales soportan cuatro pares de columnas bulbosas con motivos vegetales en la base y capitel corintio, presumen por la parte lateral del fuste molduras horadadas también de patrón ondulantes. En el segundo cuerpo hay tres calles, la del centro más amplia donde

se colocó una ventana coral con marco biselado, dintel mixtilíneo que añade elementos decorativos de ornato vegetal y por la parte superior dos frondas dan pasó a un rostro con rasgos femeninos.

Las calles laterales, exponen dos medallones ovalados, el del lado del Evangelio con la imagen de Juan el Bautista, cargando un cordero y cruz de cañas. El otro lado, el de la Epístola, a san José con el niño en brazos y un bastón. Sobre el paramento del segundo cuerpo persiste la moldura serpenteante pero de menor espesor, flanqueando los medallones y exponiendo así continuidad en el eje vertical divisorio de las pilastras que se idearon desde el primer cuerpo. Finalmente, la cumbre de la portada es un frontón redondo, donde es posible observar en el tímpano dos medallones ovalados enlazados por guirnaldas y al centro una ménsula que a su vez tiene cornisamento y aparenta soportar una piedra clave para dar paso al imafronte. Los medallones en el frontón son de menor dimensión que los del segundo cuerpo; tiene las figuras de san José y santa Ana, padres de la Virgen María según la tradición católica. Para finalizar sobre el imafronte se exhibe un relieve con la Santísima Trinidad dentro de un círculo orlado por rayos y dos alerones (Figs. 2-3).



Fig. 3. Detalles del entablamento y patrocinio del templo de San Felipe Neri, hoy Catedral de Querétaro, 2022. Fotografías: autor.

3. Portada lateral e interior del templo

La portada lateral del templo también presenta un arco semioctagonal, con una única calle que está compuesta por tres cuerpos y un remate. El diseño tiene un sentido de ascensionalidad, que se logró disminuyendo proporciones en altura y anchura de los cuerpos, la sustitución de elementos y la esbeltez de columnas, entre el primer a segundo cuerpo, para rematar con dos esculturas. La portada está flanqueada, por dos grandes estribos escalonados con molduras ondulantes y roleos. Si bien, los estribos vienen de menos a más hasta la base, por la lógica constructiva y estructural, están forrados con lambrín de tezontle. La base de este elemento, el contrafuerte, está recortada por las aristas interiores para dar sensación de abocinamiento; al estar arremetida la portada lateral genera claroscuro sobre el plano adyacente del templo (Fig. 4).

Sobre las columnas del ingreso, tritóstilas con ornamentos y rocallas en el primer tercio, se repite la misma solución: grandes zócalos moldurados con guardamalletas geométricas. Por el contrario, el capitel es corintio y sostiene otro ornamento geométrico multimoldurado, sobre el que hay un cubo con detalles vegetales. El cornisamento es truncado, pero sobresalen ambos capiteles, lo cual permite sobre el eje vertical de la calle la continuidad hacia el segundo cuerpo (ver figura 4). En la piedra clave del arco poligonal está el rostro de un hombre del cual emana ornamentación vegetal que continua hasta rellenar el par de enjutas. Cabe mencionar que el par de columnas en el acceso también son estéticas y no estructurales.

El segundo cuerpo arranca con un banco geométrico, con moldura cajeada, donde sobresalen por los extremos especies de dados. Ambos extremos sostienen un par de pilastras rectangulares forradas con tezontle, que en la parte superior rematan con un capitel moldurado y cornisamento. Hacia el centro se eleva una peana que a su vez carga un amplio medallón donde se expone la imagen de una Virgen Dolorosa, con espada al pecho y elementos de la Pasión. Este relieve de gran formato esta flanqueado por esbeltas columnas acanaladas con capitel corinto.

Entre el segundo y tercer cuerpo no hay división completa, es decir hay un entablamento parcial, lo que permite que la moldura superior del relieve de paso a un vano en el tercer cuerpo. La ventana, está flanquea-



Fig. 4. Portada lateral del templo de San Felipe Neri, hoy Catedral de Querétaro, 2022. Fotografías: autor.



Fig. 5. Vista interior de templo de San Felipe Neri en Querétaro, 2022. Fotografías: autor.

da por dos esculturas con peana curvilínea y detrás de ellas hay molduras serpenteantes con roleos en el extremo superior. Este tercer cuerpo está limitado por dos ménsulas que soportan un cornisamento. Arriba un círculo con motivos vegetales y lazos que salen por los costados.

Actualmente la nave del templo ha sido modificada, con retablos de piedra sobre cada tramo, divididos por pilastras y medias muestras; justamente para la solución del crucero y revestir los arcos torales. Los entablamentos están peraltados y compuestos en la parte superior por una serie de dentículos y motivos vegetales con molduras biseladas. La cubierta en la nave es por medio de bóvedas de crucería y una cúpula con tambor octagonal. Estos elementos, bóveda y cúpula, cierran la obra descrita donde aún vemos detalles que se describieron en la carta de Castera para los arcos. Finalmente, el presbiterio con desplante cuadrangular configura un cubo cubierto por una bóveda de crucería, simbólicamente su forma recuerda el *Debir* del Templo salomónico; ostenta un lambrín de madera, mesa de altar y tres imágenes sobre el muro, acompañadas de un Cristo crucificado en la parte superior. Cabe resaltar que el muro del presbiterio presenta un arco de medio punto monumental ornamentado con ovas, flechas y elementos vegetales; lo remata un escudo circular en la piedra clave. Lamentablemente, una serie de intervenciones durante el siglo xx modificaron el interior del templo, pues se retiró el baldaquino y un lienzo de gran formato, según se aprecia en algunas fuentes gráficas, por lo que ahora vemos muros vacíos (Fig. 5).

4. Algunas reflexiones finales

A partir del levantamiento *in situ,* he verificado vínculos con la carta de Ignacio Castera para el trazo y alzado de la iglesia, sin embargo, falta probar la fachada y decoración del templo ya que no se han encontrado planos completos o testimonios de alguna visita de arquitecto durante las dos décadas que tardó el proceso constructivo del templo. Por otro lado, salvo las medidas en anchura de la nave, presbiterio, crucero y transeptos, considerando alturas de la nave, estas se apegan en lo posible al dimensionamiento sugerido; no así en la longitud de la iglesia y algunas distribuciones de estribos. Es necesario recalcar que para la división en el cuerpo de la nave, el constructor residente de obra, optó por levantar tres bóvedas de arista, además, colocar un acceso lateral para la iglesia; sobre el cruce-

ro una cúpula de gajos con tambor octagonal ajena al gusto neoclásico.

Finalmente, es necesario señalar la importancia de esta carta para enriquecer los estudios de arquitectura por las características constructivas que describe. Hasta la fecha no hay estudios relativos que comprueben una serie de medidas, proporciones y materiales escritos en documentos dentro del territorio novohispano. Por otro lado —para mí— carece de fundamento y estudio considerar la actual catedral, como «un ejemplo excepcional del estilo neoclásico en Querétaro», pues apoyado en Ramón Gutiérrez, «el barroco fue un momento de plena «modernidad» americana muy superior a lo que nos depararía la aventura neoclásica de fines del siglo xviii y comienzos del xix» [14].

14. Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela María. *El destello de las Luces. Nuevas miradas a la arquitectura americana en tiempos de la Ilustración*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023, pág. 83.

El arquitecto Guerrero y Torres *… conforme la práctica de esta ciudad de México*

Edgar Antonio Mejía Ortiz

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0000-0002-6917-1604

El tratado *Architectura Mechanica Conforme la Práctica de esta Ciudad de México*[1] de autor anónimo, ha sido abordado por parte de la historiografía novohispana desde la perspectiva gremial y desde el ámbito constructivo (Fig. 1). Algunos lo han atribuido al arquitecto Lorenzo Rodríguez[2] y otros a Ildefonso Iniesta Vejarano y Manuel Álvarez[3].

Esta investigación se enfocará en establecer conexiones entre el presente documento y la vida y obra del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792). Se destacarán especialmente las relaciones formales que existen entre ambos.

Guerrero y Torres, natural de la Ciudad de México, consiguió su título de Maestro en el Arte de la Arquitectura el 20 de junio de 1767. Obtuvo los cargos de Maestro Mayor del Real Palacio, la Santa Iglesia Catedral y el Santo Oficio.

Construyó numerosas residencias de la nobleza mexicana, entre las que se incluyen las casas de los condes de San Mateo Valparaíso o el palacio de los condes de Santiago Calimaya. Su obra más relevante es la capilla del Pocito en el Santuario de Guadalupe.

1. El manuscrito se resguarda en: Biblioteca Nacional de México de la Universidad Nacional Autónoma de México. *Fondo Reservado*, Signatura: MS.10198. Vio la luz por primera vez bajo el estudio de: Schuetz, Mardith K. *Architectural Practice in Mexico City. A Manual for Journeyman Architecs of the Eighteent Century*. Tucson: University of Arizona Press, 1987.

2. Tovar de Teresa, Guillermo: «La simultaneidad de las modalidades en el barroco novohispano del siglo xviii». En: VV.AA. *Santa Prisca Restaurada*. México-Madrid: Espejo de Obsidiana, Turner, 1990, págs. 61-76. Bérchez, Joaquín. *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México: Azabache, 1992. Fernández, Martha. «El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 64 (1993), págs. 31-45. Fernández, Martha. «La presencia de los tratados en el proceso creativo de la arquitectura novohispana». En: Dallal, Alberto (Ed.). *El Proceso Creativo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, págs. 293-324. Fernández, Martha. «Los tratados de arquitectura y la Ilustración novohispana». En: Flores Flores, Oscar (Coord.). *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1829). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014, págs. 143-162.

3. Cortés Rocha, Xavier. *Architectura Mechanica. La profesión y el oficio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2019.



Fig. 1. Francisco Guerrero y Torres (atribuido). *Architectura Mechanica conforma la practica de esta Ciudad de Mexico.* Portada. Ca. 1781- ca. 1792. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado. Universidad Nacional Autónoma de México. Signatura: MS10198.

Fue un empresario y hombre de negocios, puede considerársele como uno de los primeros representantes del espíritu burgués en la Nueva España. Con esfuerzo e iniciativa, logró alcanzar prestigio social y fama[4]. Poseía varias madererías y canteras, era dueño de ranchos y socio en algunas minas. Además, contaba con fincas, casas, huertas y viviendas, muchas de las cuales le generaban beneficios económicos. Mantuvo un interés constante en el ámbito científico novohispano y se mantuvo cercano a él a lo largo de su vida[5]. Estuvo «…presente en todo aquello que significara progreso, modernidad, transformación y conocimientos»[6].

Fue el único arquitecto y criollo que formó parte, desde 1784, de la *Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, una institución orientada a fomentar el conocimiento y que contó con destacados miembros en los ámbitos social, cultural y científico[7].

1. *Architectura Mechanica* y Guerrero y Torres

En la primera página, después de la portada, hay un dibujo con un encabezado que dice: «Este libro es de Manuel Barona»[8]. Por debajo tres personajes, de la boca del de en medio sale una vírgula letrada que dice: «Y yo que soy Manuel Barona digo que soy el dueño del libro Migas y Borrachera»[9].

La falta de conexión entre Barona y el tratado nos lleva a concluir que no fue su autor, permitiéndonos ubicar el documento en el período comprendido entre 1780 y 1792, anterior al fallecimiento de Guerrero y Torres. En ese lapso, es probable que el documento haya sido sustraído de las posesiones del arquitecto. Este incidente pudo ocurrir tanto antes como después del deceso de Guerrero y Torres, puesto que no podemos pasar por alto que entre 1773 y 1774, el arquitecto se vio envuelto en problemas con militares del regimiento de Granada en un caso relacionado con magia y hechicería, donde un soldado llamado Joseph Muños intentó asesinarlo para quedarse con su esposa[10]. La reputación de Guerrero y Torres era tan prominente que parte de la sociedad novohispana lo percibía

4. González-Polo Acosta, Ignacio Francisco. *Vida y obra del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792).* Tesis doctoral. México: UNAM, 2006, pág. 196.

5. Ibídem, pág. 198.
6. Ibíd., pág. 205.
7. Ibíd., pág. 211.
8. Architectura Mechanica, fol. 2.
9. Architectura Mechanica, fol. 2. La documentación relativa al tal Barona nos indica que fue interino de alférez en el Regimiento de Dragones de España por el virrey II conde de Revillagigedo: Archivo General de la Nación de México (AGN Méx.). Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Reales Cédulas Originales y Duplicados, Vol. 158, Exp. 6, fol. 1. El segundo documento se sitúa entre 1804 y 1804: AGN Méx. Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, Caja 3888, Exp. 17. Y el tercero, motivo del dibujo es 1809: AGN Méx. Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, Caja 3087, Exp. 25, f. 1-3.
10. Mejía Ortiz, Edgar Antonio. «El arquitecto novohispano Francisco Antonio Guerrero y Torres entre la brujería y la hechicería durante la segunda mitad del siglo xviii». En: Contreras-Guerrero, Adrián; Justo Etebaranz, Ángel; Quiles, Fernando (Eds.). *En*

como un «arquitecto de gran séquito», mientras que otra parte afirmaba que se mostraba «como un magnate» pretencioso[11].

En la *Protesta* con la que comienza el tratado, se percibe en su redactor un pensamiento ilustrado, académico y enciclopédico. Se manifiesta como ilustrado al señalar que el contenido del libro se apartará de los demás tratados de arquitectura al no ajustarse a la práctica local de este arte. Crítico con la literatura de su arte, destaca la originalidad del manuscrito y revela un deseo de contribuir al conocimiento arquitectónico y constructivo de la Ciudad de México, con un enfoque más racional, empírico y científico, que especulativo[12].

Decimos que es académico porque señala que se enseñarán y estudiarán novedades relacionadas con el arte de la arquitectura, así como sus diversos métodos de aplicación. Estas enseñanzas se derivan de un pensamiento razonado y reflexivo, integrando un proceso de enseñanza no solo individual, sino también colectivo, que proviene de la experiencia gremial. Por último, es enciclopédico[13] ya que gran parte de la información contenida en el manuscrito se basa en la recopilación y sistematización de fuentes especializadas de conocimiento, tanto escritas como orales, teóricas y pragmáticas, a lo largo de los siglos xvi al xviii. Este conocimiento se extrae tanto de la experiencia laboral y el esfuerzo personal, como de diversas fuentes externas como mapas, planos, libros, tratados, vocabulario, etc. En otras palabras, la obra busca plasmar todo su saber, razón, inteligencia, ciencia y cultura arquitectónica.

Guerrero y Torres no fue ajeno a los movimientos culturales derivados de la Ilustración. Este arquitecto barroco, estableció contactos con individuos del ámbito ilustrado en Nueva España. A ello se suma el hecho de que los arquitectos, especialmente durante el siglo xviii en la sociedad novohispana, mostraron un genuino interés en profesionalizar su arte y darle un mayor valor a su labor constructiva[14]. Un ejemplo destacado es José Antonio de Villaseñor, un matemático novohispano que elogió la habilidad con la que el arquitecto Pedro de Arrieta llevó a cabo la estereotomía de los arcos pinjantes del Palacio de la Inquisición de México[15].

El arquitecto entendía la compleja tarea de su oficio, la cual no era solo construir sino formarse intelectualmente, Guerrero y Torres fue «…un hombre de curiosidad ilustrada, con inquietudes experimentales y científicas más allá de la arquitectura»[16]. No es casualidad que haya sido considerado por los eruditos José Ignacio Bartolache, Joaquín Velázquez de León, José Antonio de Alzate o Antonio León y Gama, como parte de la comunidad científica e intelectual.

Por tanto, si Guerrero y Torres redactó este tratado, lo hizo dirigido a arquitectos con un cierto nivel de conocimientos. Es evidente que no destinó esta obra a aprendices, sino a maestros ya formados. Como indica explícitamente, este tratado no abordará las matemáticas de Euclides ni la geometría, sugiriendo que el aprendiz, oficial o maestro debió haber adquirido esos conocimientos previamente. En caso contrario, señala que dichas materias deben ser estudiadas en otros libros especializados contemporáneos a su época, como el de Christian von Wolff[17], *Elementos matemáticos Universales*[18] (Fig. 2). El tomo V del padre Vicente

las sombras del Barroco. Una mirada introspectiva. Sevilla: Enredars, Andavira Editora, 2023, págs. 81-108.

11. González-Polo Acosta, Ignacio: *Vida y obra del arquitecto…* Op. cit., pág. 202.

12. Nos atendemos a lo que Martha Fernández comentó: «…la tratadística novohispana en tiempos de la Ilustración no se limita solamente a la presencia de los tratados europeos y a su influencia, por importante que esta haya sido; también comprende los tratados escritos en y para la Nueva España, en los cales tiene un papel central la tradición arquitectónica local…». Fernández, Martha. «Los tratados de arquitectura…» Op. cit., pág. 177.

13. Desde su definición más pura otorgada por Diderot: «… encadenamiento de conocimientos […] reunir los conocimientos dispersos, mostrar el sistema general a los hombres con los que vivimos y transmitirlos a los hombres que vendrán después de nosotros; de manera que las obras de los siglos pasados no sean obras inútiles para los siglos sucesivos…». *Encyclopèdie, ou Dictionnaire Raisonnè des Sciences, des arts et des mètiers.* T. 5. Lucques: Chez Vincent Giuntini, 1759, pág. 533. La traducción es nuestra.

14. De esto se trataba el hecho de actualizar y reformar en 1735 las Ordenanzas de Albañilería promulgadas desde 1599. Fernández, Martha. «Los tratados de arquitectura…» Op. cit., págs. 169-170.

15. Villaseñor y Sánchez, José Antonio. *Suplemento al Teatro Americano* (La ciudad de México en 1755). Estudio preliminar, edición y notas de Ramón Serrera. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pág. 109.

16. Bérchez, Joaquín. Op. cit., pág. 278.

17. Architectura Mechanica, pág. 14.

18. Cabe mencionar que no sería casual la recomendación de este tratado por parte de Francisco Guerrero y Torres, ya que la *Real Sociedad Bascongada de Amigos del Pais*, organismo al que perteneció, fue el que se encargó de traducir al castellano aquellos libros que fueran de utilidad a sus «amigos alumnos», como el de *Architectura militar* de Christiano Wolfio y la segunda parte de los *Elementos de geometría* de Mr. Clairaut. En: Torales Pacheco, María Cristina. *Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. México: Universidad Iberoamericana, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas, 2001, pág. 159.

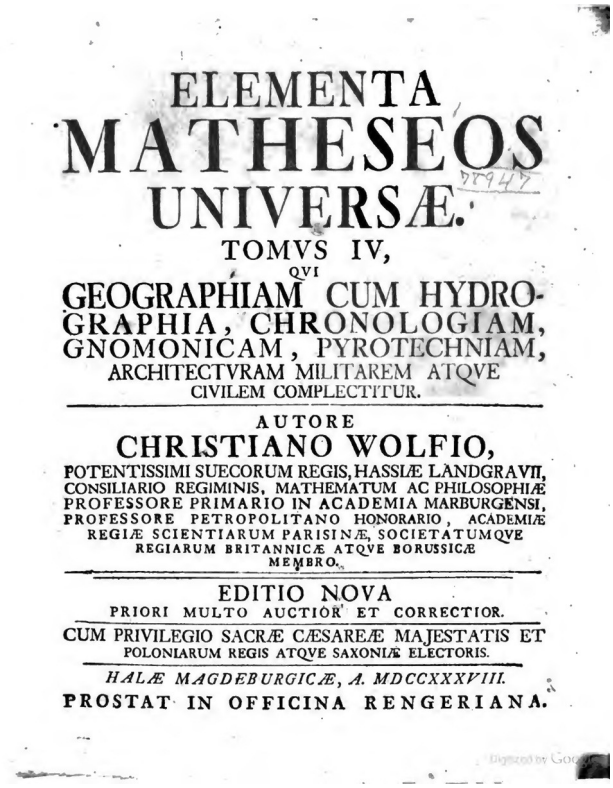

ELEMENTA
MATHESEOS
UNIVERSÆ.
TOMVS IV,
QVI
GEOGRAPHIAM CUM HYDRO-
GRAPHIA, CHRONOLOGIAM,
GNOMONICAM, PYROTECHNIAM,
ARCHITECTVRAM MILITAREM ATQVE
CIVILEM COMPLECTITUR.
AUTORE
CHRISTIANO WOLFIO,
POTENTISSIMI SUECORUM REGIS, HASSIÆ LANDGRAVII,
CONSILIARIO REGIMINIS, MATHEMATUM AC PHILOSOPHIÆ
PROFESSORE PRIMARIO IN ACADEMIA MARBURGENSI,
PROFESSORE PETROPOLITANO HONORARIO, ACADEMIÆ
REGIÆ SCIENTIARUM PARISINÆ, SOCIETATUMQVE
REGIARUM BRITANNICÆ ATQVE BORUSSICÆ
MEMBRO.
EDITIO NOVA
PRIORI MULTO AUCTIOR ET CORRECTIOR.
CUM PRIVILEGIO SACRÆ CÆSAREÆ MAJESTATIS ET
POLONIARUM REGIS ATQVE SAXONIÆ ELECTORIS.
HALÆ MAGDEBURGICÆ, A. MDCCXXXVIII.
PROSTAT IN OFFICINA RENGERIANA.

Fig. 2. Christiano Wolffio. *Elementa Matheseos Universae*. Tomus IV. Portada. 1737. Fuente: Archive.org.

Tosca: *Arquitectura civil, montea y cantería…* (1727), y el de fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura* (1667).

Cuando el tratado aborda los materiales de construcción, como arena, cal, piedra, tezontle y cantería, se destaca la familiaridad y simplicidad con las que son descritos, proporcionando un conocimiento didáctico al reconocer la calidad y las propiedades físicas de estos elementos. Además, nos brinda información sobre la ubicación específica de donde se extraen estos materiales en la Ciudad de México y sus alrededores[19].

La relación con Guerrero y Torres se vincula a su actividad empresarial, ya que era un «individuo de conocido caudal que poseía varias madererías, fincas y las canteras del pueblo de los Remedios» [20]. En 1775, adquirió el rancho de San Juan de la Cantera de los frailes dominicos de la Provincia del Santísimo Rosario, que incluía la ermita de Nuestra Señora de los Remedios, entre muchas otras. En 1778, arrendó al Deán y Cabildo de la Catedral Metropolitana canteras, casas y tierras que poseía en el pueblo de Los Remedios[21].

Queremos resaltar dos de los materiales y sistemas constructivos mencionados en el tratado: el tezontle y las jambas. Respecto al primero, el autor detalla los lugares de extracción, sus características físicas, su funcionamiento, sus diversas variedades, su utilización en la construcción y sus costos[22]. Además, menciona que las puertas de cualquier edificio están compuestas por un zócalo de esta piedra, acompañado de basas de piedra de chiluca y pies derechos de cantería[23]. Más adelante, el autor califica al tezontle como un «Divino Material»[24] debido a su capacidad para adherirse fácilmente entre sí, a la mezcla, o a cualquier otro material pétreo.

En cuanto a las jambas, el autor especifica sus tipologías y características ornamentales de este elemento arquitectónico: «De todas estas especies hay de una jamba que llaman, hay de dos jambas. Hay moldados, acojinados, hay moldura, hay de medio relieve acojinados y moldados de mucho vuelo»[25].

La obra de Guerrero y Torres se distingue por la aplicación meticulosa de estos recursos constructivos y ornamentales, tal como se indica en el manuscrito. Sus edificaciones, tanto civiles como religiosas, exhiben el uso del tezontle en muros y bóvedas, así como la construcción de las jambas con una serie variada de ornamentaciones, como grecas, almohadilladas, y molduras, entre otras. De esta manera, logró desarrollar un amplio repertorio visual que demuestra una evidente habilidad técnica y creativa, con resultados exitosos en cada una de sus construcciones, como por ejemplo la casa conocida como el «Palacio de Iturbide» (Fig. 3) o la Capilla del Pocito[26].

El autor del tratado dice que las «Obras de talla y piedra» son: «…las portadas que ahora están usando, y verdaderamente no vienen a ser otra cosa que unos colaterales en la calle»[27], refiriéndose a las portadas que integran los soportes estípites, como las del Sagrario de la Catedral de la Ciudad de México o la iglesia del

19. Architectura Mechanica, f. 4v.
20. González-Polo Acosta, Ignacio. *Vida y obra del arquitecto…* Op. cit., pág. 198.
21. Ibidem, pág. 200.
22. Architectura Mechanica, fol. 5.
23. Architectura Mechanica, fol. 7v.
24. Architectura Mechanica, fol. 9.
25. Architectura Mechanica, fol. 7v.
26. González-Polo Acosta, Ignacio. *Vida y obra del arquitecto…* Op. cit., págs. 137-176.
27. Architectura Mechanica, fol. 12. Se ha dicho que el autor del tratado denostó este tipo de portadas, sin embrago creemos es lo contrario, debido a que dedica toda una foja a explicar la traza diseño y fábrica.



Fig. 3. Francisco Antonio Guerrero y Torres. *Casa del mayorazgo de Moncada Jaral de Berrio*. 1770-1785. Ciudad de México. Imagen: Wikimedia Commons.

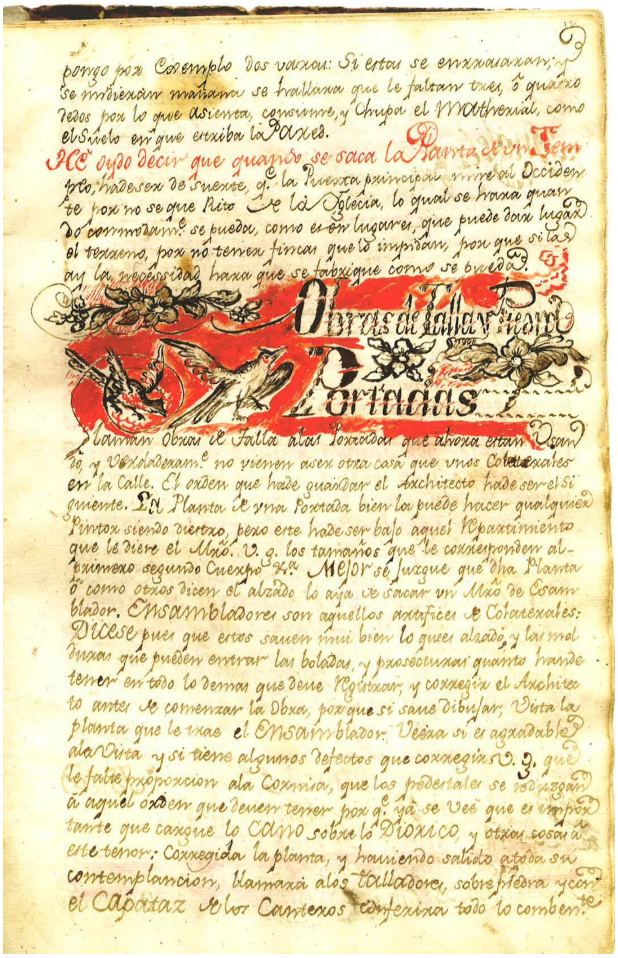


Fig. 4. Francisco Guerrero y Torres (atribuido). *Architectura Mechanica conforma la practica de esta Ciudad de Mexico*. Foja 12. Ca. 1781- ca. 1792. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado. Universidad Nacional Autónoma de México. Signatura: MS10198.

colegio Jesuita de Tepotzotlán. Esto nos proporciona indicios de que mientras redactaba esas líneas, aún se estaba construyendo esta tipología arquitectónica en la Ciudad de México como la iglesia de la Santísima Trinidad, la cual fue concluida en 1783[28]. Este dato es coherente con la cronología propuesta para la elaboración de este manuscrito, que sitúa su redacción después de 1774 y antes 1792 (Fig. 4).

El autor del tratado nos brinda la oportunidad de vislumbrar su experiencia en la creación de portadas al dedicar un folio completo a explicar el proceso de diseño, composición, traza y construcción. Evidencia el carácter multidisciplinario requerido en el diseño de estas portadas al comentar que pueden ser concebidas por un pintor y/o que la traza puede ser dibujada por un ensamblador, bajo la supervisión de un arquitecto, para luego ser ejecutadas por un tallador o cantero[29].

Todo sugiere nuevamente que el manuscrito puede atribuirse a Guerrero y Torres. En primer lugar por una declaración de septiembre de 1791, afirmó que tuvo bajo su supervisión a Cristóbal Nápoles, quien fue uno de los sobrestantes que colaboró con Iniesta Vejarano en la construcción de la portada de la iglesia del Colegio Jesuita de Tepotzotlán, finalizada entre 1760 y 1762. Por lo tanto, es plausible que Nápoles haya informado a Guerrero y Torres sobre la manera en que Iniesta plasmó en papel y obra la estructura de la portada, posiblemente con la colaboración del ensamblador Higinio Cháves y del pintor Miguel Cabrera, quienes desde 1753, estaban ocupados en erigir los retablos del templo por encargo del padre Pedro Reales[30].

28. Salazar Simarro, Nuria. «El templo de la Santísima Trinidad de México, una historia en construcción». *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 24 (2012), págs. 28-70.

29. Architectura Mechanica, f. 12.

30. Ver. Tovar de Teresa, Guillermo. «La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 244 (1988), págs. 363-368. Tovar de Teresa, Guillermo. *México Barroco*. México: SAHOP, 1981, pág. 108. Salazar Simarro, Nuria. Op. cit., pág. 29. N. 1. González-Polo Acosta, Ignacio: *Vida y obra del arquitecto…* Op. cit., págs. 17-18. Tovar de Teresa, Guillermo. «Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite». *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 10 (1990), pág. 10.

La Capilla del Pocito, una obra documentada de Guerrero y Torres, podría ser fácilmente catalogada como una «obra de talla y piedra». De la misma manera, la portada principal de la iglesia de la Virgen del Pilar, conocida como «La Enseñanza» y cabalmente atribuida a Guerrero y Torres, que aunque no adopta la modalidad barroca del estípite como soporte principal, la portada neóstila[31] se presenta a modo de un colateral. Al encontrarse retraída en relación con la línea de la calle, crea un pequeño atrio que, por su forma, podría representar más bien un ábside semirectangular (Fig. 5).



Fig. 5. Francisco Guerrero y Torres (atribuida). *Iglesia de la Virgen del Pilar «La Enseñanza»*. 1772-1778. Ciudad de México. Imagen: del autor.

2. Conclusiones

Francisco Guerrero y Torres, fue todo un hombre de su época, destacó como alguien «práctico y talentoso, innovador, independiente y seguro de sí mismo, sin conformarse con el lenguaje estilístico empleado por sus contemporáneos» [32]. Debió concebir este documento con el propósito de proporcionar enseñanza teórica y práctica en la construcción, así como mecánica y fabrica según principios del arte de la arquitectura de la Ciudad de México tanto a aprendices, oficiales y maestros.

Al comparar en estas páginas sus características artísticas, técnicas e intelectuales con el tratado *Architectura Mechanica*, podemos identificar cualidades que distinguen a este arquitecto como uno de los *novatores* en México, es decir, un novohispano preilustrado que se abrió a las novedades científicas del mundo, por lo es crucial señalar que Guerrero y Torres fue un hombre ilustrado mas no de la Ilustración. Como consecuencia de ello, se manifestó crítico hacia su entorno y circunstancias, impulsado por el racionalismo y el empirismo. Sería pues, este tratado, un resultado de esa búsqueda por un cambio en su concepción de la modernidad[33].

31. Manrique, Jorge Alberto. «El "neóstilo" la última carta del barroco mexicano». *Historia Mexicana* (México), 70 (1971), págs. 335-367.

32. González-Polo Acosta, Ignacio: *Vida y obra del arquitecto…* Op. cit., pág. 193.

33. Apud: Manrique, Jorge Alberto. «Del Barroco a la Ilustración». En: VV.AA. *Historia General de México*. México: El Colegio de México, 2004, págs. 431-488. Mi agradecimiento al Dr. Ramón Gutiérrez por sus reflexiones, comentarios y recomendaciones en la elaboración de esta investigación.

El *Plano General de la Ciudad de México* de 1793 y la transformación urbanística de la capital novohispana

Clara Senent del Caño

Investigadora independiente, España

https://orcid.org/0009-0008-1797-5740

La cartografía es una fuente de valor incalculable para el estudio y comprensión de los cambios socioculturales de los territorios. Los mapas y planos de países y ciudades muestran su desarrollo a lo largo de los siglos y, a partir de su análisis, podemos observar cómo las diferentes políticas configuran su evolución histórica. En 1785 la población de México superaba los 100.000 habitantes y a finales de siglo alcanzó los 150.000, convirtiéndose en la ciudad más populosa de la América hispana[1]. La gestión de una ciudad de estas características generaba una serie de problemas que obligaron a los sucesivos virreyes a tomar medidas de tipo constructivo-urbanístico, político y económico, para resolver las necesidades de desarrollo y convivencia que la gran ciudad generaba.

Las reformas impulsadas por los Borbones, tanto en el gobierno de España como en la administración de los virreinatos, estaban basadas en los principios de la Ilustración. En la segunda mitad del siglo xviii, las políticas de la Corona española en territorios americanos habían virado de un objetivo eminentemente evangelizador hacia un marcado utilitarismo que tenía como fin la explotación sistemática de las materias primas de las colonias ya que de ello dependía, en última instancia, la base para el sustento económico de la metrópoli[2]. José de Gálvez, visitador general, planeó una reforma a gran escala de la administración financiera novohispana con el fin de mejorar el control institucional e incrementar la recaudación de la Real Hacienda. Esta transformación quedó recogida en la *Ordenanza de Intendentes de la Nueva España* que fue puesta en vigor en 1786. Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, segundo conde de Revillagigedo, gran

1. Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1983, pág. 518; Chomel, Martine y Hernández, Víctor. «La ciudad de México y su valle». En: *Mapas y planos de México: siglos xvi al xix*. México: Instituto Nacional de Antropología, INEGI, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 1988, pág. 135 y pág. 101.

2. Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela María. *El destello de las luces: nuevas miradas a la arquitectura americana en tiempos de la Ilustración*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023, págs. 18-19.

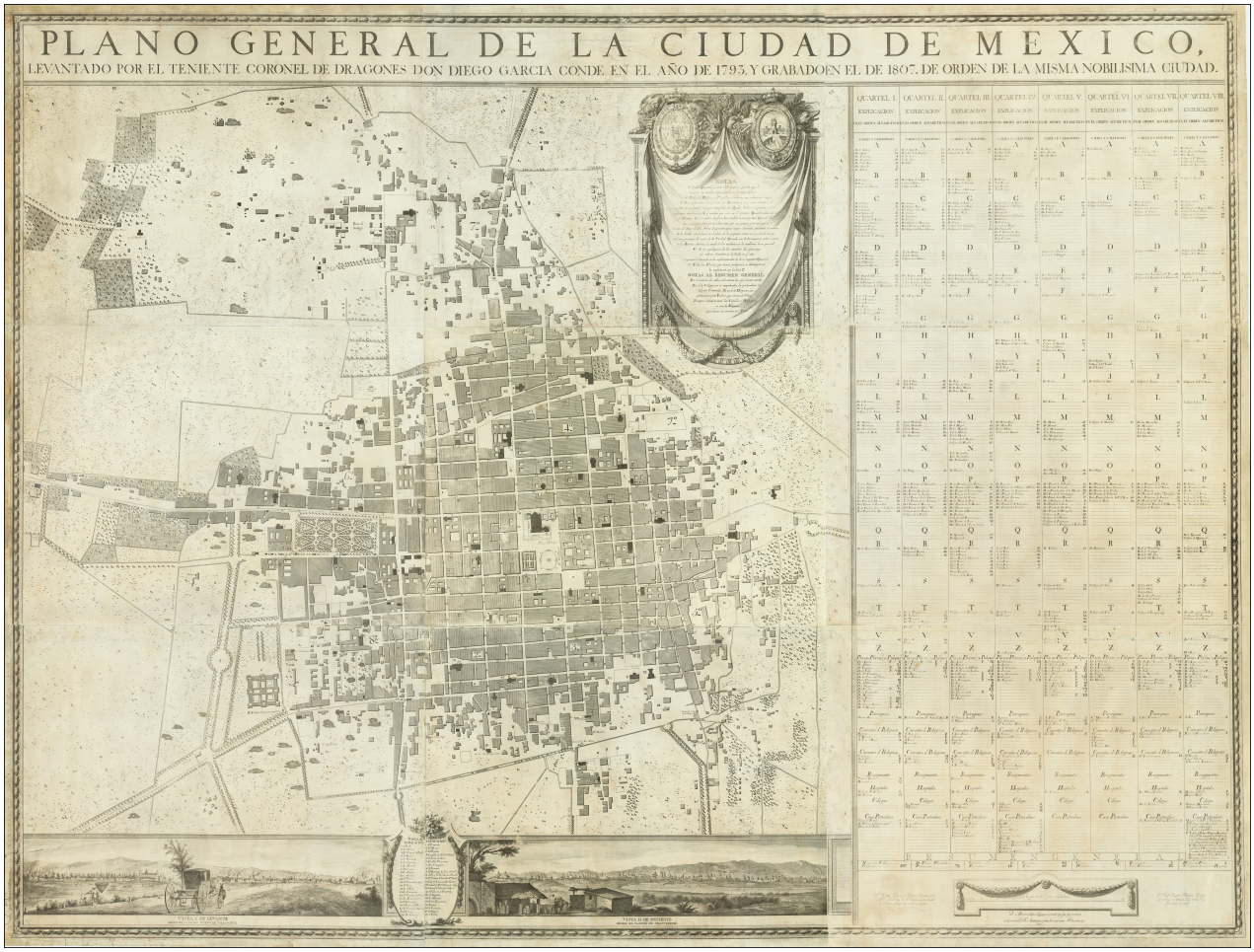


Fig. 1. Rafael Ximeno y Planes (dibujo), Joaquín Fabregat y Manuel López López (grabado), *Plano General de la Ciudad de México levantado por el Teniente Coronel de Dragones Don Diego García Conde en el año de 1793 y grabado el de 1807. De orden de la misma Nobilisima Ciudad*, 1807. Grabado sobre papel.

estadista y reformador, fue el primer virrey en cumplir con esta ordenanza[3].

El segundo conde de Revillagigedo nació en La Habana, su padre fue Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo y virrey de Nueva España entre 1746 y 1755. Juan Vicente vivió en México desde los seis a los quince años, a su regreso a España pudo contemplar la transformación de Madrid impulsada por Carlos III; testigo de estos cambios y siguiendo la estela de sus antecesores en el cargo, a su regreso a la Nueva España como virrey en 1789, quiso continuar con la mejora de las infraestructuras y servicios de la Ciudad de México[4]. Para llevar a cabo sus intervenciones urbanísticas Revillagigedo se apoyó en la Academia de San Carlos. Entre sus colaboradores contó con los arquitectos Ignacio de Castera, a quien nombró maestro mayor de la ciudad, José Damián Ortiz de Castro, Francisco Guerrero y Torres, Manuel Tolsá y los ingenieros militares Miguel Constanzó y Diego García Conde, autor del plano que nos ocupa.

Nacido en Barcelona en el año 1760 en una familia de tradición militar, García Conde fue destinado como capitán al Regimiento de Dragones de México

3. Guerrero Orozco, Omar. «Revillagigedo o el Hombre de Estado». *Revista Novohispana* (México), 1 (1995), pág. 248.

4. López Luján, Leonardo. «El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a fines del siglo xviii». *Estudios de cultura náhuatl* (México), 42 (2011), pág. 204.

en 1789[5]. A su llegada solicitó que se le aceptara como ingeniero voluntario para suplir la falta de ingenieros militares en la Nueva España. El cometido principal del cuerpo de ingenieros consistía, en su vertiente militar, en el reconocimiento y adecuación defensiva del territorio; y, en su vertiente civil, en la realización de obras públicas que facilitaran el dominio y progreso territorial[6]. Diego García Conde demostró un alto grado de eficacia en todas sus intervenciones llegando a mantener correspondencia con Humboldt con el que compartió datos y mediciones sobre el terreno entre México, Xalapa y Veracruz[7], ya que él fue el ingeniero a cargo del nuevo trazado de este camino y de la construcción del puente del Rey. En 1792 realizó los planos del pueblo de Tulancingo, el segundo conde de Revillagigedo, tras observar su magnífico trabajo le encargó que levantara el de la Ciudad de México (Fig. 1). El plano fue grabado en nueve planchas de cobre y tiene unas medidas de 200,6 cm de base por 160 cm de altura y fue el primero que representa la ciudad situando el norte en la parte superior. Está delimitado por una fina lista festoneada con hojas de laurel y bayas, motivo ornamental de inspiración clásica. En la zona superior aparece la siguiente inscripción con tipografía de gran tamaño: *PLANO GENERAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO LEVANTADO POR EL TENIENTE CORONEL DE DRAGONES DON DIEGO GARCIA CONDE EN EL AÑO DE 1793 Y GRABADO EL DE 1807. DE ORDEN DE LA MISMA NOBILISIMA CIUDAD*. Observamos la importancia que se le otorga al autor del plano, reconociendo así su meritoria y precisa labor cartográfica que, según Manuel Orozco y Berra, «vino a fundar escuela»[8]. En la inscripción también se especifican las fechas de realización para enfatizar que es la propia ciudad quien comisiona su estampación catorce años después de que fuera levantado.

El plano de la ciudad ocupa más de dos tercios de la superficie total del grabado mientras que el tercio restante, ubicado a la derecha, corresponde a la referencia sistemática de las calles, plazas, parroquias, capillas, conventos y pulquerías que encontramos en los ocho cuarteles mayores en los que estaba dividida la ciudad (de ahí que este espacio se organice en ocho columnas). En la zona inferior se indica la escala en la que está realizado el plano: mil varas castellanas. La medida aparece enmarcada en un resalte placado adornado con una guirnalda y acompañado de las siguientes inscripciones: «Dn. Rafael Ximeno y Planes, Director Gral. de la Rl. Academia de Sn. Carlos de esta capital de México, dibujó las vistas y adornos. D. Manuel López pensionado que fue del grabado en la misma R. Academia y también, por esta N C lo estampó. Dn. José Joaquín Fabregat, Director del grabado en lámina de la misma Real Academia, lo grabó».

La zona inferior del plano se completa con dos magníficos paisajes dibujados por Ximeno, a la izquierda según la propia inscripción «Vista I: de Levante desde el camino nuevo de Veracruz» y a la derecha la «Vista II: de Poniente desde el camino de Chapultepec», el camino de Toluca[9] (Fig. 2). Entre las dos vistas se sitúa un cartucho en el que aparecen numerados los edificios religiosos que podemos distinguir en el perfil citadino. Estos dos paisajes son una muestra del interés por la observación detallada de la naturaleza y por capturar elementos costumbristas y acciones cotidianas de los habitantes de las afueras de la ciudad. En la vista de Levante podemos ver cómo un carruaje avanza por un recién remodelado camino Nuevo de Veracruz, con sus hitos bordeando la calzada. Este fue otro de los empeños del virrey segundo conde de Revillagigedo, la mejora de las comunicaciones para favorecer el transporte de personas y mercancías; con el nuevo trazado del camino pasando por la ciudad de Xalapa y con la construcción del puente del Rey, se consiguieron reducir notablemente las jornadas de viaje entre la costa y

5. Moncada Maya, José Omar y Escamilla Herrera, Irma. «Diego García Conde, un militar español en la transición al México Independiente». *Revista de Indias* (México), 267 (2016), págs. 451-455.

6. Moncada Maya, José Omar. «El ingeniero militar Miguel Costanzó en la Real Academia de Bellas Artes de la Nueva España». *Scripta Nova* (Barcelona), 136 (2003); Jiménez Codinach, Guadalupe. «El grabador, el pintor y el ingeniero militar 1748-1825». En: Trabulse Atala, Elías, Jiménez Codinach, Guadalupe y Moreno Toscano, Alejandra. *Una visión científica y artística de la ciudad de México. El plano de la capital virreinal (1793-1807) de Diego García Conde*. México: Grupo Carso, 2003, págs. 63-84.

7. Von Humboldt, Alexander. *Cartas americanas*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989, pág.112.

8. Orozco y Berra, Manuel. *Memoria para el plano de la ciudad de México. Formada de orden del Ministerio de Fomento.* México: Imprenta de Santiago White, 1867, pág. 8.

9. Sobre las Vistas I y II realizadas por Rafael Ximeno puede consultarse: Cuadriello, 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. *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. México: Fomento Cultural Banamex, 2014, pág. 225; Senent del Caño, Clara Isabel. *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España*. Tesis Doctoral, Valencia: Universitat de València, 2017, págs. 487-494.



Fig. 2. *Plano General de la Ciudad de México…* Detalle de las vistas.

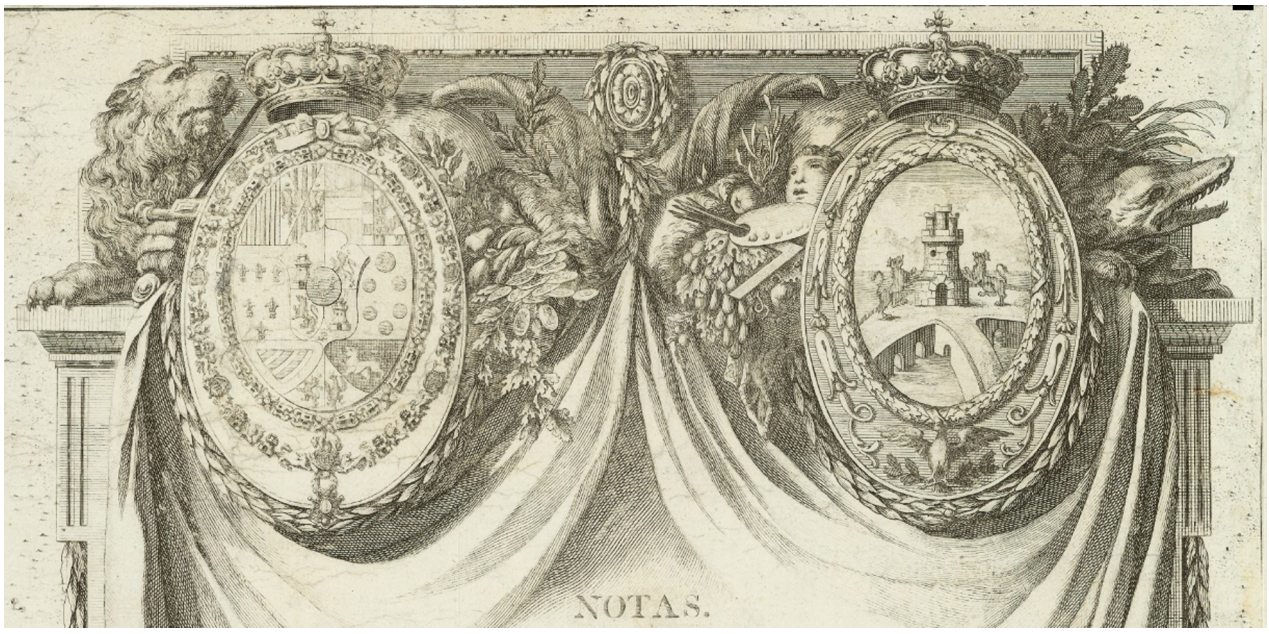


Fig. 3. *Plano General de la Ciudad de México…* Detalle de los escudos.

la capital[10]. Al lado del camino transcurre una acequia, un pescador que carga una red se detiene a conversar con otro hombre que maneja su embarcación por dentro del canal; unos hombres al fondo, acompañando a sus rebaños, completan esta escena cotidiana.

La composición general del plano sigue los preceptos academicistas: presenta una marcada sobriedad y busca un aspecto simétrico y equilibrado; el único elemento que destaca por su rica ornamentación se localiza en la zona superior derecha, es el cartucho que incluye las notas explicativas para el correcto uso del índice de calles, plazas y edificios. Rafael Ximeno, creador de la composición, combina varios elementos del vocabulario arquitectónico clasicista. Sitúa en la zona superior una serie de elementos simbólicos que acompañan al escudo de la Ciudad de México y al escudo de armas del rey Carlos IV, rodeado de los collares de la orden del toisón de oro y de la de Carlos III (Fig. 3). Del lado izquierdo junto al escudo real aparece un león sosteniendo una espada y una serie de monedas junto a diferentes frutos y elementos vegetales, mientras que del lado derecho un cocodrilo acompaña el escudo de la ciudad.

En segundo plano tras los escudos podemos observar los dos orbes que simbolizan la unión entre España y las Indias[11]. Ximeno incluye del lado americano y como guiño a la Academia de San Carlos, de la que era director, elementos relativos a las tres nobles artes: una escuadra, una paleta con pinceles y un tiento, y una cabeza humana esculpida en piedra. También sitúa tras el cocodrilo un nopal repleto de tunas como referencia a la flora autóctona, de la que fue un directo observador como podemos comprobar en su cuaderno de dibujos[12]. De entre los dos escudos pende el cortinaje que sujetan en las esquinas el león y el cocodrilo con sus garras, sobre la tela aparece impreso un texto explicativo para el correcto uso del plano y el callejero[13]. Con estas anotaciones queda de manifiesto que el plano pretendía ser un instrumento práctico para cualquier ciudadano. Para facilitar su uso, y tal y como se indica en la primera nota, los cuarteles podían diferenciarse entre sí ya que presentaban distinta labor, es decir, diferentes patrones de dibujo: en el primer cuartel las manzanas presentan líneas verticales, en el segundo aparecen líneas verticales con punteado discontinuo interlineal, en el tercero líneas horizontales y así un patrón diferente para cada cuartel.

El 25 de enero de 1791, la *Gazeta de México* daba una primera noticia del proyecto de realización de este plano cuyo propósito último era facilitar a los habitantes de la ciudad un documento útil que a su vez ofreciera una imagen de orden y progreso urbanístico. En el anuncio se ponía énfasis en la precisión con la que se habían elaborado las mediciones y se resaltaba su papel como un instrumento a partir del cual se proyectaron diferentes mejoras urbanísticas. Para resaltar el elevado empeño científico, artístico y material del proyecto, se anunciaba la participación de Joaquín Fabregat como grabador y se explicaba que el papel en el que se iban

10. El nuevo trazado del camino hacia Veracruz por Xalapa también favorecía la liberalización comercial, lo que le supuso enfrentamientos con el consulado de México. Del Valle Pavón, Guillermina. «Antagonismo entre el consulado de México y el virrey Revillagigedo por la apertura comercial de Nueva España, 1789-1794». *Estudios de historia novohispana* (Ciudad de México), 24 (2001), págs. 111-137. Muñoz Espejo, Francisco. «Camino Real de Veracruz-México por las veredas de la historia». *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos. Itinerarios culturales y rutas del patrimonio* (Ciudad de México), 15 (2006), págs. 209-223.

11. Rodríguez Moya, Inmaculada. «Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)». *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades* (Santiago de Compostela), 24 (2012), págs. 269-289.

12. Moyssén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*. México: SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería), UNAM, 1985.

13. Reproducimos el texto completo del plano: NOTAS.

1ª Cada Quartel a más del número grande que lo distingue va también representado con distinta labor.

2ª Todas las Higlesias y Capillas se indican con sombra más negra.

3ª La explicación está puesta por Quarteles y así para encontrar el nombre de qualquier calle por ejemplo la del Águila. Se buscará primero en la explicación entre la letra A y viéndose que está en el primer Quartel señalada con el Número 26, se acudirá al plano buscándola en su respectivo Quartel 1º que se distingue tanto por la labor como por su número y se verá que está entre el 25 y el 27. Sirva de govierno para mayor claridad que siendo el número de la Calle que se busca en el plano de los pequeños estará en la parte de su cuartel más próxima al centro de la Ciudad. Quando sea de los números altos estará en los Barrios exteriores y siendo de los medianos en la medianía de su quartel.

4ª Si por qualquiera de los números del plano que quiere saberse el nombre de la Calle que está se pasará a buscarlo en la explicación entre los de su respectivo Quartel.

5ª Todas las Plazas que tienen pulquería se distinguen en la explicación con la letra P.

NOTAS AL RESUMEN GENERAL.

En el número de calles, solo entran las que tienen nombre. En el de los Colegios, no se comprenden los particulares de algunos Conventos, ni en el de Hospicios, los particulares para Padres que vienen de China tampoco. Tampoco entran en número las «Capillas e Higlesias» que no son de Religión, pero tienen sus nombres en el Plano.

a realizar las impresiones estaba encargado exprofeso en Barcelona. El precio del plano se fijó en 10 pesos para los suscriptores que lo solicitasen con antelación. Reproducimos a continuación el texto:

> Subscripción,
>
> Al Plano general de la Ciudad de México, que de orden del Exmo. Señor Virrey Conde de Revilla Gigedo, levantó D. Diego García Conde, Capitán del Regimiento de Dragones de México en el año de 1790.
>
> Este plano es el que se ha levantado con más exactitud, pues, aunque se han sacado otros muchos, se hicieron por relaciones muy expuestas a yerro; y así se ha visto en la diferencia tan notable que ha resultado entre él y todos los demás, habiéndose experimentado dicha exactitud en esta temporada, que, con motivo del nuevo Empedrado, limpia de Azequias, Alumbrado, y otras muchas obras que se han hecho, ha servido siempre de regla.
>
> En él, no solamente se expresa puntualmente el estado en que estaba la ciudad cuando se levantó, sino también lo que se ha variado después acá y lo proyectado para lo sucesivo.
>
> Igualmente se manifiestan los ocho Quarteles en que está dividida esta Capital, sus Jueces mayores y Alcaldes de Barrio, con tan buen orden su explicación, que a pesar de la infinidad de Templos, Capillas, Colegios, Seminarios, Hospicios, Hospitales, Casas particulares, Calzadas, Paseos, Puentes, &c. y otras muchas cosas que hay que expresar, todo se encuentra con la mayor facilidad.
>
> Tiene asimismo dos vistas de la Ciudad, desde los dos puntos de Levante y Poniente; y una Nota haciendo ver todo el desagüe para la Laguna de Tezcuco.
>
> A las circunstancias formales de inteligencia y exactitud con que se ha levantado este Plano corresponderán las materiales de su grabado y estampado, aquel se está ejecutando en nueve láminas por Don Joaquín Fabregat, sugeto de conocida habilidad, y el actual Director de este arte en la Real Academia de San Carlos de Nueva España; y baxo su dirección se estampará en papel de marca mandado fabricar al intento en Barcelona.
>
> Sin embargo del crecido costo que demanda la ejecución de esta obra hecha con el mayor esmero, se dará cada exemplar a los subscriptores al moderado y cortísimo precio de diez pesos, cuya cantidad pondrán desde luego en poder del Mayordomo de la N. Ciudad y con el Recibo de este se recogerá cuando se avise el correspondiente Exemplar: en el concepto que se venderán al precio de quince pesos a los que ocurrieren cerrada la subscripción.

Un año después, en febrero de 1792, se volvió a publicar un aviso que recordaba que podía depositarse todavía y hasta finales de año la cantidad de diez pesos para adquirir el plano cuando se iniciara su impresión. Sin embargo, el 16 de junio de 1894 se comunica que el proyecto ha sido cancelado debido al escaso número de encargos recibidos. Al final de la nota se apunta a la posibilidad de retomar la estampación del plano en un futuro.

> No habiendo tenido el efecto que se esperaba la Subscripción publicada de orden del Exmo. Señor Virrey en la Gaceta del Martes, 25 de Enero de 1791, para el grabado del Plano de esta Capital, y siendo tan corto el número de Subscriptores que no pasa de 420 pesos lo colectado aquí y en España: ha resuelto S. E. se vuelva a los interesados el importe de sus billetes, publicándose en esta Gazeta dicha providencia, a fin de que llegue la noticia de todos, y acudan a recoger su importe a la Tesorería de la N. Ciudad.
>
> Para que no quede sin concluirse una obra tan digna como apreciable a todas las personas curiosas y de buen gusto, y que no se pierda lo haya gastado en ella, ha pensado S. E. en otro arbitrio con que se lisonjea podrá verificarse.

Efectivamente, el 19 de septiembre de 1807 volvemos a tener noticias del proyecto cuando se da aviso del traslado del taller de grabado de Manuel López López, quien «actualmente está dedicado a la obra del Plano de México cuyo estampado se le ha encomendado por N. C». Seis meses después, el 2 de marzo de 1808, se anuncia que el plano ya puede adquirirse: «se está estampando el Plano de esta capital de México, cuyo dibuxo y grabado se ha hecho a todo costo, del mejor gusto, y con la prolixidad que una obra tan recomendable exige: se avisa al Público para que los Subscriptores a ella y demás personas que lo quieran, ocurran a la casa del Regidor Decano D. Antonio Méndez Prieto, que ha sido el Comisionado».

Transcurrieron catorce años desde que se levantara el plano hasta que finalmente se publicara. En ese lapso de tiempo se llevaron a cabo innumerables actuaciones en la transformación urbana de la Ciudad de México. Bajo el mandato de Revillagigedo se establecieron los servicios públicos de alumbrado, prevención de incendios y de limpieza y retirada de basuras de la vía pública, tal como recoge en sus reglamentos y disposiciones de Policía y Buen Gobierno[14]. También dedicó especial atención al empedrado de las calles, comenzado por el virrey Bucarelli, en las que además

14. Guerrero Orozco, Omar. «Revillagigedo o el Hombre de Estado» Op. cit., pág. 240.

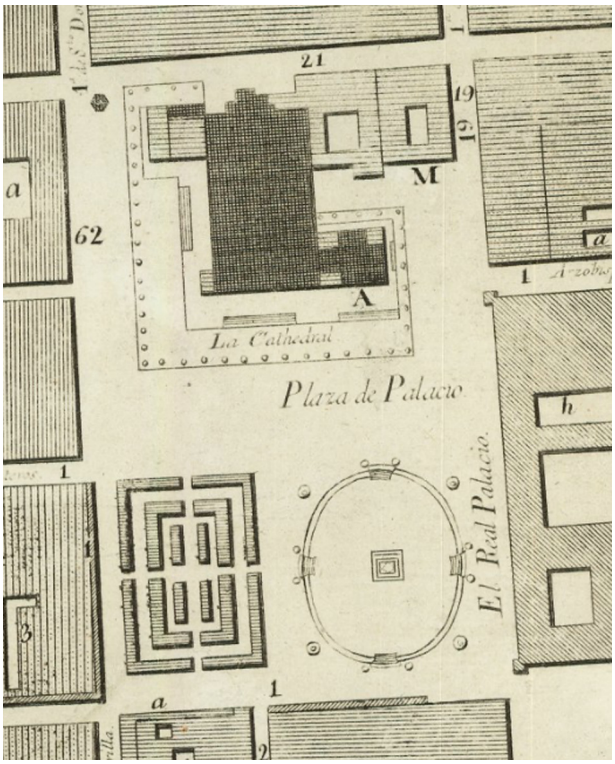


Fig. 4. *Plano General de la Ciudad de México*...
Detalle de la Plaza Mayor.



Fig. 5. Rafael Ximeno y Planes (dibujo), Joaquín Fabregat (grabado), *Vista de la Plaza de México*, 1797. Grabado sobre papel. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

se construyeron banquetas para facilitar la circulación de los peatones y atarjeas para el correcto desagüe de lluvias y aguas residuales[15]. Otro de los aspectos fundamentales fue el cubrimiento de acequias que, debido a las políticas ilustradas de corte higienista, eran consideradas focos de infección debido al habitual estancamiento de las aguas. La red de acequias prehispánicas, que seguían siendo utilizadas como vías de transporte, estaba en proceso de degradación ya que el nivel del caudal y la correcta circulación del agua se vio afectado por el desvío de corriente, el rápido crecimiento de la ciudad y la consecuente prolongación de sus cauces para ampliar los territorios de regadío[16].

La Plaza Mayor fue el espacio que experimentó una mayor transformación en la última década del siglo xviii (Fig. 4). Poco después de ser nombrado virrey, el segundo conde de Revillagigedo aprovechó la preparación para la ceremonia de coronación y jura de Carlos IV para iniciar su intervención en este espacio central de la ciudad. Teniendo la plaza despejada, se dispuso a rebajar y nivelar el terreno para proceder a su empedrado, lo que propició el celebrado hallazgo de los restos arqueológicos prehispánicos de la Coatlicue y la Piedra del Sol. Podemos observar en el plano cómo también se cubrió la acequia real, que anteriormente transcurría del lado sur de la plaza a lo largo de la fachada del antiguo palacio del Ayuntamiento. Para ganar mayor amplitud se retiraron el atrio y el cementerio de la catedral, el busto del rey Fernando VI y la horca. La fuente ochavada fue sustituida por cuatro fuentes con caño y agua corriente y también se trasladó a los vendedores del tianguis a la plaza del Volador.

Bajo el mandato del virrey Branciforte se culminó el proceso de transformación de la plaza al ser colocada la estatua ecuestre de Carlos IV realizada por Manuel Tolsá. En el plano de Diego García Conde podemos observar, junto al mercado del Parián, el diseño elíptico en cuyo centro se dispuso la escultura. Este proyecto transformador queda perfectamente reflejado en el grabado *Vista de la Plaza Mayor de México* de 1797 dibujado por Ximeno y grabado por Fabregat (Fig. 5). Al igual que en el proyecto del plano de la ciudad, los profesores de la Academia de San Carlos se encargaron de transmitir la imagen del poder virreinal a partir de un lenguaje estético clasicista.

15. Moncada Maya, José Omar y González Ordaz, Paola. «Algunas reformas urbanas en la Ciudad de México a finales del siglo xviii». *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 11 (2007), págs. 94-112.

16. De la Torre Villalpando, Guadalupe. «Las calles de agua de la ciudad de México en los siglos xviii y xix». *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 18 (2010), págs. 58-71.

Juan de Rueda Alcántara en la Granada barroca: principales trazas y proyectos arquitectónicos

Daniel Jesús Quesada Morales

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0000-0003-4696-7236

1. Juan de Rueda Alcántara, maestro mayor de las obras del cabildo municipal de la Granada de fines del Seiscientos. Perfil biográfico y trayectoria profesional

Entre la escasez de documentación habitual referente a los grandes maestros de obras municipales del Barroco granadino, sorprende encontrarnos con numerosas referencias de archivo relativas a las intervenciones arquitectónicas urbanas de Juan de Rueda Alcántara (c. 1642-1696). Éste fue maestro mayor de las obras reales y de las de la ciudad de Granada. Tanto su padre, Juan de Rueda Moreno, como su abuelo habían ostentado los mismos cargos. Como maestro mayor de las obras del Cabildo municipal tenía bajo su autoridad y responsabilidad los reparos de los desperfectos de los empedrados de las calles, el arreglo de las casas en estado ruinoso que suponían un peligro para los viandantes, el mantenimiento de adarves, de los muros y tapias, estando también bajo su responsabilidad las obras de acometida y traída de aguas y el saneamiento del alcantarillado. Otros aspectos arquitectónicos que gestionaba eran la edificación de edificios públicos municipales, como podían ser pescaderías, carnicerías, casas del peso, aduanas, alhóndigas, el corral de comedias o cualquier proyecto de remodelación urbana[1].

No es de extrañar, por tanto, que durante el último tercio del siglo xvii, un arquitecto solvente y avezado como Rueda diese las trazas para la construcción de diferentes proyectos dependientes del Consejo municipal granadino, como la proyección de dos puentes sobre el río Darro en las inmediaciones de su encuentro con el Genil, intervenciones en los paredones de ambos ríos y adecuación de sus cauces y el diseño de una artística fuente dedicada a la Virgen de las Angustias, que se ubicaría frente a la portada principal de la iglesia del mismo nombre, proyecto que centra el contenido de este trabajo y cuyas trazas se conciben bajo los postulados del Barroco.

1. Méndez Rodríguez, Luis. «Juan de Rueda Alcántara y la construcción de las cárceles secretas de la Inquisición en Granada». *Cuadernos de Arte* (Granada), 38 (2007), págs. 119-134, especialmente pág. 124.

La propuesta de Juan de Rueda Alcántara para el proyecto de construcción de la fuente monumental de la Virgen no es casual, ya que durante los años en los que desempeñó el cargo de maestro mayor de las obras del Cabildo municipal granadino gozó de un gran prestigio y reconocimiento dentro del ámbito artístico de la Granada barroca. Por lo tanto, no resulta sorprendente que, hacia 1687, un arquitecto competente y experimentado como Rueda presentara los planos para la construcción de la citada fuente, enviándolos a la corporación concejil para su aprobación. Igualmente, en ese mismo año realizó a instancias del inquisidor Fernando de Villamarín, el proyecto para llevar a cabo la edificación de unas nuevas cárceles secretas para el Tribunal de la Inquisición en Granada[2]. Estas cárceles secretas destinadas a albergar a los detenidos se encontraban dentro del conjunto inquisitorial de la collación de Santiago, anexas a la iglesia homónima. Los planos dados por el maestro de obras granadino muestran la planta de un edificio rectangular abierto a un patio central, eje vertebrador del resto de dependencias. De este modo, el elemento principal del diseño es este espacio regular con galerías en sus cuatro frentes. Alrededor del patio, se encontraban varias estancias que se utilizaban como calabozos: tres en los lados largos, dos en los cortos y una en cada esquina. Las celdas eran de planta cuadrada y se abrían al patio a través de un vano cerrado por una reja de hierro, que conducía a un corredor rectangular y una puerta. El conjunto disponía de 39 mazmorras distribuidas en las tres plantas con las que contaba el edificio[3].

Junto a los citados proyectos, Juan de Rueda intervino en los años previos como asesor en distintas comisiones. Así, en 1654 lo encontramos junto con Alonso Cano en la Junta de Obras que convocó la Hermandad del Hospital del Corpus Christi de Granada, para aprobar el diseño que presentó Bernabé Martín[4]. En 1660 figura en Sevilla, convocado por el Cabildo catedralicio, para evaluar y dar trámite a la obra del Sagrario de la catedral de la ciudad. En el año 1677, elabora un informe, junto con los señores Baltasar de Valera, caballero veinticuatro, y Juan Esteban González, jurado de la ciudad, sobre una casa que el arzobispo de Granada, Fray Alonso Bernardo de los Ríos, quería incluir en el patrimonio inmobiliario del Arzobispado[5]. Como maestro mayor de las obras del Real Sitio de la Alhambra, aparece en 1686, como supervisor y director de las obras que se iban a ejecutar en la torre de Comares, evaluando un dictamen sobre su estado y los arreglos que precisaba. Así mismo, realizó una copia de la planta de la mencionada torre señalando las quiebras que presentaba su fábrica. En 1688, mandó hacer un reparo en una pared y en el tejado de la sala de los Abencerrajes y en 1691 dio las condiciones para la reparación del cuarto de los Leones y de las habitaciones inmediatas[6].

Entre los años 1683 y 1684 realizó una intervención en los murallones del cauce del río Genil que da buena prueba de la escrupulosidad con la que en época moderna se llevaban a cabo este tipo de obras, del prestigio que el maestro gozaba en la ciudad y de la rigurosa burocracia municipal con la que se tramitaban este tipo de proyectos, antes, durante y después de su ejecución. Debido a una gran tromba de agua fue tanta la crecida del río Genil que provocó enormes destrozos en su principal puente y hubo necesidad de hacerle las restauraciones y defensas pertinentes, según queda especificado en la declaración del maestro de obras. En el año 1688 se tiene constancia documental de que llevó a cabo las composturas necesarias a petición de los vecinos en los pretiles del río Darro comprendidos entre los puentes del Carbón y el de Curtidores[7], asimismo dio las trazas para la construcción de un nuevo puente sobre los márgenes del antedicho río, a espaldas de la iglesia de la Virgen de las Angustias, conocido como el puente de la Virgen. Atendiendo a la planta

2. Ibídem, pág. 119.

3. Ibíd., pág. 124.

4. Moreno Romera, Bibiana. *Artistas y artesanos del Barroco granadino*. Granada: Universidad de Granada, 2001, págs. 173-174.

5. Llaguno y Amirola, Eugenio. *Noticias de arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* Madrid: 1829, tomo IV, pág. 170. Consúltese, asimismo, López Rodríguez, Miguel A. *La Curia y el Palacio Arzobispal de Granada.* Granada: Imprenta Ave-María, 1986, págs. 69-70. Todos estas referencias y aspectos están tratados y recogidos igualmente en, Méndez Rodríguez, Luis. «Juan de Rueda…» Op. cit., pág. 132, nota 13.

6. Oliver Hurtado, José y Oliver Hurtado, Manuel. *Granada y sus monumentos árabes*. Málaga: Imprenta de M. Oliver Navarro, 1875, págs. 535-538, 538-539 y 542-551, respectivamente. Para un conocimiento detallado de los trabajos realizados por Juan de Rueda en la torre de Comares, véase, Galera Mendoza, Esther. *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (siglos XVI- XVIII). Artífices de cantería, yesería y forja*. Granada: Editorial Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife y Editorial Comares, 2014, págs. 196-212.

7. López de Toro, Javier. «Intervención del maestro Juan de Rueda Alcántara en las obras de Genil y Darro». *Cuadernos de Arte* (Granada), 3 (1938), págs. 183-190, nota en pág. 184.

y perspectiva que se conservan del mismo, esta obra de ingeniería hidráulica se componía de un solo ojo y un pretil decorado con pináculos rematados con bolas herrerianas. Igualmente, el proyecto conllevaba la ejecución de un muro o paredón nuevo y una placeta de entrada desde la Acera del Darro[8].

Como vemos, la prolífica actividad constructiva de Juan de Rueda Alcántara se extiende a lo largo del último tercio del Seiscientos, momento en el que dirige numerosos proyectos edilicios, circunstancia que pone de manifiesto la enorme significación y transcendencia que el campo de la Arquitectura tuvo en la Granada barroca. Sin duda, esta etapa constituye un singular y fecundo periodo histórico en el que el papel y las intervenciones de los «Maestros mayores de obras de la Ciudad», cargo que en la actualidad equivaldría al de arquitecto municipal, tienen un desempeño esencial[9].

1.1. Proyecto de una fuente monumental dedicada a Nuestra Señora de las Angustias en Granada

Dentro de la investigación histórico-artística los expedientes municipales son básicos y fundamentales, ya que en algunos casos nos brindan una gran cantidad de información. En ellos se especifican con toda puntualidad las condiciones y características del trabajo a realizar, así como su precio y los materiales a emplear[10].

Existe un legajo del año 1799 que contiene las condiciones a las que se debía ajustar el maestro que se hiciese cargo de la construcción de la obra de la fuente de la Virgen. Este documento incluye asimismo un diseño de Juan de Rueda Alcántara rubricado de su puño y letra (Fig. 1). Desconocemos el motivo por el que más de un siglo después del primer pliego de requisitos, con toda seguridad dado a finales del siglo xvii, se vuelve a redactar uno nuevo. En este sentido, podemos considerar a éste como una copia manuscrita de un original perdido, ya que otra serie de indicios nos sitúan a esta fuente en funcionamiento ya en el último tercio del Seiscientos. En todo caso, creemos que puede tratarse de un traslado de un documento anterior, de la época en la que se levantó la fuente, y que se hicieran varios expedientes que recogiesen las

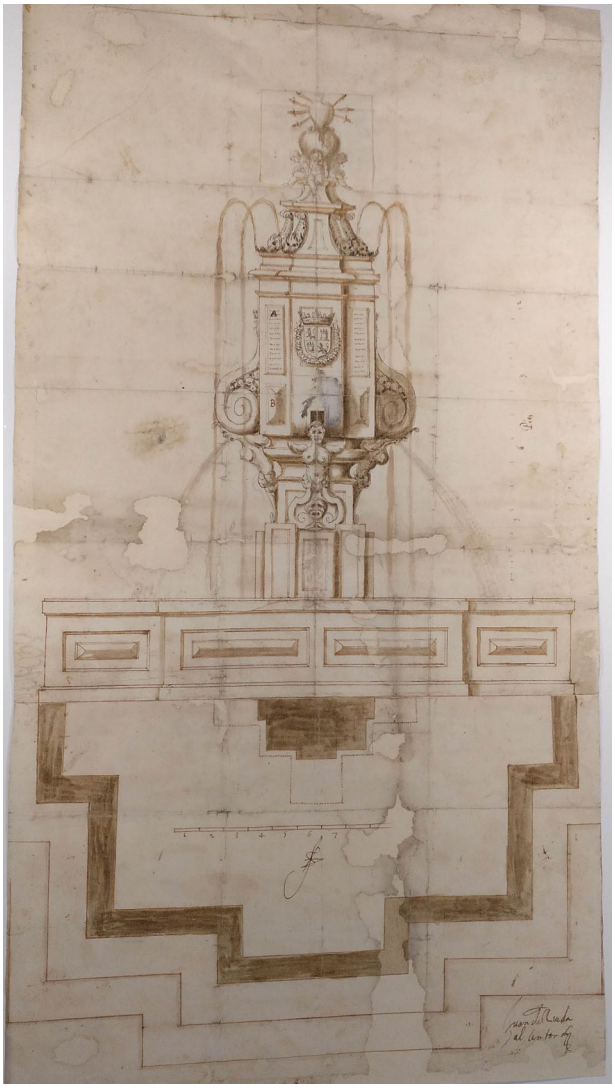


Fig. 1. Juan de Rueda Alcántara, *Diseño para la fuente de Nuestra Señora de las Angustias*, ca. 1677. Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada. Signatura: C.02239.0001. Fotografía: autor.

características artísticas, formales y constructivas de la mencionada obra hidráulica. Aunque nada se señala al respecto. Lo que sí conocemos es que a finales del siglo xviii la fuente llevaba ya varias décadas en funcionamiento, y así es plasmada en 1751 por Tomás Ferrer en su *Diseño del rio Genil*. En este nuevo documento de 1799 se señala a la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de Granada como la comitente del encargo y junto con los detalles artísticos, de diseño, labra y escultura de las diferentes piezas que la debían de componer y su posterior ensamblaje, se especifican, igualmente, los aspectos relativos a su infraestructura de abastecimiento y desagüe, las tareas logísticas necesarias para su levantamiento y los materiales precisos

8. Barrios Rozúa, Juan Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Editorial Comares, 2001, págs. 424-425.

9. Gila Mediana, Lázaro. *Maestros de cantería y albañilería en la Granada Moderna, según los escribanos de la ciudad*. Granada: Ilustre Colegio Notarial de Granada, 2000, págs. 13-14.

10. Ibídem, pág. 13.



Fig. 2. Juan de Rueda Alcántara, *Diseño para la fuente de Nuestra Señora de las Angustias* (detalle del corazón asaeteado), ca. 1677. Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada. Signatura: C.02239.0001. Fotografía: autor.



Fig. 3. Juan de Rueda Alcántara, *Diseño para la fuente de Nuestra Señora de las Angustias* (detalle del corazón asaeteado portado por amorcillos), ca. 1677. Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada. Signatura: C.02239.0001. Fotografía: autor.

para la construcción de andamios que facilitasen esta tarea[11].

En esta minuta se especifica que la fuente debía dedicarse a la advocación mariana de las Angustias. Se detalla que el corazón que coronaría la composición se tallaría en mármol rojo extraído de las canteras de Cabra y estaría atravesado por siete espadas de bronce, al igual que la granada, símbolo representativo de la ciudad (Fig. 2). Estos elementos serían sostenidos por niños tenantes esculpidos en mármol blanco. La granada, portada por los amorcillos, se elevaría sobre ellos, y sobre la misma se colocaría el corazón apuñalado, coronando así todo el conjunto (Fig. 3). Además, se menciona la inclusión de escudos de armas y se hace referencia a unas inscripciones que se detallarán más adelante[12].

La construcción de la fuente frente a la monumental puerta de la actual basílica de las Angustias complementó el embellecimiento exterior del templo. Entre 1676 y 1677, se llevó a cabo la fabricación de los faroles y balcones de hierro que decoran la fachada principal. En 1681, la Hermandad financió el cancel actual de la iglesia, diseñado por Granados de la Barrera[13]. Para abastecer de agua a la fuente, la Hermandad de la Virgen de las Angustias solicitó en 1674 al Cabildo de Granada la concesión de agua para surtir a dos tinajas, a un pilar del Hospital y a la fuente que estamos describiendo[14]. El Ayuntamiento concedió el suministro de agua solicitado, autorizando tomarla de la acequia del Genil, específicamente del ramal que discurría por la calle de las Monjas de Santiago, frente al cobertizo situado en la calle que conduce a la puerta del Pescado. Juan de Rueda Alcántara, en calidad de maestro mayor de las obras de la ciudad, inspeccionó la acequia y los diferentes puntos de toma para verificar la posibilidad de desviar el agua hacia la fuente desde ese punto[15].

Teniendo presente los manuscritos del historiador Manuel Gómez-Moreno, custodiados en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, para la realización de la fuente de la Virgen se presentaron tres diseños. El primero de ellos fue dado por Juan de Rueda Alcántara, el segundo proyecto fue trazado por Granados de la Barrera, maestro mayor de la obras y fábricas del Arzobispado y la Santa Iglesia, y la tercera propuesta fue realizada por el maestro platero Juan de Almeida. Según este investigador el proyecto que se aprobó fue el de Granados de la Barrera, bajo la ejecución del maestro cantero Antonio Velázquez que finalmente se hizo con la puja de la obra[16].

Según el descartado dibujo de Juan de Rueda, la fuente debía tener un estanque de planta recortada compuesto por dos rectángulos superpuestos de diferentes tamaños intersectados por otro perpendicular, formando un polígono de veinticuatro lados que centraban a otro similar creando un basamento. De esta base partía un estípite decorado con tenantes y roleos en la parte inferior, escudos y lápidas de mármol en el centro, y peces en la parte superior. Remataban el conjunto unos querubines de mármol que, a modo de atlantes, sostenían sobre sus espaldas una granada de la cual surgía un corazón atravesado por siete espadas de bronce en alusión a los siete dolores que sintió la Virgen María a lo largo de la vida de Cristo. El agua debía ser expulsada por los peces, situados a ambos lados del pedestal, encargándose de sostener el remate de los angelotes (Fig. 4). La fuente debía ir sobre una grada y rodeada por pequeños pilares de mármol unidos entre sí por cadenas metálicas, evitando así que los transeúntes se pudiesen acercar demasiado[17].

11. Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada (AHMGR). C.02239.0001. Servicios. Obras y Urbanismo. *Construcción de una fuente monumental en las Angustias siendo Hermano Mayor de la Hermandad el Conde de Moztezuma.* 1799. Véase igualmente, Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera de la casa en la Granada moderna. Repartimiento, usos y costumbres*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023, pág. 308.

12. AHMGR. C.02239.0001, Servicios, Obras y Urbanismo. *Construcción de una fuente monumental en las Angustias siendo Hermano Mayor de la Hermandad el Conde de Moztezuma.* 1799. Igualmente, Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera*… Op. cit., pág. 308.

13. López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis y López-Guadalupe, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en época moderna: notas de historia y arte*. Granada: Editorial Comares, 1996, págs. 144-145. Consúltese también, Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera*… Op. cit., pág. 309.

14. Archivo del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta. Granada (AIG-M). Leg. CXXII, fols. 114 y 115. Este documento está igualmente recogido en: López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis y López-Guadalupe, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias*… Op. Cit., pág. 146, nota 25. Igualmente consúltense: Olmedo Sánchez, Yolanda Victoria. *Arquitectura y Urbanismo en la Granada del Barroco tardío (1667-1750).* Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002, págs. 161-163, y Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera*… Op. cit., pág. 309.

15. AIG-M. Leg. CXXII, fol. 108. Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera*… Op. cit., pág. 309.

16. AIG-M. Leg. CXXII, fol. 108. Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera*… Op. cit., pág. 310.

17. AHMGR. C.02239.0001, Servicios, Obras y Urbanismo. *Construcción de una fuente monumental en las Angustias siendo Hermano Mayor de la Hermandad el Conde de Moztezuma.* 1799. Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera*… Op. cit., pág. 312.

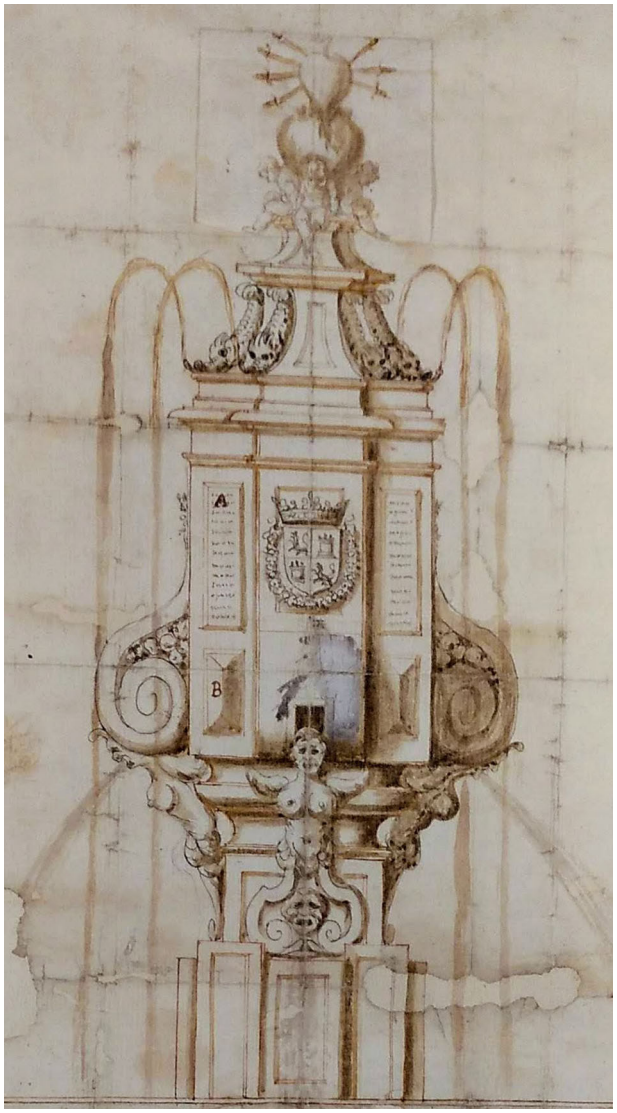


Fig. 4. Juan de Rueda Alcántara, *Diseño para la fuente de Nuestra Señora de las Angustias* (detalle del pedestal-estípite), ca. 1677. Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada. Signatura: C.02239.0001. Fotografía: autor.

Desgraciadamente nuestra investigación no nos ha conducido a conocer datos acerca del mantenimiento, conservación y otros pormenores de esta fuente al largo del tiempo, lo que no significa que no requiriese de mantenimiento en los años siguientes desde su levantamiento hasta su desaparición de la vía pública de la ciudad en 1810, momento en el que las autoridades francesas decidieron derribarla para facilitar el tránsito de los vehículos de tiro por esa zona[18]. Fecha que Francisco de Paula Valladar retrasa al invierno de 1833 en la que amaneció con su agua completamente helada[19].

Escasas son las referencias literarias que conocemos de la fuente de la Virgen de época moderna, siendo la que mayor interés tiene la siguiente, que copiamos del raro impreso *Epitome historial de la aparición de la milagrosa Imagen de María SS. de las Angustias*, firmado por Francisco Gadeo en 1748. Entre otros pormenores el escrito refiere la obra de la fachada del templo costeada por la Hermandad y relata que también se mandó construir:

> […] enfrente de la Puerta principal de la Iglesia vna fuente de piedra bronca, que resistiéndose á la tenacidad del escoplo, y cincel, se sujetó á todo el primor, que pudo el Arte discurriiy resultando de su ingeniosa Estructura vn confuso interior labyrinto de bulliciosas aguas, que rodean un corazón traspassado de siete agudas puntas, mysterioso jeroglífico de las Angustias de nuestra amada Patrona, con correspondiente juego exterior del mismo cristal, y para prevenir la mayor decencia del Sitio, por la cercanía á aquel Santo Templo (á cuyo servicio está reservado su vso) se halla está cercada de vistosos marmolillos, que sostienen, y enlazan á proporcionados tránsitos una robusta cadena, que impide, que se acerquen los brutos á aquellas aguas […][20].

Todo fue encargado por la Hermandad, agrega, según se recoge en una lápida (que aún permanece en la fachada del templo) y que dice así:

> A honra, y gloria de Dios, y de María Santissima, Señora muestra. La Venerable Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de esta Ciudad de Granada, y de su Hospital, hizo esta Fuente, y Balcones, siendo Hermano Mayor su Señoría el Señor Don Diego Manuel Thesifon de Motezuma, Conde de Motezuma, y Mayordomo Don Joseph Vélez de Montemayor, año de mil seiscientos setenta y siete[21].

18. Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera*… Op. cit., pág. 314.

19. Valladar y Serrano, Francisco de Paula. «La fuente de la Carrera». *La Alhambra. Revista Quincenal de Artes y Letras* (Granada), 52 (1900), págs. 92-94, especialmente, pág. 94. Quesada Morales, Daniel Jesús. *El agua dentro y fuera*… Op. cit., pág. 314.

20. Gadeo, Francisco. *Epitome historial de la aparición, colocación, y culto de la milagrosa imagen de María SS. de las Angustias, que se venera como tutelar, y patrona de la ciudad de Granada, templo, que se le consagró, y que se erigió en iglesia parroquial, gracias, e indulgencias, que se le han concedido por la Silla Apostólica, y demás progressos, que ha tenido dicha Santa Imagen, à solicitud de su Real Hermandad, desde su aparición, hasta el presente día diez y siete de marzo de mil setecientos quarenta y ocho* años. Granada: Joseph de la Puerta, 1748, pág. 7.

21. Ibídem.

Según Cesáreo Jiménez, dicha inscripción debería ir colocada en el estípite de la fuente[22], aunque de ser así, desconocemos porqué finalmente se decidió adosar a la fachada de la iglesia de las Angustias. Además, otra cuestión que plantea incógnitas es el año. Frente a la fecha de 1677, reseñada en la leyenda, la cronología exacta de construcción de la fuente es un misterio. Si tenemos en cuenta que en la década del setenta de 1600 se acometió todo el engalanamiento exterior del templo de las Angustias, balcones, faroles, cancel y terminación de la portada realizada por Domingo Gómez de Villanueva y Antonio Velázquez Vázquez[23], la fuente podía haber estado incluida dentro de ese programa de embellecimiento externo.

Con la demolición de la fuente de la Virgen a principios del siglo xix despareció del entramado urbano de Granada una de las pocas fuentes ornamentales barrocas que se conservaba, pues las que hoy vemos singularizando y centralizando las plazas y espacios públicos de la ciudad, con sus artísticas composiciones exentas, proceden de los claustros monásticos, traídas y colocadas tras los diferentes procesos desamortizadores.

22. Jiménez Romero, Cesáreo. *Mil años de agua en Granada. Tomo I. Fuentes, sistemas y organización de las aguas*. Granada: Fundación Agua Granada, 2016, pág. 152.

23. López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis y López-Guadalupe, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias*… Op. cit., pág. 144.

Zapateros y zapatos en la Sevilla barroca[1]

José Jaime García Bernal

Universidad de Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0003-0569-8084

1. Introducción

Gonzalo de Aguilar, morador en la parroquia de Santiago el viejo, en Sevilla, escrituraba sus negocios en la vecina collación de Santa Catalina. En el año 1582 acudió al escribano público Juan de Santa María más de lo habitual. Había arrendado al cabildo de la ciudad la renta de la alcabala de la curtiduría de lo menor por valor cercano al millón y medio de maravedíes, y ahora le competía la laboriosa tarea de alcanzar acuerdos con los maestros de hacer zapatos para lograr que la operación resultase rentable. La mayoría de los artesanos que se acogieron a estos conciertos o igualas disponían de poca liquidez y acordaron con el arrendatario ir abonando las cantidades del impuesto en reales por semana que, por lo general, se cobraban los sábados. Los minuciosos detalles que recogen estos contratos nos han permitido establecer una escala del valor de la producción de los talleres de calzado sevillanos que osciló entre el medio real y los 16,5 reales por semana, que en términos anuales suponían 884 y 29.172 maravedíes respectivamente, una diferencia sustantiva, que ya nos da una primera idea del desnivel de fortuna e inversión de las tiendas de zapatos de la Sevilla cervantina (Fig. 1).

En otro lugar hemos desarrollado por menudo la distribución de la riqueza de estos talleres en rangos de valor/trabajo en la medida que el impuesto de la alcabala puede ser un indicador útil para esta aproximación. Allí abundamos asimismo en cuestiones metodológicas que aquí ahorraremos al lector. Pero conviene conocer, como dato general, que la documentación reunida arroja luz sobre más de 250 unidades de producción-venta en las que trabajaban el maestro solo o acompañado de oficiales y aprendices (número que sin embargo no siempre se precisa), lo que puede acercarnos, en cálculo solo estimativo, a una cifra de operarios de la piel que debió superar holgadamente el medio millar de trabajadores[2].

1. Este artículo ha sido financiado gracias a los fondos del Proyecto «El universo humano de la 'Carrera de Indias'» (PID2022-141165NB-I00) y Orgánica 1801073009.

2. García Bernal, José Jaime. «Las escrituras de iguala y los zapateros sevillanos en 1582». *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* (París, Francia), 49 (octubre 2024). Consultado en: https://doi.org/10.4000/12jp9. [Fecha de acceso: 07/01/2025].

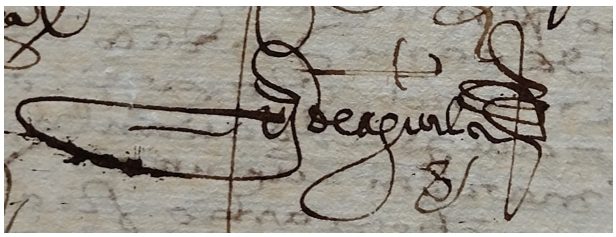


Fig. 1. Firma de Gonzalo de Aguilar, arrendador de la renta de la alcabala de la curtiduría de lo menor en 1582.

En el presente estudio, teniendo en cuenta el marco de intereses de CeIBA, vamos a primar cuestiones relativas a la cultura del trabajo del calzado que no pudimos examinar con anterioridad. La información que proporciona la fuente utilizada condiciona la encuesta que deberá limitarse a formular las siguientes cuestiones: ¿cuáles fueron los espacios de trabajo del calzado en la Sevilla barroca? ¿quiénes participaban en estas tareas? ¿cuál era la tipología del calzado que se elaboraba? ¿dónde se concentraban los talleres?

2. La tienda, la casa-tienda y el puesto en el mercado

El lugar dominante de la actividad laboral de los zapateros sevillanos, según ellos mismos declaran en los conciertos, era la tienda o también, de compartirse con la residencia, la casa-tienda[3]. Francisco Izquierdo, zapatero de obra prima, y su mujer, Mencía Manuel, confesaban tener abierta una tienda en la calle de la Mar donde trabajaban con sus oficiales. Por la venta de su producto tributaban 13.260 mrs a la real hacienda[4]. También fabricaba zapato nuevo, en la suya de las Gradas de la Catedral, Francisco Carrascal que abonó al arrendador del impuesto una cantidad algo menor: 11.492 mrs al año, a razón de 6,5 reales por semana[5]. Ambos artesanos sabían firmar y vienen a representar un segmento social bien establecido, que gozaba de cierta prosperidad en sus negocios. Entre los zapateros de lo viejo o remendones abundan, sin embargo, los que trabajan «en la dicha mi casa tienda donde ahora estoy» como expresa, en presencia del escribano, Cristóbal de Ribera, que fabricaba jervillas en el barrio de San Marcos[6]. En las mismas condiciones que su vecino de collación, Pedro Moreno, zapatero remendón «de color moreno», quien añade que laboraba «solo sin tener obrero ni aprendiz»[7]. Ambos aportaban cantidades pequeñas por el calzado que salía de sus obrajes, inferiores a los 2 reales, y este último tuvo que respaldar su contrato con el aval de un fiador[8]. Un tercer ejemplo puede completar el cuadro de este grupo, más modesto que el anterior, de los artesanos con tienda en su propia casa: el matrimonio formado por Pedro Martínez y María Ruiz que concertaron su escritura de iguala el 4 de mayo, pagando 54 reales por las semanas corridas y 70 por las que restaban hasta final de año. La actividad del negocio, situado en la costanilla de San Martín, era suficiente para disponer de algún oficial y tributar 4 reales cada sábado (Fig. 2)[9].

En este mismo nivel económico, o por debajo, hallamos un número no pequeño de maestros zapateros que trabajan por cuenta propia en sus casas o en los partiditos de los corrales de vecinos. En el de San Juan desarrollaba su labor Diego de Escamilla «solo por mí», rindiendo 4.420 mrs por su obra nueva[10]. Y en el famoso del conde de Olivares, aún en pie, lo hacía Álvaro Gómez, zapatero remendón, por la mínima cantidad registrada en todo el conjunto de los 252 talleres analizados: tan solo 816 mrs al año[11]. Por último, Juan Pérez confeccionaba zapato nuevo en una collación, el Salvador, donde abundaban las tiendas de calzado. Pero él, que firma con su nombre la escritura, prefería trabajar en casa, ahorrándose el coste de oficiales; abonó al mencionado Gonzalo Aguilar real y cuartillo a la semana[12].

Otros muchos artesanos desarrollaban su actividad en puestos situados en las puertas de la ciudad, junto a las iglesias o en arquetas que abrían en lugares

3. María Núñez ha identificado 33 tiendas y 2 casas-tiendas entre las tipologías de propiedades del cabildo eclesiástico en el Salvador: Núñez González, María. *La casa sevillana del siglo XVI en la collación del Salvador*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, pág. 45.

4. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Protocolos notariales (PN), leg. 16.088, fs. 819r-821r (10 de marzo de 1582).

5. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fols. 816r-818r (15 de marzo de 1582).

6. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 775r-776r (2 de abril de 1582).

7. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 229r-230r (2 de abril de 1582).

8. Ibídem. Gerónimo Miguel que firmó como fiador la escritura de obligación.

9. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 427r-429r (4 de mayo).

10. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 950r-952r (17 de mayo).

11. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 82r-83r (15 de julio).

12. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 826r-827r (28 de junio).



Fig. 2. Tienda de un zapatero. Miguel Cabrera, *De Coyote e India, nace Chamizo*. Óleo sobre tela, 49 x 62,5 x 3 cm. Siglo xviii. Colección particular. © Museo de Historia Mexicana, Monterrey, México.

concurridos como baratillos y mercados. Casi todos son zapateros de lo viejo y el valor de la obra reparada es modesto. Era el caso de Gaspar Pacheco que tenía un puesto de venta a la puerta de las casas del Arzobispado[13]. De Juan de Morales que vivía en el compás de San Clemente y cruzaba la Alameda para abrir su puesto en la Feria[14] o de Cristóbal Rodríguez que trabajaba a la puerta de la taberna de Domingo Díaz[15]. Los tres tributaban por valor de 884 mrs anuales, es decir, que pagaban medio real a la semana.

La ubicación de puestos de arreglo de zapatos junto a las tabernas fue algo habitual en la Sevilla del Siglo de Oro. Gonzalo Carrillo, zapatero remendón, se acodaba junto a la taberna de Francisco de Castro en San Esteban[16] y Baltasar de los Reyes en la puerta «de una taberna que está en la calle Lenceros»[17]. Los dos trabajaban solos y por cantidades pequeñas. Lo mismo que le ocurría a Pedro de Alvarado que ofrecía sus servicios «en un rancho debajo de los portales de la taberna de Santiago, frente a la iglesia del Salvador», sin tener oficial ninguno. No debía ser suficiente lo que obtenía allí pues el contrato con el arrendador alude también a «lo que vendiere los jueves en la Feria»[18].

En ocasiones, los maestros zapateros comparecen ante el escribano como zapateros y taberneros. Pedro

13. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 945r-946r (17 de junio).
14. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 950r-952r (20 de junio).
15. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 283r-284r (31 de mayo).
16. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 244r-245r (1 de junio).
17. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 388r-389r (5 de junio).
18. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs. 1.048r-1.049r (4 de marzo).

de Córdoba, con taberna en calle Bayona[19], Francisco Gómez, que remendaba a la puerta de su taberna en el Dormitorio de San Pablo, collación de la Magdalena[20] o Luis de Pardo, que tenía taberna y tienda junto al hospital de San Vicente, responden a este perfil[21]. Sus obligaciones con el arrendador no pasan del real y medio por su actividad de zapateros de lo viejo por lo que cabe suponer que el calzado era un complemento a sus ingresos principales que debían proceder del despacho de vinos.

Por último, no faltan entre los que dicen montar su pequeño quiosco aquellos que se arriman a las iglesias (como Pedro Díaz)[22], a la botica de otros zapateros (Manuel López a la de Domingo Ramos)[23] o se apuestan en lugares de descanso de la jornada laboral como debían ser las casas de un tal Juan López «que da de comer en el puerto de los camaroneros» (arrabal de Triana) a donde acudía a diario Francisco Ruiz[24].

Se nos escapan los detalles materiales sobre estos *bouquinistas* del calzado que se situaban en los cantones y esquinas, junto a mesones y tabernas. Y quisiéramos saber más de los tinglados que los zapateros montaban en los baratillos y ferias de la ciudad. ¿Cómo se organizarían Simón Hernández y María Jiménez, matrimonio residente en San Martín, para mantener su casa-tienda a la vez que frecuentaban la Feria y baratillos, tal como recoge su contrato? ¿Qué tipo de arquetón llevaría consigo Gonzalo Ruíz, zapatero pobre, para colocar su género en las Gradas y baratillos? ¿Con qué avíos se las arreglaría Francisco Hernández, que vivía en casa de Meléndez, el de la Aduana, para reparar zapatos «arrimado a un cedacero en la calle Catalanes»? Las fuentes resultan, a veces, tercas.

3. Géneros de zapato y tipología de zapateros en la Sevilla alto-moderna

En los ejemplos expuestos, pinceladas sueltas de un cuadro mayor que estamos estudiando, han ido apareciendo diferentes calificativos que señalan la variedad de especialidades del artista del calzado: zapatero de lo nuevo, de lo viejo o remendón, zapatero de lo grueso, jervillero… Así figuran literalmente en las escrituras de igualas que además precisan si el zapatero remendón puede fabricar, ocasionalmente, zapato nuevo con materiales flexibles, pero poco resistentes, como la badana y el becerro joven, prohibiendo sin embargo la obra de cordobán. Este arte de los zapatos de cordobán a lo prieto correspondía al zapatero de obra prima y en las ordenanzas sevillanas se establece que las piezas debían quedar «bien soladas y viradas»[25]. Parece que fueron pocos los profesionales que combinaron las dos actividades: el zapato nuevo y la reparación del usado; o al menos solo en dos casos se explicita en los contratos estudiados[26].

Junto a estas dos modalidades, los registros analizados nos refieren un tercer tipo de artesano del calzado: el zapatero de obra gruesa, es decir, el profesional que labraba zapatos aforrados con chapa y cosidos con cera pez que resultaban más gruesos y duraderos[27]. Hasta 18 talleres encontramos de esta modalidad: cercanos, a veces, a las tiendas de los zapateros de obra prima a quienes proporcionaban suelas para sus piezas de nueva fabricación; otras, a los caminos que salían de la ciudad para surtir la necesidad de zapato rústico del arriero, el trabajador o el peregrino. Fuera de la puerta del Arenal se concentraban hasta tres establecimientos de este tipo. El que regentaban Hernando García y su mujer María de Lara, que abonó por alcabala 4 reales a la semana[28], la tienda de Pedro de Castañeda quien facturó por el mismo valor[29], y el negocio sin duda mayor de Francisco Vílchez que con su equipo de oficiales rendía al impuesto que gravaba las compraventas hasta 10 reales por semana[30].

Zapatero y jervillero, *jervillero y borciguero*, o tan solo *jervillero*, son denominaciones que pueblan, asimismo, los registros de protocolos sevillanos. Estos artesanos fabricaban jervillas o servillas que eran una especie de calcetín de cuero que protegía el pie a modo

19. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 742r-743r (27 de marzo).
20. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 52r-53v (19 de mayo).
21. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 452r-453r (1 de abril).
22. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 960r-961r (14 de mayo).
23. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 322r-323r (7 de marzo).
24. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 159r-160r (11 de julio).
25. *Recopilación de las ordenanças de la muy noble e muy leal cibdad de Seuilla: de todas las leyes e ordenamientos antiguos e modernos* (…). Sevilla: Juan Varela de Salamanca, 1527, fol. CLVIv.
26. Alonso Domínguez, zapatero de obra nueva y vieja en San Miguel que pagaba 2 reales por semana: AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 126r-127v (17 de mayo). Francisco Tejada que tenía tienda en la calle Cabezas, collación de San Román: 16.089, fs. 975r-976v (18 de mayo).
27. Carretero Rubio, Víctor. *La artesanía textil y del cuero en la provincia de Málaga (1487-1525)*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1996, págs. 182-183.
28. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 717r-720r (10 de marzo).
29. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs.1.014r-1.016r (30 de julio).
30. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs. 1.072r-v (1 de marzo).

de zapatilla. Se asemejaban a los borceguíes, aunque estos subían por encima de la rodilla y se ataban por delante con correas. No es de extrañar, entonces, que los jervilleros se arracimaran en el entorno de la Borceguinería donde encontramos 13 maestros al frente de sus negocios, en ocasiones, avalados por borcigueros como Pedro Hernández que firmó en el acuerdo de iguala del jervillero Diego de Torres. Desde el punto de vista del valor de su producción se sitúan en una franja media-alta del conjunto de los talleres analizados con aportaciones a la alcabala que oscilan entre los 4.000 y los 12.000 maravedíes anuales.

Fue habitual, por otra parte, que los artesanos dedicados a la fabricación de zapatos se respaldasen entre sí para garantizar la obligación que habían contraído con el arrendador Gonzalo de Aguilar. Del conjunto de escrituras estudiadas hemos registrado 17 zapateros que acudieron al aval de un compañero del mismo oficio para afrontar el cumplimiento de la obligación fiscal. A los que habría que sumar otros 6 menestrales que trabajaban el cuero en las tareas previas de encurtido y adobado de la piel. En algunos casos la solidaridad de oficio se refuerza con el vínculo familiar. Lo que explica que Juan Jiménez, chicarrero, preso en la cárcel por deudas, fuese rescatado por el zapatero Francisco López, su yerno[31]. Que los hermanos Aranda, Alonso y Bartolomé, ambos jervilleros, se fiasen entre sí (Fig. 3)[32]. O que María Fernández saliese al amparo de su hijo el zapatero Alonso Fernández[33].

Mutuos avales se confiaron igualmente Alonso de Carrión y Baltasar de los Reyes, ambos zapateros remendones, sin que en este caso hubiera relación familiar entre ellos[34]. Costumbre que se repite en los zapateros de obra gruesa como demuestra la relación entre Antonio Fernández y Pedro de Castañeda, artesanos que tenían sus tiendas en puntos extremos de la ciudad: el Arenal y San Gil[35]. Vecinos eran, en cambio, Alonso Guerra, zapatero de obra prima que tenía su tienda en las Gradas y su fiador, Alonso García, morador de la misma collación de Santa María[36]. Y parroquianos de San Pedro, Luis Ruiz, zapatero de obra vieja y su fiador Gonzalo del Alcázar, criado de don Hernando del Alcázar[37]. Compartían igualmente calles y plazuelas de la misma collación Martín Ordóñez y el matrimonio formado por Hernando de Vera y Ángela Ruiz, su mujer. El primero, tendero en San Román, fió al zapatero de lo viejo[38].

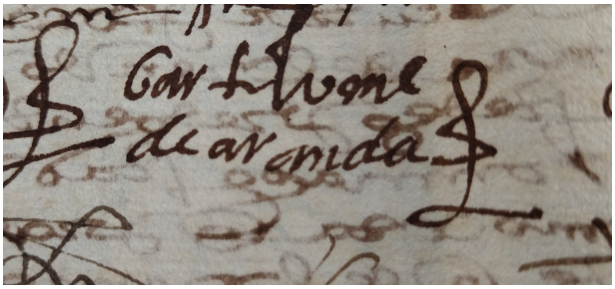


Fig. 3. Firma del jervillero Bartolomé de Aranda.

4. Zapateras casadas y viudas. Oficiales y aprendices

Difícil tarea es dilucidar, a partir de las escrituras consultadas, quiénes intervenían en la confección del calzado. La aparición en muchos contratos de las mujeres de los maestros artesanos comprometiendo sus personas y bienes en el concierto con el arrendador y obligándose, junto con su esposo, a responder a las cantidades y plazos acordados, no quiere decir que participasen directamente en las tareas propias del taller aunque tampoco excluyen esta posibilidad. Del escrutinio documental resultan 25 mujeres que colaboraron de algún modo en el negocio de su marido, aunque solo fuera por la aportación de su dote al matrimonio. Repartidas en todos los rangos de valor de ventas de sus tiendas, desde los 30 mrs/semana hasta los 11 reales. En algunos casos parece claro que el trabajador es únicamente el varón como sucede con Hernando de Vera, zapatero remendón, que cortaba y cosía «por mí solo»[39]. Pero en otros sucede justamente lo contrario, que se subraya la colaboración de la mujer junto

31. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 1292r (12 de diciembre).
32. Alonso de Aranda: AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 430r-432r (8 de mayo). Bartolomé de Aranda: leg. 16.090, fs. 986r-987r (8 de mayo). Ambos en la Borceguinería.
33. Ambos vecinos en la collación de San Lorenzo: AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 935r-936v (16 de mayo).
34. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 379r-380v (8 de abril) y fs. 422r (28 de abril).
35. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 714r-716r (19 de mayo); y leg. 16.089, fs. 1.014r-1.016r (30 de julio).
36. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 661r-663r (3 de febrero).
37. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 202r-204r (23 de mayo): Luis Ruiz tenía su tienda en la calle Pedro del Alcázar.
38. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 589-591r (15 de junio).
39. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 822r-824r (13 de marzo).



Fig. 4. Taller de zapatos. Círculo de Miguel Cabrera, *De Albarazado y Mulata, Barcíno*. Óleo sobre tela, 90 x 111 x 4 cm. Siglo xviii. Colección particular. © Museo de Historia Mexicana, Monterrey, México.

a otros componentes del equipo de trabajo. Así Juan Bautista e Isabel Suárez, remendones, con tienda en la calle Honda, pagaban 2 reales semanales por la obra «que nosotros e un oficial hiciéramos»[40]. Lo mismo sucedía con la pareja formada por Bartolomé Yuste, mulato libre y su mujer Teresa León, que laboraban con «un obrero que nos ayude» en la calle Buhones[41]. Igualmente «con nuestros oficiales» decían trabajar Pedro Hernández y Catalina Bonilla, zapateros de obra gruesa, establecidos en la calle Alhóndiga, que contribuyeron por valor de 10.608 mrs anuales[42].

Las viudas merecen mención aparte. No son muchas pero su aparición en nuestros registros evidencia la continuidad que dieron al negocio de sus maridos en el que debían estar directamente implicadas. Esta circunstancia explicaría que Antonia de Ascorza, zapatera en el Salvador, mantuviese a los oficiales que trabajaban para su marido Francisco de Aranda en la tienda del Peladero, sustituyéndole con un nuevo concierto que protocolizó ante el escribano Juan de Santa María el 20 de julio de 1582[43]. Lo mismo que haría Isabel García, viuda mujer de Alonso Gómez, con casa-tienda en el Arenal[44] o Beatriz de Morales, que había enviudado del coletero Francisco Vaca y

40. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs. 886r-887v (10 de febrero).
41. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs. 890v-892v (20 de febrero).
42. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 795r-797r (24 de marzo).
43. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 363r-364v (20 de julio).
44. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 891r-893r (14 de mayo).

decidió continuar como zapatera, con ayuda del gamuzador Bartolomé Ruiz que actuó como fiador del contrato, manteniendo a los oficiales en su tienda de las Gradas[45].

También trabajaban con sus oficiales zapateros, frente a la Catedral, Alonso López y María de Mendoza, por valor de 10,5 reales a la semana en concepto de alcabala[46]. Estimable cifra que superaba el boyante negocio *de lo grueso* que regentaban en la Alhóndiga Pedro Gómez Cabello e Inés Vílchez[47]. Este artesano gozaba de la suficiente holgura económica para arrendar casas a otros artesanos de la misma parroquia[48]. Sin llegar a ese volumen de negocio, los talleres que se sirven de oficiales zapateros abundan en las escrituras de igualas a partir de cierto nivel de ingresos por ventas, que medido por el índice de la alcabala se situaría entre los 5.000 y 6.000 maravedíes anuales. Por debajo de ese umbral, las escrituras solo mencionan la ayuda de un oficial o un obrero. Y en los registros más bajos, entre 800 y 1.500 maravedís, es raro encontrarlos: estos maestros humildes —ya lo vimos— trabajan solos (Fig. 4).

Sin embargo, el número exacto de los oficiales que operaban en las tiendas de mayor volumen de negocio, cuando son dos o más, es un dato que el escribano no desvela, dejándonos insatisfechos con el genérico «con mis oficiales» o «yo y mis oficiales». De sus nombres tampoco sabemos nada. Ni de la identidad de los aprendices que también figuran mencionados en los contratos, aunque en escaso número. Por otras escrituras (cartas de aprendizaje, obligaciones, testamentos) podría reconstruirse esta conexión como ha empezado a hacer, para la primera mitad del siglo xvi, Alejandro J. Viña González, pero es tarea muy laboriosa[49]. Entre los que hemos logrado registrar nosotros, aunque innominados, estaría un muchacho que trabajaba para Sebastián Martínez, zapatero de cortos ingresos, establecido en el Salvador, que tuvo que acudir a su hijo Juan Jiménez, con obraje en las Gradas, para que avalase su concierto[50]. Otro caso similar es el del zapatero Rodrigo Gerónimo, maestro de obra prima, pero con limitados ingresos de su tienda, ubicada en la collación de San Martín, que se valía asimismo de un aprendiz[51].

Con tienda en la calle larga de Santa Ana, eje comercial del barrio de Triana, el zapatero Pedro de León enseñaba el oficio a un aprendiz, aunque también trabajaba con él un oficial del mismo arte[52]. Por su testamento sabemos que vivía en las mismas casas donde desarrollaba su oficio y que murió sin hijos dejando a su hermana Juana y a su sobrina Isabel sus escasos bienes muebles y menaje. Asimismo, encargó que las pequeñas cantidades que le debían «otros vecinos y personas particulares de Triana y otras partes de calzado y cosas tocantes a mi oficio de zapatero que les he dado» se donasen a la cofradía del Dulce Nombre de Jesús de la que era hermano[53].

5. Contrastes: Santa María, San Salvador y Santa Catalina

A la variedad de la estructura del negocio y diversidad de los trabajadores del calzado hay que añadir la desigual concentración de las tiendas de los artesanos sobre el plano de la ciudad. Aunque estamos preparando un trabajo específico sobre este extremo, aquí adelantaremos algunas observaciones generales. Para empezar, conviene señalar que hallamos talleres de zapatos en todas las collaciones de la ciudad, e incluso extramuros y, desde luego, en el populoso arrabal de Triana. No obstante, hay tres áreas que agrupan la mayor parte de los establecimientos: la gran collación de Santa María, advocación de la Catedral de Sevilla, que se extendía hasta el río, la abigarrada parroquia del Salvador, corazón artesanal de la ciudad, y la collación de Santa Catalina, un tercer polo de la actividad económica de la gran urbe, al ser cruce de los caminos que llegaban al centro desde la puerta de la Macarena, la

45. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 202r-204r (15 de marzo).
46. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 492r-494r (5 de marzo).
47. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs. 972r-973v (23 de enero).
48. AHPSe, PNS, leg. 16.091, fs. 1.172r-v. Arrendó a Francisco Jiménez, albardero de la misma collación, unas casas que hacían linde con las casas de su morada.
49. Viña González, Alejandro José. «El calzado sevillano y sus artesanos (1520-1550): producción y trabajo en los protocolos notariales». En: Imízcoz Beunza, José María, Ochoa de Eribe, Javier Esteban y Artola Renedo, Andoni (coords.). *Los entramados políticos y sociales en la España Moderna: del orden corporativo-jurisdiccional al Estado liberal*. Victoria-Gasteiz / Madrid: FEHM, 2023, pág. 1094.
50. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 372r-374r (6 de marzo).
51. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 838r-840r (20 de marzo).
52. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 513r-515r (28 de marzo).
53. Encargando a sus albaceas que para que fuera notorio «lo hagan público en el púlpito de la dicha iglesia [de Santa Ana]» donde además ordenaba ser enterrado: AHPSe, PNS, leg. 16.141 (oficio 23), fs. 168r-170v (24 de abril de 1601).

puerta del Sol y la puerta Osario, en el sector nordeste de la ciudad. Iremos por partes.

En la parroquia mayor de la ciudad trabajaban hasta 85 maestros de hacer de zapatos, muchos de ellos con sus oficiales, es decir, casi el 34 % de los que hemos registrado. Se distribuían en torno al gran eje mercantil de los soportales de Gradas (23 tiendas) con su prolongación por calle de la Mar hasta el Arenal (otras 9) y en el entorno de la puerta del mismo nombre que acababa de ser reordenado y embellecido por Hernán Ruiz II, edificándose unas casitas de dos plantas con soportal que permitían mantener un negocio en el bajo[54]. Seis tiendecitas de zapatos encontramos en nuestros registros «fuera de la puerta del Arenal», probablemente ocupando estos espacios habilitados en las reformas mencionadas. Una de ellas la dirigía Isabel García, viuda del zapatero Alonso Gómez, que pagaba 6 reales a la semana por la alcabala de sus ventas[55]. Otros cinco establecimientos en el ensanche de la misma puerta hacia dentro, donde labraba zapatos de obra prima Cristóbal de la Cruz[56]. Predominaban, sin embargo, en este entorno del río los zapateros de obra gruesa, piezas demandadas para el trasiego del puerto. A diferencia de la tipología prevaleciente en las Gradas: el zapato nuevo, que fabricaban, por ejemplo, los artesanos Francisco Trujillo y Francisco Mejía, que hicieron frente a una elevada imposición por sus notables beneficios[57].

Otro sector destacado dentro de la extensa parroquia del Sagrario era la antigua Borceguinería (actual Mateos Gago), sinuosa calle que se orientaba desde el corral de los Olmos hacia el barrio de Santa Cruz. En los padrones del siglo xv ya se advierte una notable concentración de borceguineros y zapateros en esta arteria del barrio de Castellanos[58]. En 1582 se ubicaban en ella 27 tiendas, bastantes de ellas dedicadas al zapato nuevo, otras a la fabricación de jervillas. Los ingresos, en el primer caso, se sitúan en una franja muy alta, que obligaba a contribuciones en concepto de alcabala igualmente elevadas: entre los 15.000 y los 25.000 mrs al año, frisando los 30.000 en el caso del zapatero Sancho Pérez que tenía su casa-tienda «con dos puertas a la calle» y amplio equipo de oficiales[59]. En el segundo, los maestros jervilleros, la cifra descendía hasta los 6.000-9.000 mrs de promedio. Entre sus boticas, a rebufo de la clientela de la obra nueva y el borceguí, remendaba algún zapatero de lo viejo[60].

En contraste con la Catedral, la parroquia del Salvador ofrecía un panorama diferente, con mayor variedad de tipologías de calzado y escala económica muy repartida. Según los datos de Collantes de Terán el 23 % de los zapateros sevillanos habitaban esta collación en el primer tercio del siglo xvi, porcentaje que venía incrementándose desde los siglos anteriores[61]. Allí habían fundado cofradía consagrada a los mártires del oficio, san Crispín y san Crispiniano, que contaba con hospital propio en calle Ballestilla y reglas primitivas, fechadas en 1515, reformadas un siglo más tarde[62]. Con la reducción de los pequeños nosocomios, decretada por Felipe II, la hermandad se refugió en la antigua colegiata del Salvador donde ocupó una capilla en la nave de la epístola[63]. Todavía en 1582, el año que nos ocupa, los zapateros afincados en el Salvador seguían siendo muchos, hasta 36 talleres registrados en la documentación manejada, aunque el porcentaje sobre el total de la ciudad había descendido al 14 %.

La mayor parte de estos talleres se ocupaban de la reparación del calzado. Una docena de ellos estaban concentrados en la calle Buhones, actual calle Córdoba, entre la plaza del Salvador y la plaza del Pan[64].

54. Albardonedo Freire, Antonio José. *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla: Guadalquivir, 2002, págs. 294-295.

55. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 891r-893r (14 de mayo).

56. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 1.021r-1.022v (17 de mayo).

57. De 15.902 mrs anuales el primero: AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 210r-212r (23 de marzo). Y de 19.006 mrs al año en el caso de Mejía: AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 722r-723v (20 de abril).

58. Collantes de Terán Sánchez, Antonio. «Relaciones entre espacio urbano y actividades artesanales: algunas consideraciones a partir de la imagen que ofrece la Sevilla bajomedieval». En: Collantes de Terán, Antonio. *Una gran ciudad bajomedieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008, págs. 118-119.

59. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs. 959v-962r (1 de marzo).

60. Como Bernardo de Perea: AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 992r-993r (14 de mayo).

61. Collantes de Terán, Antonio. *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*. Sevilla: Ayuntamiento, 1984, págs. 333 y 334.

62. Concretamente, en 1633: García Bernal, José Jaime. «El universo ceremonial de la antigua colegiata del Salvador de Sevilla: cofradías, liturgia y devociones (siglos xvi-xviii)». En: Roda Peña, José (coord.). *XIII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruz Campo, 2012, pág. 208.

63. Gómez Piñol, Emilio. *La iglesia colegial del Salvador, Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII-XIX)*. Sevilla: Fundación Avenzoar, 2000, págs. 127 y 135.

64. En algún documento del siglo xvi aparece como calle Alcuceros y también de los Zapateros de lo Viejo: Collantes de Terán Sánchez, Antonio, Cruz Villalón, Josefina, Reyes Cano, Rogelio

Sus contribuciones a la alcabala, salvo excepciones, eran modestas, entre 1 y 3 reales por botica, que es lo que pagaban Juan Delicado, Luis Hernández, Juan López, Sebastián Jiménez o los ya citados Alonso de Carrión y Baltasar de los Reyes, que se fiaron entre sí[65]. Pero cuando las tiendecillas están encabezadas por un matrimonio, la cantidad asciende a los 4, 5 y hasta 6 reales, lo que parece indicar una mayor estabilidad del negocio. En el caso excepcional del zapatero Pedro Ruiz, que firma de su mano el contrato, asciende a los 13 reales y medio por semana, cantidad muy alta que podría indicar que no solo era remendón[66].

En calle de la Sierpe se situaban, en cambio, los zapateros de obra prima como Antonio González que abonó de alcabala 8.840 mrs por todo el año (a 5 reales la semana) o Antonio de Tejeda, que sabía firmar, y lo hizo por valor de 13.260 mrs. De este tenor y con auxilio de oficiales trabajaban asimismo en la céntrica calle Marcos López, Diego Sánchez y en su cantillo Rodrigo Díaz cuyo taller pertenecía a la vecina collación de San Miguel[67]. En la llamada galera de las tiendas del Salvador, arrimadas a la iglesia, se ubicaban igualmente zapateros de lo nuevo y de lo grueso como Diego López, maestro de un boyante comercio, y Hernando Maestro, zapatero que pagó la alcabala por tercios del año[68].

Otros menestrales de la proteica collación se ubicaban a las puertas de los hospitales gremiales que abundaban en aquel barrio[69] como Alonso de la Puente, Cristóbal Martín y Martín Prieto, los tres zapateros remendones, frente al hospital de los carniceros[70], bien en la calle del Peladero de los Puercos, a la entrada de las Siete Revueltas o junto a la iglesia de la Compañía. Son perfiles modestos, pequeñas boticas, puestos o arquetones.

Personalidad propia tenía el barrio de Santa Catalina, el tercer sector urbano que vamos a analizar. De menor extensión y población que las grandes collaciones del centro de la ciudad, en ella concurrían una gran variedad de sectores económicos y profesionales, con una población artesanal muy numerosa[71]. Se ubicaba en un espacio de transición entre las parroquias de Santiago y San Alfonso, de carácter residencial, y las más populares del norte de la ciudad. Al este lindaba con la jurisdicción de San Bartolomé, antigua judería, donde abundaban las tenerías y curtidurías lo que facilitaba la provisión de curtidos para los zapateros de lo grueso que se concentraban en la calle de la Alhóndiga[72].

Esta vía, que ocupaba un tramo del antiguo camino real, era el eje comercial de Santa Catalina ya en la primera mitad del siglo XVI. La presencia de la alhóndiga del pan que distribuía la harina entre los panaderos, de los medidores de aceite y de un mercado de ganado inmediato a la plaza de la iglesia[73], se combinaba con una notable presencia de trabajadores del calzado tal como evidencia el padrón de moneda forera de 1548[74]. Según nuestros datos, 34 años más tarde de aquel recuento, se contabilizaban en esta calle 16 tiendas de zapateros que proporcionaron al arrendador Gonzalo de Aguilar ganancias de en torno a 5.000-10.000 maravedíes anuales (entre 3 y 6 reales) por sus ventas de botas y zapatos aforrados, género al que se dedicaban la mayoría. Entre ellos, Antón García[75] a quien servía Bartolomé del Castillo, muchacho

---

y Rodríguez Becerra, Salvador. *Diccionario Histórico de las Calles de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla, 1993, tomo I, págs. 239-240.

65. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 432r (19 de septiembre), 16.088, fs. 790r-792r (12 de marzo), 16.090, fs. 383r-384r (7 de mayo), 16.089, fs. 652r-654r (6 de marzo), 16.090, fs. 379r-380v (8 de abril).

66. El genérico «zapatero» no nos lo aclara. AHPSe, PNS, leg. 16.087 (19 de enero).

67. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 933v-934v (14 de mayo).

68. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 447r-449r y fs. 1.216r-1.218r.

69. García Bernal, José Jaime. «Cofradías de santos en la Sevilla del Renacimiento: espacios de sociabilidad, calendario festivo e imágenes sagradas». En: Vincet-Cassy, Cécile y Civil, Pierre (eds.). *Hacedores de santos. La fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Doce Calles, 2019, pág. 112.

70. AHPSe, PNS, legs. 16.087, fs. 849r-850v (23 de enero), 16.089, fs. 1.019r-1.020v (18 de mayo) y 16.090, fs. 454r-v (12 de mayo).

71. Castillo Rubio, Juan Manuel. «El tejido productivo en la Sevilla de mediados del XVI: un análisis demográfico y socioeconómico a partir de los padrones de moneda forera de las collaciones de Santa Catalina y San Román de 1548». *Historia y Genealogía* (Córdoba), 4 (2014), pág. 250.

72. Viña González, Alejandro José. *Producción, trabajo y manufactura del cuero en Sevilla, 1520-1555*. Trabajo Fin de Máster. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2023, págs. 37-38.

73. Collantes de Terán Sánchez, Antonio. «Los mercados de abasto en Sevilla: permanencias y transformaciones (siglos XV y XVI)», *Historia, Instituciones, Documentos* (Sevilla), 18 (1991), pág. 63.

74. Castillo Rubio, Juan Manuel. «El tejido productivo en la Sevilla de mediados del XVI…» Op. cit., pág. 259.

75. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs. 920r-921v (3 de marzo). Fue fiado por el zapatero Juan Rodríguez de Aragón.

de 15 años[76], Juan Hurtado[77] que trabajaba con sus oficiales, o Juan de Piedrahita[78] cuya tienda pasó luego a ser ocupada por otro zapatero de lo grueso, Francisco Hernández[79].

En la misma collación vivían Luis Hernández y Antonio Ramírez, veedores del oficio, que examinaron aquel año a Andrés Rodríguez, hijo de Pedro Rodríguez, espadero, que obtuvo la licencia para ejercer el arte del calzado en todo tipo de obra[80]. Licencia que asimismo otorgaron a Francisco Sánchez y a Juan de Góngora quienes fueron declarados hábiles para la obra prima y correa[81].

Los zapateros de lo viejo estaban diseminados, sin embargo, por otros lugares del barrio. Manuel de Palma en la plaza de San Leandro[82]. Pedro Rodríguez, frente al hospital de las Bubas[83]. Francisco Delgado, junto a hospital de Santa Catalina, cerca de la puerta Osario[84], o Pedro Díaz, arrimado a la misma parroquia[85]. Todos ellos trabajaban solos y obtenían modestas ganancias de sus remiendos. Cristóbal Jiménez y su mujer Isabel de Vargas, con tienda junto al hospital de San Cosme y San Damián, disponían en cambio de algún oficial y triplicaban los ingresos de los anteriores[86].

De no ser por la actividad del zapato que coagulaba en torno a la Alhóndiga, Santa Catalina hubiera respondido al modelo común de las collaciones que la rodeaban: San Román, San Pedro, San Juan o San Martín, donde tenían pequeños negocios, tiendas o casa-tienda, zapateros de lo viejo, que en ocasiones contaban con la ayuda de un oficial o de un aprendiz, si no es que obraban por cuenta propia desde sus casas. Todos ellos, en esta y otras collaciones, podían asimismo producir zapatos por encargo o en compañía con otros zapateros. Pero las piezas así labradas quedaban fuera de los conciertos de igualas que venimos examinando y tenían que abonar su alcabala independiente.

76. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 1.122r-1-123v (31 de mayo).
77. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 538r-539r (17 de abril).
78. AHPSe, PNS, leg. 16.088, fs. 518r-520r (24 de marzo).
79. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 147r-148r (7 de septiembre).
80. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs. 111r-v (31 de diciembre de 1581).
81. AHPSe, PNS, leg. 16.087, fs.112r-v (1 de enero de 1582) y 476r-v (21 de enero).
82. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 474r-476r (8 de mayo).
83. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 598r-599r (11 de mayo).
84. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 886r-887r (14 de mayo).
85. AHPSe, PNS, leg. 16.090, fs. 960r-961r (14 de mayo).
86. AHPSe, PNS, leg. 16.089, fs. 799r-801r (24 de marzo).

La consagración del Colegio Imperial de Madrid: fiestas, iconografía y escenografías en la corte de los Austrias

Antonio Rafael Fernández Paradas

Universidad de Granada, España

https://orcid.org/0000-0003-3751-7479

1. Introducción. De la primera piedra a la consagración

En el contexto de la Monarquía Hispánica de siglo xvii, el Colegio Imperial[1] de Madrid, capitaneó e instrumentalizó la fiesta pública como símbolo de la poderosa omnipresencia de la casa de Habsburgo en la corte madrileña como epicentro de una amalgama de reinos y territorios que se extendían por todos los confines del mundo conocido.

En este contexto de proteccionismo real e instrumentalización del espacio festivo, se inician en 1622 las obras de la nueva y enorme iglesia que será consagrada en 1651 (Fig. 1). Para tal efeméride, se estableció un amplio programa de actos que incluían la propia consagración del templo, la dedicación a San Francisco Javier, la procesión y la novena festiva, todo ello acompañado de un excepcional aparataje escénico y diversas arquitecturas efímeras. Para tal fin, se publicó la Relación de la fiesta a lo largo de ese mismo año[2]. Aunque se trata de una fuente que ha sido citada en diversas ocasiones[3], no ha sido objeto de un estudio pormenorizado en su totalidad[4].

1. Bonet Correa, Antonio. *Las iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1961.

2. Anónimo. *Relación de las grandes fiestas, que desde el sábado veinte y tres de setiembre, hasta el martes tres de otubre, se hicieron en la corte, en la Consagración y Dedicación del maravilloso Templo del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.* Madrid: Pablo Val, 1651.

3. Entre las publicaciones que han mencionado el texto puedo destacarse: Fuentes Lázaro, Sara. «Espacios sagrados y festivos: la agencia cortesana del Colegio Imperial del Madrid». *Libros de la Corte,* 27 (2023), págs. 555-588. Simón Díaz, José. «Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), págs. 525-537. Simón Díaz, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992.

4. A fecha de 1651, el recinto del Colegio Imperial se componía de los siguientes espacios: el primer templo, posteriormente convertido en sacristía de la nueva iglesia, el «cuarto viejo», la capilla de la Apostólica y Real Congregación de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, el colegio, inaugurado en 1629 y la nueva iglesia.

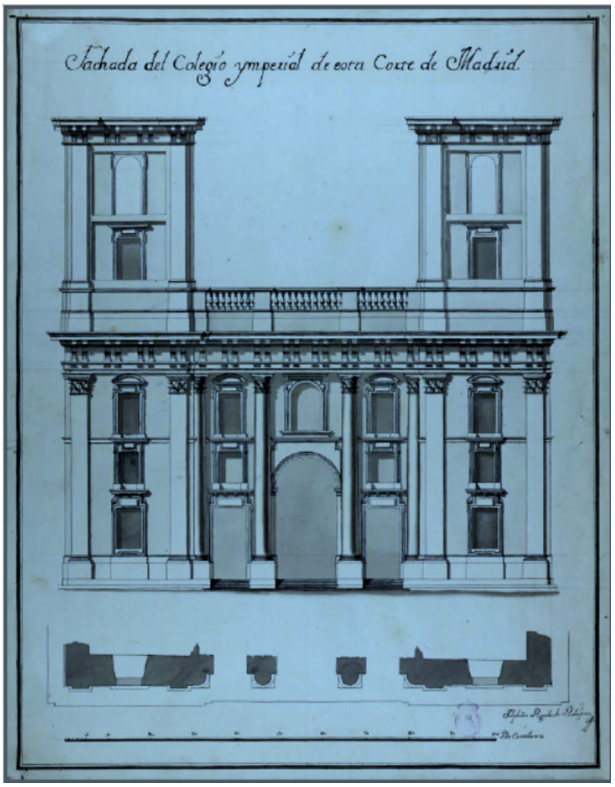


Fig. 1. Alfonso Regalado Rodríguez, *Fachada de la Iglesia del Colegio Imperial de Madrid*, 1760. Grabado sobre papel. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Fotografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

2. Fiestas y ceremonias para la consagración del Colegio Imperial de Madrid

2.1. La fiesta de Consagración, el 23 de septiembre de 1651

La consagración del Colegio Imperial de Madrid fue llevada a cabo según los ritos tradicionales de la consagración de iglesias[5] codificados por la Iglesia Católica Romana. Para nuestro caso, el acto se fijó para el día 23 de septiembre de 1651, festividad de San Lino Papa, bajo la autoridad del Nuncio don Julio Raspelosi, que elevaría el templo bajo la protección de San Francisco Javier. Con motivo de los eventos, se decretaron 9 de días de fiestas, con diferentes actos, se colocaron 14 altares y se decoró el templo alrededor de «balcones de negro y oro»[6]. Con la llegada del Nuncio el día antes, se produjo el Canto de Vísperas por la Capilla Real en el pórtico de la iglesia, ya que, conforme al ceremonial, las puertas del templo permanecían cerradas. En este mismo sitio, se ubicó un altar que contenía las reliquias[7] que al día siguiente se debían de poner en el altar mayor. Según la Relación el rito de la consagración se extendió desde las 7 de la mañana a la 13.00, a lo largo del mismo, se contaron salmos, antífonas, himnos y las letanías, se con colocaron las 12 cruces en representación de los apóstoles y para que el «nuncio alcanzase unguirlas se fabricó un carro triunfal»[8].

2.2. Fiestas con motivo de la dedicación y la procesión. Iconografías para un colegio imperial.

2.2.1. La procesión y el aparataje escénico

Finalizado el rito de la Consagración, para el día siguiente, domingo 24 de septiembre de 1651, se estableció la fecha de la dedicación del templo y la procesión que debía trasladar el Santísimo desde la iglesia antigua al nuevo templo. Sobre la cuestión del traslado del Santísimo, cabe mencionar que, en este caso, no fue llevado a cabo por el Nuncio, sino que el privilegio recayó en el Patriarca de las Indias Occidentales, bajo palio, cuyas varas fueron portadas por los Capellanes de Honor de su Majestad con capas de coro. El patriarcado latino de las Indias Occidentales se trata de una distinción creada en 1524 y que solían ostentar personas relacionadas con el Palacio y lugares reales como los capellanes mayores o el limosnero mayor. Se trataba de un puesto con poder político en la Monarquía Hispánica que ocupaba puestos en varias juntas, llegando a ser posteriormente senadores del Reino. En 1651 ocupaba el cargo Alonso Pérez de Guzmán[9]. Años antes, el 5 de abril de 1622, fue otro patriarca,

5. Navarro, Ramón. *La dedicación de la iglesia. Eclesiología de la celebración a lo largo de la historia.* Barcelona: Centre Pastoral de Litúrgica, 2019.

6. Anónimo. *Relación de las grandes fiestas, que desde el sábado veinte y tres*…Op. cit.

7. Las reliquias se ubicaron en una urna sellada dando testimonio público un notario.

8. Anónimo. *Relación de las grandes fiestas, que desde el sábado veinte y tres*…Op. cit.

9. Mora Mérida, José Luis. «Sanlúcar de Barrameda y el Patriarcado de las Indias de Alonso Pérez de Guzmán (1627-1670)». *Congreso Sanlúcar de Barrameda*. 1988

Don Diego de Guzmán y Haro[10], quien consagró a San Francisco Javier las obras del nuevo templo[11].

Los datos aportados en la Relación de la fiesta nos permiten realizar un triple análisis. Por un lado, podemos profundizar en las decoraciones efímeras que se levantaron en Madrid con motivo de la procesión. Por otro, podemos analizar la jerarquización de la fiesta y del espacio festivo, la propia organización de la procesión y quienes participaron en ella, la mayoría personalidades de muy alto rango nobiliario y personajes capitales para la historia de España. Finalmente, la Relación se nos antoja como una crónica social en primera persona de la época, ya que en la misma se mencionan los títulos nobiliarios de la mayoría de los participantes en los actos, lo que nos permite ponerle nombre ya apellidos, y muchas ocasiones hasta rostro.

Como hemos mencionado anteriormente la procesión de traslado del Santísimo se llevó a cabo el domingo 24 de 1651. Para ello, según la costumbre, la ciudad se engalanó y se levantarán arquitecturas efímeras y altares a lo largo del recorrido, teniendo constancia también del cual fue el trayecto por el que transcurrió la comitiva.

La primera referencia que encontramos es a la antigua iglesia del Colegio y a la calle de la Merced, donde los padres mercedarios erigieron un altar del que no se ofrecen más datos. La procesión continuó por la misma calle hasta la fuente de los Relatores, actualmente desaparecida y que se ubicaba en parte este de la plaza de Tiso de Molina. Se trataba de un elemento que se surtía del viaje del Alto Abroñigal y que fue derribada junto con el convento de la Merced. Con respeto a la decoración de la fuente, sabemos que estaba «vestida de flores con tan curioso modo, que parecía una florida montaña, entre cuya amenidad eran los caños fuentes que emanaban de la falda»[12]. En esta misma zona se ubicaba un altar con la imagen de San Francisco de Borja. Este altar había sido gestionado por D. Melchor de Borja, nieto del Santo. Años antes otro nieto del Santo, Francisco de Sandoval y Borja, duque de Lerma, había sido el promotor de la beatificación y del traslado de los restos de San Francisco de Borja de Roma a Madrid. A lo largo de toda la calle de los Relatadores se dispusieron colgaduras y cuadros, sin identificar, y al final de esta, una fuente artificial. El siguiente tramo que se menciona en la Relación es la Lonja de los padres de la Santísima Trinidad, donde se ubicaba su convento. Los padres trinitarios también levantaron un altar con motivo de la procesión. Se trataba de una maquinaria que estaba coronada por un sol de talco y una escultura de la Virgen de la Concepción. Mas adelante se ubican el altar de los padres de Santo Domingo, «no de tanta grandeza; pero muy curioso y rico»[13].

Dentro de los altares que se mencionan a lo largo de la procesión, se reseña especialmente el que se levantó en la zona de Provincia en el Testero de Escritorios, frente a la calle Atocha. La Relación no menciona quienes fueron los promotores de esta arquitectura, pero deja claro que era uno de los mejores que se habían visto en la Corte. «Eran once altares en uno, porque a otras tantas partes hacia frente: iba subiendo con varios géneros en gradas, y pirámides con igual correspondencia hasta llega al medio, de donde se levantaba un monte de tan buena idea»[14]. El siguiente punto que se menciona en el documento fue la Plaza Mayor, de nuevo en las inmediaciones del Colegio Imperial, donde a espaldas de los portales de los Mercaderes, se levantó un nuevo altar, del que no se ofrecen más datos. A la entrada de la calle Toledo, junto a Torneros, se construyó un arco de flores, adornado por un tímpano de pintura «muy ajustadas y coronado de una estatua de la Fama»[15]. El ultimo altar que se menciona, cerraba la boca de la calle de la Puerta Cerrada. En este caso se menciona que estaba presidido por san Francisco Javier en una nave con indios, «que como desde la orilla con admiración le miraban, como navegando se movía»[16]. San Francisco Javier embarcó en Lisboa el 7 de abril de 1541 con destino a la India. La iconografía reflejada en el altar podría representar la llegada a Mozambique o la llegada del Santo a Goa el 6 de mayo de 1542[17] (Fig. 2). Finalmente, en la calle Toledo, se ubicaron colgaduras,

10. Le sucedió en el cargo Andrés Pacheco, quien falleció en 1627 y fue sustituido por Alfonso Pérez de Guzmán, el patriarca gobernante en 1651.

11. Ortega Vida, Javier, y Marín Perellón, Francisco. «La conformación del Colegio Imperial de Madrid (1560-1767)». *Anales del instituto de Estudios Madrileños*, LIII (2013), pág. 145.

12. Anónimo. *Relación de las grandes fiestas, que desde el sábado veinte y tres de setiembre, hasta el martes tres de otubre, se hicieron en la corte, en la Consagración y Dedicación del maravilloso Templo del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.* Madrid: Pablo Val, 1651. De este carro triunfal no se ofrecen más aclaraciones.

13. Ibídem.

14. Ibíd.

15. Ibíd.

16. Ibíd.

17. Torres Olleta, Gabriela. *Redes iconográficas. San Francisco Javier en la cultura visual del barroco.* Madrid: Iberoamericana, 2009.



Fig. 2. Pedro Murillo Velarde y Nicolás de la Cruz Bagay, *Mapa de las Yslas Philipinas*, 1744. Grabado sobre papel de arroz. Biblioteca Virtual de Defensa, Madrid. Fotografía: Biblioteca Virtual de Defensa. https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/registro.do?id=48801.

con poesías en hebreo, griego y latín, y todas las lenguas vulgares de Europa. Sabemos que en esta zona se colocaron enigmas, jeroglíficos, emblemas y epigramas y «de todos los metros de poesía»[18], pero no se ofrecen más informaciones al respecto[19]. «Había entre todos 200 papeles «bien pintados», una tabla de pintura grande, que contenía una enigma muy ingeniosa, y tres poesías de pintura, donde las palabras se suplían con figuras jeroglíficas»[20]. A pesar de la institucionalización del latín en la orden, eran habituales incluir elementos en otras lenguas en sus fiestas y decoraciones efímeras. Simón Díaz, menciona los siguientes ejemplos:

> En el altar dispuesto por los jesuitas en Alcalá de Henares por la procesión motivada por la canonización de San Diego en 1568, dice el cronista Fray Gabriel de Mata, que había poesías y jeroglíficos en más de doscientos idiomas; en la visita de Felipe II al Colegio Inglés de Valladolid se le mostraron poemas, jeroglíficos y emblemas escritos en diez lenguas (1592) y demostraciones similares se hicieron varias veces en Salamanca[21].

2.2.2. El cortejo procesional. Personalidades, funciones e iconografías

Dentro de las informaciones ofrecidas por la Relación, cobra un especial interés la minuciosa descripción que se hace del orden y los componentes del cortejo procesional, ya que el anónimo autor de la obra da buena cuenta de las personalidades que participan en el mismo, en algunos casos directamente por sus nombres, y en otros sus títulos nobiliarios. La procesión debía poner en marcha a la tres de la tarde, pero debido a la confluencia de público, lo hizo con una hora de retraso.

El cortejo estaba encabezado por cuatro «danzas», que representaban, en este orden, a gigantes, indios, villanos, y «Quarta de cuenta». De esta última no se ha podido identificar exactamente a que se refiere. A continuación, se ubicaron cuatro clarines, y el Estandarte de San Francisco Javier, portado por Gerónimo de Ayançu, deudo del Santo y caballerizo primero de la reina. Las borlas fueron llevadas por el marqués Liche y el marqués de Velada. Con respecto a estas personalidades, por parte del marquesado de Liche, pudieron ser, Luis Méndez de Haro y Guzmán (1626 - ¿?), segundo marqués de Liche o Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (¿? - 1687), tercero el cargo. Según Floréz Asensio, Gaspar Méndez, fue Alcaide del Buen Retiro y «superintendente» de los festejos reales, contribuyendo de forma decisiva al apogeo y esplendor del teatro cortesano en durante el reinado de Felipe IV[22]. «Como hijo que era de D. Luis [Méndez] de Haro -sobrino y sucesor en el «valimiento» del Conde Duque de Olivares- el Marqués pertenecía al cerrado grupo que ejercía el máximo poder en torno al rey»[23] (Fig. 3).



Fig. 3. Arnorld van Westerhout, *Retrato de Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio y Eliche,* ca. 1660. Grabado sobre papel. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Fotografía: Wikipedia.

18. Anónimo. *Relación de las grandes fiestas, que desde el sábado veinte y tres*…Op. cit.

19. Fuentes Lázazro, Sara. «"Un Dios en tramoya". Influencia de la fiesta teatral en la arquitectura del colegio Imperial de Madrid», *Anales de Historia del Arte* 169 (2011), págs. 167-182.

20. Anónimo. *Relación de las grandes fiestas, que desde el sábado veinte y tres*…Op. cit.

21. Simón Díaz, José. «Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pág. 528.

22. Flórez Asensio, María Asunción. «El marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro u "superintendente" de los festejos reales. *Anales de historia del arte*, 20 (2010), págs. 145-182.

23. Ibídem, pág. 146. El marques fue poseedor de una importante colección de obras de arte.



Fig. 4. Antony van der Does, *Retrato de Antonio Sancho Dávila*, sin fecha. Grabado sobre papel. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Fotografía: Wikipedia.

El marqués de Velada titular en el momento de la consagración fue Antonio Sancho Dávila de Toledo y Colonna (Madrid, 15 de enero de 1590, 25 de agosto de 1666). Se trata de un Grande de España que fue gobernador del Milanesado (Fig. 4). El estandarte fue acompañado por toda la Corte y estaba seguido del guion de la Compañía de Jesús con ciriales. Tras este se ubicó el Estandarte de la Congregación de los Estudiantes del Colegio Imperial, con hachetas y 200 niños. En medio de las dos filas se ubicó un niño Jesús portado a hombros por cuatro novicios. La cuestión del niño Jesús incluido en la procesión en andas, fue en elemento que también se introdujo en la procesión realizada con motivo de la beatificación de San Francisco de Borja en 1624, de las imágenes de san Luis Gonzaga, san Francisco Javier, san Ignacio de Loyola y san Francisco de Borja, fueron llevadas en andas y tras ella se ubicó un Niño Jesús, «seguido de otra cuadrilla de caballeretes»[24]. La procesión continuaba con el estandarte y Congregación de los Seglares, con luces, y unas 800 personas. Justo después de la Congregación de los Seglares, se ubicó la imagen del titular del templo, San Francisco Javier, desconociéndose si fue la misma que se utilizó en 1624 o se realizó una nueva. Tras la imagen del santo, se ubicaba Estandarte de la imagen del Buen Consejo, y posteriormente la propia imagen, llevado por don Francisco Moscoso y Sandoval, hijo del conde Altamira y Arcediano de Madrid. Esta imagen fue una de las devociones históricas de la ciudad de Madrid, y tiene una historia con otro santo jesuita, san Luis Gonzaga. El santo italiano, visitó Madrid en el séquito de la emperatriz María. En estas fechas Luis se encontraba meditando si ejercer carrera militar o tomar los hábitos. Ante las dudas decidió consultárselo a la imagen de la Virgen que había en la iglesia de los Jesuitas, esta le aconsejó que ingresará en la orden de san Ignacio. La imagen de la Virgen fue alumbrada por setenta estudiantes de Salamanca, acompañados por don García Hurtado de Mendoza, hijo del conde la Corçana[25], rector de la Universidad de Salamanca. Tras los estudiantes iban los padres de la Compañía, sumando un total de 200 personas más. En penúltima posición, se ubicaba el Patriarca de las Indias Occidentales portando el Santísimo. Cerraba la procesión la Imperial Coronada de la Villa de Madrid, acompañada por regidores. Se trataba de un título, en este caso debió ser en su versión escultórica o pictórica, creado en 1554 por Carlos I, mediante el cual le otorgaba a la villa de Madrid los títulos de imperial y coronada, permitiéndole colocar una corona imperial abierta en el escudo, que dibujó sobre la copa de un árbol y que posteriormente se cambió a la cima del blasón. En el transcurso de la procesión, se cantaron villancicos en cada uno de los altares que se habían colocado. Los distintos religiosos de las ordenes que habían montado altar, salieron a recibir a la comitiva.

Acabada la procesión se sucedieron los «fuegos, que contaron de un castillo grande también seguido, que parecía propiedad, fuente de fuego, bombas, montantes y todo género de cohetes, cuyos truenos atormentaban tanto el oído, cuanto sus luces recreaban la vista»[26].

24. Bernal Martín, María. «Fiestas auriseculares en honor a san Francisco de Borja». *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 2 (2009) p.546.

25. Se trata de un título nobiliario creado por Felipe IV concedido el 8 de agosto de 1639 a Diego Hurtado de Mendoza y Guevara. En el personaje mencionado en la relación debió ser García Hurtado de Mendoza y Ortiz de Salcedo, VI titular del condado.

26. Anónimo. *Relación de las grandes fiestas, que desde el sábado veinte y tres*…Op. cit.

2.3. La fiesta después de la fiesta, la novena festiva

Finalizada la procesión el lunes 25 comenzó la novena festiva y la Octava de Sermones. Sobre estos actos se resaltan varias cosas, la música, los fuegos que se hacían por la noche, y la asistencia de ilustres personajes. El lunes 25 se produjo la visita del rey Felipe IV. Del martes se menciona que hizo la fiesta la Reina y las infantas. El miércoles 27 fue uno de los días más señalados de la fiesta[27], ya que ese día se contó con la presencia el Cardenal arzobispo de Toledo, don Baltasar Moscoso y Sandoval (1589-1665). La madre de don Baltasar, Leonor de Sandoval y Rojas, era hija de Isabel de Borja y Castro, hija a su vez de San Francisco de Borja. La importancia de este día radica en la presencia del rey, la reina, la infanta, la duquesa de Mantua y las damas de Palacio. La presencia de la duquesa de Mantua (1598-1655) se explica por su alto rango nobiliario y por ser prima del rey Felipe IV. Fue hija del Carlos Manuel I de Saboya, marqués de Saluzzo, duque de Saboya, príncipe de Piamonte, conde Aosta, y rey titular de Chipre y Jerusalén y la Infanta Catalina Micaela de Austria. También era nieta de rey Felipe II (Fig. 5). Con tan despliegue regio, fue el día que aprovechó la Compañía para recitar un poema que relataba los grandes favores que los jesuitas habían recibido de la casa de Austria y les daban las gracias a Su Majestad por haberlos continuados. Luego se representaron dos «saraos», el primero conformado por 8 niños, vestidos de, españoles, indios, villanos y polacos. Al respecto de ellos, lo único que se aclara es que representaban cada uno a una nación. El segundo sarao estaba conformado por niños de entre 8 a 12 años, «vestidos de negro con cabos blancos». Se repitieron estos saraos los demás días por la tarde. El jueves se contó con la duquesa de Osuna, doña Feliche de Sandoval y Rojas Ursino, III duquesa de Uceda, mujer de Gaspar de Téllez-Girón y Sandoval, V duque de Osuna. El viernes asistió a los actos la condesa de Monte-Rey, doña Leonor María de Guzmán y Pimentel, que era hija de Enrique de Guzmán y Niño de Ribera, II conde de Olivares. El sábado, por su parte, acudió el marqués de Monesterio, don Octavio Centurión (1575-1653), un banquero noble hispano-genovés.

Finalmente, el domingo acudió en pleno el Consejo de su Majestad. El lunes lo hizo la Congregación de la Concepción. Y el último día contó con la presencia de la Imperial Coronada Villa de Madrid. En este último momento se produjo un diálogo entre tres, en un carro triunfal: «en el que se introducía el Amor de sus hijos, que parecía que se le dedicase el Templo a san Ignacio, oponiéndole la Fama, pidiéndole para San Javier: invocaba al culto divino, que sentenció en favor de la Fama, y haciendo una descripción el templo convidaba a los a dar las gracias a la Imperial Villa de Madrid por lo mucho que siempre había amparado a esta religión»[28]. Finalmente ganó la Fama y el templo se dedicó a San Francisco Javier. La finalización de la Relación con este dialogo no es casual, ya que en «muchas de esas fiestas se representó una de las modalidades típicas: el diálogo, ejercicio frecuente en los planes de estudios de la Compañía»[29].

27. Pizarro Llorente, Henar. «Los Jesuitas y la corte». En Pizarro Llorente, Henar, García de Castro Valdés, José, Moralejo Orteja, Macarena, y Soto Artuñedo, Wenceslado. Madrid: Mensajero, 2022, págs. 141-160.

28. Anónimo. *Relación de las grandes fiestas, que desde el sábado veinte y tres*…Op. cit.

29. Arellano, Ignacio. «Elemento teatrales y parateatrales en fiestas hagiográficas barrocas (Las fiestas jesuitas)». *Revista Chilena de Literatura*, 85 (2013), págs. 108. Sobre los diálogos javerianos véase: Arellano, Ignacio. «diálogos javerianos de la Real Academia de la Historia. II. Los diálogos de Goa». *Misión y aventura. San Francisco, sol en oriente.* Madrid: Iberoamericana, 2008, págs. 37-58.



Fig. 5. Frans Pourbus. *Margarita de Saboya*, sin fecha. Óleo sobre lienzo.
Fotografía: Wikipedia.

Fiesta y arte efímero en Zaragoza en el siglo XVII: la *declaración del martirio* de san Pedro Arbués en 1662

Álvaro Vicente Romeo

Universidad de Zaragoza, España

https://orcid.org/0000-0001-7457-8890

Pedro Arbués (1441-1485), natural de la localidad zaragozana de Épila, se formó entre las ciudades de Zaragoza, Huesca y Bolonia, donde alcanzó el título de doctor en el Colegio Mayor de San Clemente. Allí también fue catedrático de Filosofía Moral entre 1471 y 1474. A su regreso a Zaragoza, fue ordenado sacerdote y ocupó un puesto en el cabildo de la Seo. En 1484, Tomás de Torquemada lo nombró inquisidor de Aragón y al año siguiente fue asesinado por sicarios de poderosas familias judeoconversas en el interior de la catedral, donde oraba[1].

Desde tiempos de Carlos I (1516-1556), ya planeaba la idea de que el inquisidor había muerto en loor de santidad y que había que elevarlo a los altares. Sin embargo, el apoyo y esfuerzos de la Corona y de la sociedad aragonesas no fueron suficientes para lograrlo. En 1529 se inició el proceso, que continuó en las décadas siguientes y, casi un siglo después, en 1622 se creó la comisión de la causa de información para la canonización, dado que se habían sucedido numerosos milagros a lo largo del tiempo y su «devoción» no paraba de extenderse. A pesar de ello, la beatificación no llegó hasta 1664[2].

Hasta el momento, no se conocía que el papa Alejandro VII en 1662 había expedido un breve mediante el cual proclamaba que el eclesiástico aragonés había padecido martirio. La llegada de esta noticia a la capital supuso motivo de celebración, y se organizó una fiesta para celebrarlo que comenzó el 13 de febrero de 1662 y se prolongó durante varios días. El 10 de febrero de 1662, tras recibir esta noticia procedente de Roma, el cabildo catedralicio se congregó de forma

1. Remitimos a Moreno Martínez, Doris y Peña Díaz, Manuel. «"Cadalsos y pelícanos": el poder de la imagen inquisitorial». *Historia Social* (Valencia), 74 (2012), págs. 107-124.

2. Este largo recorrido se desarrolla en Carretero Calvo, Rebeca. «Santo para los altares pero no para Roma: la devoción a San Pedro Arbués y el clero aragonés a finales del siglo XVII». En: Serrano, Eliseo y Postigo Vidal, Juan (eds.). *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020, págs. 239-284; y Carretero Calvo, Rebeca. «La representación artística de San Pedro Arbués a través de su proceso de canonización (Zaragoza, 1648)». En: Serrano Martín, Eliseo y Criado Mainar, Jesús (eds.). *Santos Extravagantes, santos sin altar, mártires modernos*. Zaragoza: Sílex Universidad, 2022, págs. 173-210.

extraordinaria para tratar cómo «celebrar la nueva de la declaracion del martirio del Santo Canonigo y Inquisidor Maestrepila»[3]. De estos festejos se publicaron dos obras, una que es la preceptiva relación de la festividad, redactada por el racionero José Alberto de Medrano[4], y unos villancicos de mano de Sebastián Alfonso, maestro de capilla de la Seo[5] (Fig. 1).

1. «La puerta maior, con una admirable perspectiva y variedad de faroles»

La frase que titula este epígrafe resume a la perfección la arquitectura efímera que se llevó a cabo para engalanar el acceso al templo, que no presentaba el aspecto actual, sino la antigua fachada mudéjar. Por estos años la situación económica en Zaragoza no era óptima, y lo mismo sucedía con la Seo, ya que las estrecheces económicas causaron que en este año se cancelase la construcción de una sacristía[6].

A estos apuros económicos pudo deberse que la puerta —de la que hemos elaborado una propuesta de reconstrucción (Fig. 2)—, «de arquitectura, fingida de pintura, de alteça y perfecta perfection», fuese exclusivamente pintada e ilusionista —quizá vinculada a una estructura de madera— aunando, de esa manera, economía y potencia plástica, recayendo el grueso del trabajo en los pintores[7], como era habitual. La «alteça» de la obra era de 39 palmos, lo que equivaldría a 7,41 m. Constaba de dos cuerpos en la zona del vano de tránsito, y otros dos en la superior, que no serían del mismo tamaño. La tipología de puerta o de arco de triunfo sacro —denominado así por Bonet Correa— era la preferida para estas festividades[8].

Según el texto, «daban principio en lo baxo, sobre tierra quatro pedestales», es decir, que el fundamento estaba compuesto de dos netos a cada lado, sobre los que se levantaron cuatro columnas salomónicas corintias «vestidas» de «pámpanos, uvas y adornadas con pájaros». Esta decoración en los fustes tenía un significado eucarístico, y era frecuente desde que se introdujo en Aragón el referido soporte en 1637 en uno de los retablos de la catedral[9].

Sobre el nivel de columnas, «se pinto una cornisa de diez palmos de ancho» que debía estar «en perspectiva». El «alquitrabe» tenía que estar «picado», es decir, emulando el picado de lustre[10], cuyo «phriso» «adornaban cartelas y phlorones», y otros elementos que imitasen labores «de talla».

Este entablamento daba paso al segundo cuerpo que constaba de dos pedestales en los extremos. A los lados, «servíanle de pulseras, phlorones, colgantes de frutas», es decir, debía disponer de dos aletones que podrían asemejarse a cornucopias o cuernos de la abundancia. Entre estos dos volúmenes se acomodaba la cartela donde se podía leer el epitafio que «convidaba al passagero desta manera a mirar la obra [y] sus letras en romanas» decían en latín:

> Para Dios, el mejor y más grande, salvador de los hombres
>
> Al admirar la hermosa blandura[11], no te resistas, viajero; sondea el panteón de virtudes, residencia de una fe que nace en la vejez, cumbre crecida de la hermosura de los Reyes. Si él mismo no se precipita siempre, observa al mártir Pedro Arbués, de sangre noble. Espera cada día mayores incrementos del Santísimo Señor Papa Alejandro VII, cuando des la vuelta al mundo[12].

3. Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza (en adelante ACSZ), *Gesti capituli ecclesiae Caesaraugustanae*, 1660-1669, ff. 106-110v. (numeración actual) (Zaragoza, 10-13 de febrero de 1662). Salvo que se indique lo contrario, todas las expresiones entrecomilladas aludirán a este documento.

4. Medrano, José Alberto. *Descripcion de las fiestas que ha hecho la ilustrisima metropolitana Iglesia de Caragoça, al ínclito Martyr Pedro de Arbues, su canonigo, y primer inquisidor del Reyno de Aragon: por la declaracion de si Martyrio hecha por la Santidad de Nuestro Santisimo Padre Alejandro VII*. Zaragoza: Diego Dormer, 1662.

5. Alfonso, Sebastián. *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia de la Seo de Zaragoza, en la fiesta que hizo al Inclito Martir Pedro de Arbues, Maestro Epila, su canonigo, y primer inquisidor del reino de Aragón por la declaracion de su martirio hecha por la Santidad de nuestro Santisimo padre Alejandro Papa Séptimo*. Zaragoza: Diego Dormer, 1662.

6. Ansón Navarro, Arturo y Boloqui Larraya, Belén. «VII. La Catedral de la Seo durante la época del Barroco». En: *La Seo. La Catedral del Salvador de Zaragoza*. Zaragoza: Gobierno de Aragón y Heraldo de Aragón, 1998, págs. 87-110, espec. pág. 88.

7. Bonet Correa, Antonio. «La arquitectura efímera del barroco en España». *Norba: Revista de arte* (Extremadura), 13 (1993), págs. 23-70, espec. pág. 24.

8. Ibídem, pág. 31.

9. Carretero Calvo, Rebeca y Sánchez Ibáñez, Ana. *El retablo mayor de San Pedro de los Francos de Calatayud*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2018, págs. 62-63.

10. Cantos Martínez, Olga. *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la contrarreforma (1550-1660)*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, Fundación Tarazona Monumental, 2012, pág. 327.

11. Según el *Diccionario de Autoridades*, Blandura «en relación con las obras de pintura vale lo mismo que deleite y delicadeza», y también se ha definido como «suavidad en el colorido o claroscuro». Cita recogida en Ibídem, pág. 597.

12. La traducción del latín la debemos a José Manuel Martínez, profesor del Centro Regional de Estudios Teológicos de


DESCRIPCION BRE-
VE DE LAS FIESTAS QVE HA
HECHO LA ILVSTRISSIMA METROPOLITANA
Iglesia de Çaragoça, al Inclyto Martyr PEDRO de
ARBVES su Canonigo, y primer Inquisidor del Reyno
de Aragon: por la declaracion de su Martyrio, hecha
por la Santidad de nuestro Santissimo Padre
ALEXANDRO SEPTIMO.
POR EL LICENCIADO JOSEF ALBERTO
de Medrano, Racionero de dicha Santa Iglesia.
En Çaragoça por DIEGO DORMER, en la Plaça
de la Seo, Año 1662.
VILLANCICOS,
QVE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA
DE LA SEO DE ÇARAGOÇA, EN LA FIESTA
que hizo al Inclito Martir Pedro de Arbues, Maestro Epila,
su Canonigo, y primer Inquisidor del Reino de Aragon, por la
declaracion de su Martirio, hecha por la Santidad
de nuestro Santissimo Padre ALEXAN-
DRO PAPA Septimo.
Compuestos por el Racionero Sebastian Alfonso, Maestro de Capilla
de dicha Santa Iglesia.
En Çaragoça, por Diego Dormer, Año 1662.

Fig. 1. Izquierda: portada de Medrano, José Alberto. *Descripcion de las fiestas que ha hecho la ilustrisima metropolitana Iglesia de Caragoça, al ínclito Martyr Pedro de Arbues, su canonigo, y primer inquisidor del Reyno de Aragon: por la declaracion de su Martyrio hecha por la Santidad de Nuestro Santisimo Padre Alejandro VII*. Zaragoza: Diego Dormer, 1662. Derecha: portada de Alfonso, Sebastián. *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia de la Seo de Zaragoza, en la fiesta que hizo al Inclito Martir Pedro de Arbues, Maestro Epila, su canonigo, y primer inquisidor del reino de Aragón por la declaracion de su martirio hecha por la Santidad de nuestro Santisimo padre Alejandro Papa Séptimo*. Zaragoza: Diego Dormer, 1662.

El texto se dirige directamente al espectador, al que invita a contemplar la pintura y las virtudes vinculadas al Maestrépila, y a la antigüedad de su devoción. Además, refiere que el martirizado era de sangre noble y alude al pontífice con la esperanza de que se eleve a los altares al inquisidor, debido a que, de este modo, su culto se difundiría amplia y rápidamente por toda la cristiandad.

Sobre los pedestales superiores del arco se debieron asentar dos imágenes de las virtudes, a las que se sumaba una tercera central, en «el remate de toda la obra». Cada una alcanzaba los 20 palmos de altura. Según el documento, tres de ellas fueron las teologales, puesto que eran las que poseía el inquisidor aragonés. La que remataba el conjunto era la Fe sobre el globo celeste que «servía de pie a la virtud». En los extremos se dispusieron «bichas y frutas», motivos decorativos que el pintor y tratadista Antonio Palomino definió en su tratado como «figuras de medio arriba mujeres, con alas y de medio abajo terminan en pescados o aves; de que se usan en follajes y otros adornos», muy habituales en la retablística de esta cronología[13].

«Sobre los maciços de las columnas» se colocaron pirámides, seguramente del tipo escurialense y entre ellas se ubicaron, por un lado, un retrato del rey Felipe IV, «porque favoreció la causa», y otro de Alejan-

Aragón, a quien agradecemos su ayuda junto a Juan Ramón Royo, director del Archivo Diocesano de Zaragoza.

13. Cantos Martínez, Olga, *Recursos plásticos*… Op. cit., pág. 597.

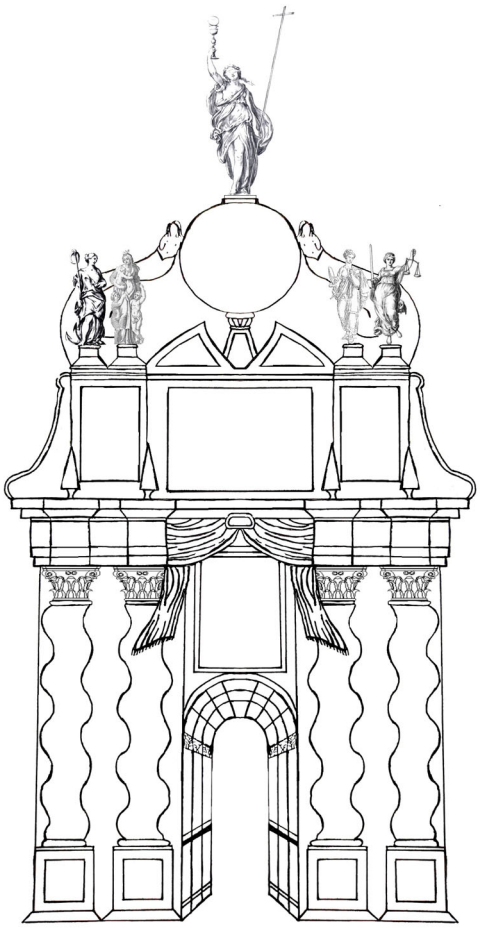


Fig. 2. Recreación de la «puerta» o arco de triunfo sacro llevado a cabo para el acceso de la Seo de Zaragoza con motivo de la celebración de la *declaración del martirio* de san Pedro Arbués en 1662. Imagen: elaboración propia.

dro VII, «por conceder el breve como Pontífice de la Iglesia».

En torno al vano de tránsito, «se fingieron pilastrones» que sostenían unos «arcos que fingían perspectiva, adornados con florones» y que evocaban un «artesonado». En el centro de ellos se colocó un retrato del mártir, flanqueado por dos «cendales», es decir, unas finas capas de lino, teñidas en color rojo debido al martirio «del sugeto de toda la obra». Así concluye la descripción de la puerta, pero no era lo único que se planteó para monumentalizar el acceso a la iglesia pues, de lo contrario, «todo este aparato, quedaría seco y cortante».

Por esta razón, a ambos lados de la máquina se levantaron dos pirámides «que belaran acia afuera tanto como pidia la alteça de sesenta palmos». Tenían planta ochavada y estaban tupidas de «verduras», y articuladas mediante «gradas» donde se colocaron «infinitos faroles y globos con luces que siendo de colores fabricados hicieron unas bellas montañas o "mongibelos"[14] en las luminarias de las noches de esta fiesta». Esta tipología de altares, denominados «turriformes» por Victoria Soto Caba, eran típicos en las celebraciones religiosas y se han conservado numerosos grabados que reproducen estructuras similares[15].

2. «Hechas de artífices que sus avilidades eran de sus genios; cada una parte de la obra salió con extremo perfecta»

Los artífices a los que se encomendó esta obra eran muy conocidos en el panorama artístico aragonés. Quien «delinió la arquitectura» fue el escultor, ensamblador y arquitecto de retablos de origen oscense Francisco Franco (h. 1610-1694), candidato idóneo dado que había participado en otras arquitecturas efímeras levantadas en el siglo xvii en la capital aragonesa, como el túmulo erigido en honor de Baltasar Carlos (1646) y, posteriormente, el de Felipe IV (1665), entre otras creaciones de gran calidad protagonizadas por grandes columnas salomónicas[16].

La pintura de las telas que conformaron el grueso de esta arquitectura fugaz fue llevada a cabo por varios pintores. El primero fue Juan García de la Cueva (doc. 1632-1670), uno de los iniciadores de una saga que trabajó en Zaragoza durante el siglo xvii[17], que ya había participado en la realización de otras obras efímeras, como el túmulo levantado en la Seo por la muerte de la emperatriz María de Austria en 1646,

14. Término alusivo a una denominación del Etna (Sicilia), aquí se emplea como sinónimo de montaña o monte. Parece relacionarse con el lenguaje alegórico inherente a estas celebraciones, manifestando el contraste entre la cima nevada del volcán con su ardiente interior magmático. Pedraza, Pilar. *Barroco efímero en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1982, pág. 149.

15. Soto Caba, Victoria. *Catafalcos Reales del Barroco Español*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, págs. 213-214.

16. Aplicadas en uno de sus retablos más conocidos. González Hernández, Vicente. «Miguel Remón y Francisco Franco, autores del retablo de la capilla de los Santos Reyes de la Catedral de Teruel». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), 31-32 (1988), págs. 33-52.

17. Vicente Romeo, Álvaro. «Ambrosio del Plano, (h. 1612-1672). *Pintor y dorador de su alteza* Juan José de Austria: Aproximación a su vida y obra». *Imafronte* (Murcia), 30 (2023), págs. 102-118.

donde tuvo que realizar la «pintura y plateado»[18], junto a otros artistas. Quizá fue este pintor quien quedó a cargo de las escenas figurativas.

También trabajó en esta máquina Bernardo Polo (h. 1655-1700), junto a «quatro de la profesión», cuya identidad no se precisa. Aunque este pintor de naturalezas muertas es poco conocido, fue elogiado en vida por su actividad[19]. Su biografía fue analizada por William B. Jordan quien realizó una identificación de su figura con el pintor «Pseudo-Hiepes»[20] y se ha dado conocer alguna obra nueva[21]. Son pocas las noticias que poseemos sobre él, aunque la primera vez que está documentado en Zaragoza es en 1643[22]. En relación con la puerta que nos ocupa, se ha conservado un recibo de 100 libras —fechado el 14 de febrero de 1666— entregadas a este pintor «por las portadas y demas lienzos (…) para las fiestas de la declaración del martirio del Santo» [23]. Tras la realización de este encargo siguió al servicio del cabildo pintando la bóveda de la capilla de San Pedro Arbués, así como de un monumento de Semana Santa en 1666. Para este último encargo se debía «acomodar al dicho monumento todo lo que se pudiere de la portada que se yzo para San Pedro Arbués», y «enmendar y reducir a su debida forma todo lo que se aprovechare en los lienzos pintados que sirvieron para la puerta de la Iglesia en la fiesta del Santo Martir Pedro de Arbués»[24], haciendo una referencia inequívoca a vestigios de la obra que analizamos. Por tanto, dos años después de la celebración que nos ocupa, aún se conservaban restos de esta obra efímera.

El siguiente artífice mencionado fue el pintor Juan de Espinosa. Reviste complejidad realizar una semblanza biográfica de este artista pues el profesor Ismael Gutiérrez Pastor constató la existencia de varios pintores de naturalezas muertas homónimos y los individualizó[25]. Por otra parte, en Zaragoza están documentados una serie de pintores de este apellido: Miguel (doc. 1657-1659), Luis Antonio (doc. 1645-1676) —natural de Madrid— que trabajó al servicio de Francisco Sanz de Cortes, I marqués de Villaverde y, por último, Juan, también al servicio de este noble[26]. Los años en los que se tiene constancia de su supuesta presencia transcurren entre 1660 y 1671[27]. Además, Rebeca Carretero documentó en 1647 un pintor homónimo que no parece corresponderse con ninguno de los que analizó Gutiérrez Pastor, y que tuvo una relación sostenida con la capital[28]. No podemos asegurar la identidad de este artífice a pesar de que el documento lo define como:

> de nacion castellano, que de presente se halló en esta ciudad y es de mucha fama en las de Castilla, pinto según su profesión pámpanos, uvas y adornos de las principales columnas salomónicas.

Gracias a ello, podemos aportar que este artífice procedía de Castilla, donde debía de ser muy conocido. Por otra parte, parece que el «de presente» tal vez indique la excepcionalidad de su presencia en la capital o quizá su llegada. Asimismo, declara que su oficio era el de pintar elementos similares a las naturalezas muertas haciendo hincapié en «pámpanos y uvas». Traemos a colación una reflexión del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez cuando trató sobre un Juan de Espinosa al señalar que presentaba un gran «maestría en representación de frutas, uvas especialmente, tratadas con una

18. Allo Manero, M.ª Adelaida. *Exequias en la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Tesis Doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992, págs. 542-545 y 872-873, doc. 52.

19. Moncayo y Gurrea, Juan de. *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes*. Zaragoza: Diego Dormer, 1656, pág. 212.

20. Jordan, William. «El pseudo Hiepes es Bernardo Polo». *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXXII, 328 (2009), págs. 393-403.

21. Amorós, Damià y Yeguas, Joan. «Bernardo Polo y su bodegón inédito del monasterio de Poblet». *Ars Magazine* (Madrid), 44 (2019), pág. 141.

22. Vicente Romeo, Álvaro. «Vicente Tió, un pintor de pinzel diestro (h. 1600-1665)». *Locus Amoenus* (Barcelona), 19 (2021), págs. 99-112, espec. pág. 102.

23. ACSZ, Recibos sueltos, 1673. Lozano López, Juan Carlos. «La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones». En: Lacarra Ducay, M.ª Carmen (coord.). *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2010, págs. 65-100, espec. págs. 79 y 99-100. Queremos agradecer al autor que nos facilitase una transcripción del documento.

24. Véase, ibídem, pág. 77 y ss.

25. Gutiérrez Pastor, Ismael. «Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo xvii». *Príncipe de Viana. Primer Congreso General de Historia de Navarra. Historia del Arte*, Anejo n.º 11. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1988, págs. 209-228.

26. Gutiérrez Pastor, Ismael. «La pintura madrileña del Pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)». En Lozano López, Juan Carlos (comis.). *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, cat. expo., Palacio de Sástago, 5 al 26 de noviembre de 2006. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, págs. 13-73, espec. págs. 36-39

27. Ibídem, pág. 36.

28. Carretero Calvo, Rebeca. «Un artista inmoral perseguido por la inquisición en Zaragoza: el proceso contra el escultor José Martínez (1647)», *Ars Bilduma* (Vitoria), 8 (2018), págs. 83-99, espec. págs. 90-91.

limpidez de piedra preciosa»[29], opinión que compartió Peter Cherry[30].

Por último, el lienzo titular con la representación del mártir fue pintado por Francesco Lupicini, pintor oriundo de Florencia que, tras formarse en los talleres más conocidos de su ciudad natal —los de Allori y Cigoli—, se desplazó a Aragón en 1633 donde le esperaba un gran éxito profesional. A pesar de que falleció en 1656, no es extraño que el cabildo de la Seo poseyese telas suyas dado que su obra más conocida, las pinturas de la capilla de Santa Elena, se encuentran allí[31].

29. Pérez Sánchez, Alfonso. E. *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura y Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, pág. 59, cat. 33. Las mismas conclusiones aparecen en Antonio Sáenz, Trinidad y Orihuela Maeso Mercedes. *La Belleza de lo Real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado*, cat. expo., Museo del Prado, 21 de julio al 29 de octubre de 1995. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1995, pág. 65 y ss.

30. Cherry, Peter. *Arte y Naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, págs. 208-215.

31. Acerca de la vida y obra de este artista remitimos a Vicente Romeo, Álvaro. *Francesco Lupicini, caballero noble florentín. Un pintor entre la Toscana y Aragón (1591-h.1656)*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 2024.

3. Conclusión

Para concluir nos gustaría señalar que el arco de triunfo sacro que damos a conocer es un ejemplo muy en la línea de lo que se realizaba en el contexto español en esos mismos años. Además, incluye numerosas innovaciones tipológicas como son las columnas salomónicas que no se emplearon en estas empresas efímeras hasta bien entrado el siglo xviii[32]. En Aragón a partir de este momento proliferaron numerosas obras de arquitecturas fingidas o ilusionistas, en especial, *quadraturas* y retablos que demuestran la idoneidad de la realización de esta máquina llevada a cabo por los artífices más conocidos de la capital. Todo ello se elaboró para celebrar la declaración del martirio de Pedro Arbués, hecho que constituyó un paso más hacia su canonización que no llegaría hasta 1867 bajo el pontificado de Pío IX, pero que fue beatificado en 1664, dos años después del acontecimiento que hemos analizado.

32. Se emplearon por vez primera en obras de esta naturaleza en 1714, en el túmulo de María Luisa Gabriela de Saboya. Grabado incluido en Nasarre y Ferriz, Blas Antonio. *Funeral hecho a la Memoria de la Reyna Maria Luisa Gabriela de Saboya por la Universidad y Estudio general de la ciudad de Zaragoza*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1714.

Deu-se de jantar não menos abundante que regaladamente. Os *Costumeiros* e as festas jesuítas

Maria João Pereira Coutinho
Universidade Nova de Lisboa, Portugal
https://orcid.org/0000-0001-9323-3345

1. Notas prévias

Uma das manifestações do período barroco tratada no contexto da festa áulica é a mesa, que apela aos sentidos, tal como as representações teatrais e outros actos performativos, que combinam as culturas material e imaterial. Todavia, também a mesa na festa religiosa, independentemente de comemorar os santos do calendário hagiológico ou beatificações e canonizações, uniu, em seu redor, diversas manifestações artísticas, materiais e efémeras, subordinadas a regras.

As regras «para bem comer», expressão das centúrias de Seiscentos e de Setecentos, que variava em função da identidade de cada ordem religiosa e das normas ditadas pelas *Constituições sinodais* de cada região, eram permeáveis a novas tendências, de etiqueta, das artes decorativas e da gastronomia. Essas tendências eram, por sua vez, ditadas pela corte, como aquelas que no caso português foram divulgadas no final do século XVII, no conhecido livro *Arte de Cozinha* de Domingos Rodrigues[1].

Apesar de os *Tratados*, que provam o seguimento desses movimentos, não abundarem nas livrarias monástico-conventuais, é por via dos inventários de algumas casas religiosas que se compreende a importância e diversidade de objectos de cozinha e a presença, quantidade e qualidade dos têxteis de mesa e das cerâmicas no contexto religioso. É também por via da existência de livros específicos com normas sobre o consumo de bens alimentares, que se reconhece a importância dada a este assunto.

No contexto da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola concedeu algumas linhas à alimentação nos *Exercícios Espirituais* e esse procedimento é revelador da importância que o fundador do novo instituto religioso deu a esse assunto. O facto

1. Rodrigues, Domingos. *Arte de Cozinha devidida em Tres Partes*. Lisboa: Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1693.

de se expressar nas *Regras da Companhia de Iesv* em Portugal, quer na versão de 1582[2], quer na de 1603[3], a importância e funções do comprador (de produtos diversos, onde se incluíam os alimentares), do despenseiro, do refeitoreiro e do cozinheiro, continuam a subsistir dúvidas acerca de quem definia as normas a seguir e, se no caso de serem determinadas pelo Geral dos Jesuítas, sobre quem as adaptava às realidades locais.

As memórias deixadas das celebrações quotidianas, bem como as festas de maior dimensão, nem sempre tão completas quanto se desejava, são outro tipo de testemunhos, a par das intenções expressas nos *Costumeiros*, que os Jesuítas não foram alheios à mesa e à cultura gastronómica.

Embora diversos investigadores portugueses e de outras nacionalidades se interessem pela alimentação dos jesuítas, continua a haver uma escassez de estudos sobre o papel da gastronomia nas festas da Companhia de Jesus em Portugal, no século XVIII, o que justifica que esse seja o tema eleito neste estudo. Mais ainda, a ausência de cruzamento de informações entre festas, tradições alimentares e objectos ligados à confecção das refeições e à mesa também fundamenta a necessidade de se reflectir mais sobre esta matéria.

2. Algumas considerações sobre os *Costumeiros*

Segundo a definição dada por Rafael Bluteau (1638-1734), autor da obra *Vocabulário Português e Latino*, um *Costumeiro*, «no governo Economico da Companhia de Jesus, em Portugal, he hum liurinho, ou caderno, assignado pelo Padre Provincial, e Padres Consultores, em que está notada a calidade dos antipastos, e pratos extraordinarios, que se hão de dar no Refeitorio, segundo a calidade das festas, e dias Santos do anno»[4]. Essa caracterização aponta para uma ferramenta desse instituto religioso, com preceitos relativos as várias festas que os jesuítas organizaram durante a sua primeira fase de permanência em Portugal (entre 1540 e 1759). Mas seria um *Costumeiro* efectivamente só direccionado para os produtos consumidos em dia de festa?

Na tentativa de dar resposta à anterior interrogação procurou-se reunir o maior número possível de exemplares desta tipologia documental, identificando, de momento, os seguintes: um do Colégio de Santo Antão de Lisboa (1712), um da Casa Professa de São Roque (1712 / 1725), um do Colégio de Bragança (1713), um do noviciado de Évora (1732) e outro do Colégio da mesma cidade (1739), um do Colégio de Portimão (anterior a 1741), outro novamente do Colégio brigantino (1741), um do Colégio de Portalegre (1741), um do Colégio das Artes de Coimbra (1744) e, pela terceira vez, mais um exemplar do Colégio de Bragança (1756) (Fig. 1).

Após uma primeira análise aos *Costumeiros* dessas casas, constatou-se que todos estes conjuntos, manuscritos, eram do século XVIII e verificou-se que em alguns deles o foco nem sempre eram os repastos. O manuscrito do Colégio de Santo Antão de Lisboa, de 1712, é um dos primeiros levantados, que se dedicou a este assunto[5]. No entanto, o exemplar referente a São Roque, que não é denominado *Costumeiro*, nem reporta às normas gastronómicas a seguir nos dias de festa, não pode deixar de ser considerado como tal, uma vez que nele se elencam os preceitos decorativos a ter com as festas fixas e as móveis, de Janeiro a Dezembro[6]. O exemplar do colégio de Bragança, de 1713, reporta igualmente a rituais ligados à alimentação, e ainda a outro exemplar, mais antigo, cujo paradeiro se desconhece[7].

2. *Regras da Companhia de Iesv.* Lisboa: Antonio Ribeiro, 1582.

3. *Regras [dos Irmãos Coadjutores Temporaes] da Companhia de Jesus*. Évora: Manoel de Lyra Impressor, 1603.

4. Bluteau, Rafael. *Vocabulário Portuguez e Latino: Supplemento*. Parte 1. Lisboa: Joseph Antonio da Sylva, Impressor da Academia Real, 1727, pág. 265.

5. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Reservados, Cód. 4318: *Costumeyro do Collegio de S[anto] Antão / Approvado Pelo Padre Provincial Manoel de Andrade*.

6. BNP. Reservados, Cód. 7194: *Disposições dos paramentos e outros bens nas várias festas*; publicado por Coutinho, Maria João Pereira e Ferreira, Sílvia. «Devoção e Recreação: celebrações na igreja inaciana de S. Roque». Em: Vale, Teresa Leonor M.; Ferreira, Maria João Pacheco e Ferreira, Sílvia (Coord.). *Colóquio de História e de História da Arte: Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna, Actas.* Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, págs. 269-291.

7. Biblioteca Nacional de Espanha (BNE). Cód. 8602: *Custumeiro do Collegio de Bragança que mandou fazer o Padre Provincial Manoel de Andrade pellos Consultores do mesmo Collegio no anno de 1713 e se tirou de hum antigo feito pelo Padre João da Rocha Reitor que foi do mesmo Collegio e aprovado pelo Padre Provincial Balthasar Telles*; publicado por Rosa, Teresa Maria Rodrigues da Fonseca (Dir.). *Monumenta Historica. O Ensino e a Companhia de Jesus (séculos XVI a XVIII)*. Vol. 3. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2016, págs. 264-273.

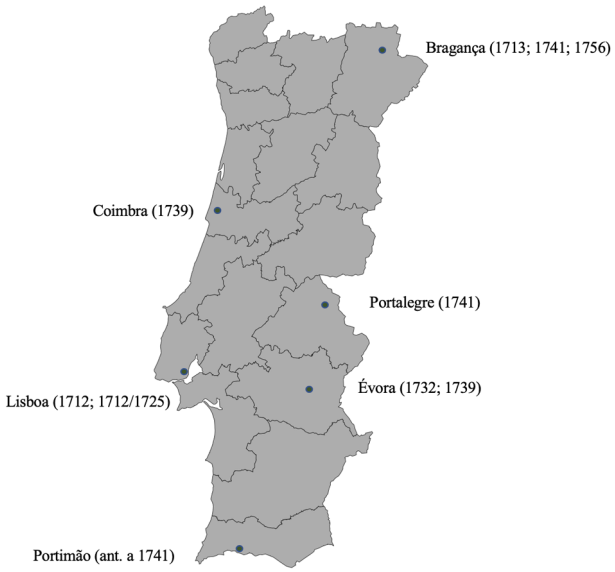


Fig. 1. *Mapa com a identificação das casas jesuitas portuguesas onde se localizaram Costumeiros*, 2024. Imagem: autora.

O manuscrito referente ao noviciado de Évora, de 1732, remete unicamente para orações diárias e para um conjunto de rituais litúrgicos a seguir ao longo do ano[8]. O *Costumeiro* do colégio da mesma cidade, de 1739, volta, por outro lado, a colocar a sua atenção nos repastos, apresentando-os segundo a tradicional sequência cronológica[9]. O *Costumeiro* do colégio de Portimão, sem data, mas anterior a 1741, é mais um que se centra nesta matéria[10].

Em 1741 é redigido um treslado de um *Costumeiro* antigo do colégio de Bragança[11], e, no mesmo ano, é ainda composto o *Costumeiro* do colégio de Portalegre[12]. O exemplar que se conhece do colégio das Artes de Coimbra, de 1744, é o terceiro que, embora recorra à designação de *Costumeiro*, levanta questões, por não ter alusões à alimentação e por se tratar de um elenco de livros, organizado por meses e dias de festa, a serem lidos ou analisados ao longo de um ano lectivo[13]. O *Costumeiro* do colégio de Bragança é o último registado sobre os pratos a consumir que se deverá ter redigido em Portugal, considerando que passado três anos se decretou a expulsão da Companhia de Jesus desse território[14].

3. As festas jesuítas

Ainda que as informações constantes nos relatos das festas mais expressivas da Companhia de Jesus em Portugal sejam escassas no que às descrições dos banquetes refere, não se pode deixar de mencionar que nas celebrações da beatificação de Inácio de Loyola em Lisboa, em 1610, convidaram-se bispos, provinciais e superiores de outras ordens religiosas para o refeitório da Casa Professa de São Roque, onde se colocaram quatro mesas. O narrador do evento não fornece informações sobre o que se encontrava nas mesmas, mas afirma que «soo dos sobejos daquelle dia se sostentou a com*m*unidade [da] Casa toda a somana enteira»[15].

Na mesma festa, jantaram no colégio de Santo Antão nove feitores, os Bispos de Ceuta e de Cabo Verde, o conde de Redondo com seus filhos, o conde de Atouguia e muitos outros fidalgos e religiosos[16]. O reitor do colégio da Madeira também agradou a um grupo restrito de convidados com um banquete na mesma ocasião[17]. Em 1622, durante os júbilos da dupla canonização de Inácio de Loyola e de Francisco Xavier, há registos de terem sido realizados jantares nas

8. BNP. Reservados, Cód. 4222: *Costumeyro do Noviciado de Evora*.

9. Archivo Histórico de la Provincia de España de la Compañía de Jesús (AHPECJ). Cód. 713 II: *Costumeyro do que pertence ao Temporal Do Collegio de Evora Feyto, e approvado No anno de 1739*.

10. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Arquivo das Congregações, liv. 1062, cad. 10: *Costumeiro do Colégio de Vila Nova de Portimão*.

11. BNE. Cód. 8602: *Treslado de hum costumeiro velho que avia nesta Dizpensa, e alguãs couzas mais, que se costumão dar, e não estavão no dito costumeiro. Anno de 1741*; publicado por Rosa, Teresa Maria Rodrigues da Fonseca (Dir.). *Monumenta Historica...* Op. cit., págs. 257-263.

12. Biblioteca Pública de Évora (BPE). Cx/1-17: *Costumeiro do Collegio de Portalegre feito aos 20 de Mayo de 1741. Confirmado pello Muito Reverendo Padre Provincial Joseph Moreyra*. O Padre José Moreira foi Confessor do Príncipe D. José de Portugal e Provincial da Província Lusitana entre 23 de Junho de 1738 e Outubro de 1741; cf. Rodrigues, Francisco. *História da Companhia de Jesus na Assistência Portuguesa*. Tomo 4, Vol. 1. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1950, pág. 448.

13. BNP. C.O., Cx. 01, M. 6, n. 2: *Custumeiro ou roteiro para governo das aulas do collégio das artes.*

14. BNE. Cód. 8602: *Custumeyro do Collegio de Bragança segundo o novo Regimento ordenado pello Muito Reverendo Padre Provincial António de Torres, em 28 de Fevereiro de 1756*; publicado por Rosa, Teresa Maria Rodrigues da Fonseca (Dir.). *Monumenta Historica...* Op. cit., págs. 253-256.

15. ANTT. Manuscritos da Livraria, N.º 486, fol. 158 v.

16. **Ibídem, fol. 179v.**

17. **Ibíd., fol. 146v.**

casas de Vila Viçosa e de Portalegre[18]. A ausência, nestes casos, de referências a refeições de aparato nas casas de Lisboa, não significa que os mesmos banquetes não tenham ocorrido nessa cidade, podendo ser somente uma opção do narrador.

Quanto ao século XVIII, esta centúria ficou marcada pelas celebrações da beatificação João Francisco Regis em São Roque, em 1717, onde, segundo as palavras do narrador desse evento, o Cabido foi levado para o refeitório dessa casa, para um jantar reservado[19]. Pela ocasião da canonização de Luís Gonzaga e Estanislau Kostka, em 1726, também foram acolhidos no refeitório de São Roque, os reis de Portugal, o infante D. António e vários ilustres[20]. Infelizmente não se sabe o que lhes foi servido e qual protocolo seguido.

Num contexto mais restrito, interno, distinguem-se a partir dos *Costumeiros* os repastos das festas fixas dos das festas móveis. Pelo menos três *Costumeiros*, dos colégios de Santo Antão, de Évora e de Bragança (em 1756) fixam as diferenças existentes entre as festas do calendário hagiográfico das festas móveis (o Advento, a Quaresma, as Quarentas Horas, o *Corpus Christi*, etc.) em cadernos separados. Alguns destes livros assinalam ainda os preceitos a seguir em dias de sueto (ou de descanso). Por fim, casos há onde se observa a união de informações sobre o que ler, o que cantar, como decorar e o que consumir ou se devia guardar abstinência em alguns destes dias.

4. As iguarias

Excluindo pelos motivos acima expostos os *Costumeiros* de São Roque, do noviciado de Évora e do colégio das Artes de Coimbra, importa agora cotejar os dados facultados nos livros respeitantes a Santo Antão, Bragança, Évora, Portimão e Portalegre. Da comparação entre estes documentos deduz-se que quase sempre os antepastos eram compostos por paio, presunto, queijos do Alentejo e empanadilhas, cujos ingredientes se desconhecem. No que refere aos queijos, mencionam-se os de Vale de Rosal e de Caniços, duas quintas de recreio dos jesuítas, o que prova que estes eram produzidos internamente[21].

Nos dias em que se serviam carnes, estas variavam entre a galinha, o frango, o peru, a perdiz e o pombo. Eram igualmente servidos: coelho, porco, cabrito, carneiro, recental (ou borrego), língua de vaca e vitela. O lombo de porco era acompanhado de laranja azeda e o peru de limão. Por vezes também era servida cabidela de peru, sarrabulho (um guisado com os miúdos do porco e cabrito com sangue) ou ensopados de carnes vermelhas.

O arroz era uma constante e as saladas, com fatias de paio ou presunto, também surgiam na qualidade de acompanhamentos. Para além das saladas, constavam ainda da alimentação dos jesuítas outros legumes e leguminosas, como grão, feijão, fradinho, ervilhas, favas verdes, certamente para se distinguir das medicinais favas de Santo Inácio (*Nux Vomica*), abóboras, espinafres, chicória e «ervas» por discriminar. As ervilhas e as favas eram servidas com ovos.

Quanto aos peixes, é de notar o consumo de atum, pescada, galhudo (ou pampo), linguado, salmão e bacalhau. Distinguem-se, por vezes, os dias em que se devia consumir peixe fresco ou peixe seco ou de salga. Em zonas interiores recorria-se também a peixes do rio e situações há onde se explicita a proveniência das espécies, como no *Costumeiro* de Portimão, onde se menciona que as pescadas secas e o galhudo (ou pampo) deviam vir de Olhão e o bacalhau de Lisboa[22] ou no *Costumeiro* de Santo Antão, onde se refere a vinda de peixe de Albufeira[23]. O peixe podia ser cozido, frito, particularmente o do rio, ou assado. Menciona-se ainda a confecção de «caldeirada».

Relativamente às sobremesas ou pospastos, estas variavam entre fartes (bolos à base de amêndoas e açúcar, envolvidos em farinha), cavacas, queijadas, broinhas, massapão, morgados, arroz-doce ou arroz de leite, manjar branco, ovos reais (ou fios de ovos), tortas de nata, marmelada e frutos diversos, onde se incluíam uvas, pêssegos, ameixas, peras, maçãs, melões, melancias e as doces laranjas da China. Desconhece-se, nos

18. *Relacam geral das festas qve fez a religiaõ da Companhia de Iesus na Prouincia de Portugal, na canonizaçaõ dos gloriosos Sancto Ignacio de Loyola seu fundador, & S. Francisco Xauier Apostolo da India Oriental. No ano de 1622*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1623, págs. 154 e 208.

19. *Relaçam das festas, que os padres da Companhia de Jesu da Casa Professa de S. Roque em a Cidade de Lisboa, fizerão em a beatificação do Beato Padre João Francisco Regis*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1717, pág. 18.

20. *Relaçam, das festas da Casa Professa de S. Roque da cidade de Lisboa Occidental. nas canonizaçoens dos dous Illustres Santos Luis Gonzaga e Stanislao Koska, da Companhia de Jesus*. Lisboa: Officina de Manoel Fernandes da Costa, Impressor do Santo Officio, 1728, pág. 18.

21. BNP. Reservados, Cód. 4318.

22. BPE. Cx/1-17, fol. 1 v.

23. BNP. Reservados, Cód. 4318.

Antepasto	Pasto	Pospasto
Legumes e leguminosas	**Carnes**	Fartes (bolos à base de
Grão	Galinha	amêndoas e açúcar,
Feijão	Frango	envolvidos em farinha)
Ervilhas	Perú	Cavacas
Favas Verdes	Perdiz	Queijadas
Abóboras	Pombo	Broinhas
Espinafres	Coelho	Massapão
"Ervas"	Porco	Morgados
	Cabrito	Arroz-doce ou arroz de
Outros	Carneiro	leite
Paio	Recental (ou borrego)	Manjar branco
Presunto	Língua de vaca	Ovos reais (ou fios de
Queijos do Alentejo e das	Vitela	ovos)
quintas da Companhia de		Tortas de nata
Jesus	**Peixes**	Marmelada
Empanadilhas	Atum	Frutos diversos (uvas,
	Pescada	pêssegos, ameixas, peras,
	Galhudo (ou pampo)	maçãs, melões, melancias
	Linguado	e laranjas da China)
	Salmão	
	Bacalhau	
	Bivalves e Marisco	
	Amêijoas	
	Caranguejos	
	Camarões	

Fig. 2. *Quadro com os diferentes alimentos referidos nos Costumeiros analisados*, 2024. Imagem: autora.

casos das sobremesas mais elaboradas, se eram feitas por irmãos que se ocupavam da cozinha ou se eram adquiridas a elementos externos à comunidade.

No Advento servia-se sarrabulho. Na Quaresma, menciona-se muito extraordinariamente que no colégio de Santo Antão se podia servir arroz de amêndoas ou arroz de amêijoas, cuscuz, amêijoas *per si*, caranguejos, camarões, ginjas secas, passas e figos[24].

Ocasionalmente a ementa era acompanhada por vinhos de quintas da Companhia de Jesus e pão, cujas farinhas também eram produzidas e amassadas nos mesmos locais, e depois distribuídas pelos colégios que tinham a tutela dessas propriedades (Fig. 2).

5. Um breve olhar sobre a cozinha e a mesa

Considerando, uma vez mais pelos motivos acima expostos, os colégios de Lisboa, Bragança, Évora, Portimão e Portalegre, apesar de muitos outros merecerem igual atenção, deve-se olhar ainda que rapidamente para alguns dos seus inventários, a fim de se compreende a importância que os objectos de cozinha, os têxteis de mesa e as cerâmicas e os metais tiveram nestes espaços.

O arrolamento feito à cozinha do colégio de Santo Antão após a expulsão dos jesuítas em 1759 não é despiciendo, encontrando-se tachos, panelas, saleiros e mostardeiras, entre outros apetrechos[25]. A esse rol, pode-se na mesma área geográfica somar o do noviciado de Arroios, onde sobressaem «frigideiras compridas de assado», tachos de arame e uma «frigideira grande de frigir peixe»[26] e o do refeitório do noviciado da Cotovia, onde estavam doze mesas com pilares de pedra e assentos à roda, assentes em cachorros de mesmo material, e inúmeros recipientes de vidro, de estanho e de loiça «da Índia»[27].

Quanto ao mobiliário dos refeitórios compreende-se que era composto por mesas e bancos ou cadeiras. A pícola, uma mesa baixa onde alguns membros da comunidade comiam à parte, cumprindo penitências, podia ser retirada ou então armada para servir de mesa de apoio nas épocas festivas. Há também alusões ao recurso a copeiras para doces. As mesas e o restante conjunto eram decorados com toalhas e guardanapos de festa, que, nas ocasiões subsequentes, eram viradas por economia. As mesmas mesas eram ainda adornadas com plantas, como valverdes, manjericões, ramos de murta e «flores» não especificadas, introduzindo notas aromáticas e cor na composição. A fruta era servida em salseiras, que se desconhece se seriam de cerâmica vidrada ou de estanho[28].

6. Notas finais

Não tendo a pretensão de abarcar todas as perspectivas que os *Costumeiros* levantados suscitam, mas tão-somente fazer uma primeira aproximação a um conjunto de manuais assim designados, este estudo pretendeu confirmar se a definição dada por Rafael Bluteau acerca destes instrumentos jesuítas correspondia ao teor dos mesmos. Após uma primeira análise verificou-se que nem todos os *Costumeiros* tratavam dos preceitos alimentares a seguir nas principais festas (fixas e móveis) e que aqueles que eram dedicados a

24. Ibídem.

25. Arquivo Histórico do Tribunal de Contas (AHTC). *Junta da Inconfidência*, Mç. 25, N.º 26, fols. 76-78; publicado por Guerra, Luiz de Bivar (Dir.). *Documentos para a História da Arte em Portugal*. Vol. 5. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, págs. 10-11.

26. Ibídem, Mç. 31, N.º 118, fols. 8v-61v; publicado por Guerra, Luiz de Bivar (Dir.). *Documentos para a...* Op. cit., vol. 5, pág. 71.

27. Ibíd., Mç. 21, N.º 83, fls. 45-46v; publicado por Guerra, publicado por Guerra, Luiz de Bivar (Dir.). *Documentos para a...* Op. cit., vol. 4, págs. 30-31.

28. BNP. Reservados, Cód. 4318.

esse assunto apresentavam variações, quando aos pormenores dos repastos.

Demonstrou-se também que estes documentos são extremamente abundantes no que à diversidade de alimentos consumidos refere. O cruzamento de elementos sobre a sua confecção com alguns instrumentos que se sabe terem existido nas casas da Companhia de Jesus, por via dos seus inventários, permite compreender que as residências deste instituto religioso estavam equipadas com apetrechos adequados à elaboração de pratos complexos, que se podiam equiparar àqueles difundidos na obra *Arte de Cozinha* de Domingos Rodrigues.

Le architetture effimere del teatro urbano. La festa in Sicilia tra arte e tecnologia

Simona Gatto

https://orcid.org/0000-0001-5876-8328

Lucia Trigilia

https://orcid.org/0000-0002-7231-2762

Università di Catania, Italia

Fede e «allegrezza», spettacolarità e devozione sono nell'età dell'effimero i principali ingredienti della festa, in cui si celebrano santi e sovrani, viceré e vescovi. Da nord a sud dell'Italia e non solo, dai centri maggiori ai borghi minori ciò che accomuna il clima festivo è lo spazio della città che diviene teatro, indagato nei suoi molteplici aspetti, significati e linguaggi comunicativi, vero palcoscenico in cui apparati e macchine scandiscono il tempo delle celebrazioni tra sacro e profano e raccontano il prestigio delle classi dirigenti, di un potere incline al fasto e all'apparenza.

Un ruolo fondamentale all'interno del cerimoniale festivo è dato dal tripudio di apparati effimeri, oggetto di attenzione da parte di eruditi, storici, pittori e viaggiatori, le cui descrizioni sono da tempo oggetto della nostra ricerca[1] ci guidano dentro lo spazio urbano trasformato per l'occasione in luogo delle meraviglie.

Uno dei temi sui quali indirizziamo la nostra analisi è quello dei carri trionfali in onore dei santi, un unicum di apparati tecnologici e significati simbolici. Architetture semoventi dall'enorme capacità narrativa, i carri definiscono lo spazio della teatralità urbana. Si costruivano ogni anno da Palermo a Messina, da Catania a Siracusa grandiose macchine portatili che attraversavano in corteo la città. Di tali architetture colossali andate distrutte, in legno e cartapesta, rimangono memorabili nelle descrizioni e nelle iconografie quelle della «santuzza» di Palermo, santa Rosalia, divenute modello per tutte le altre (Fig. 1).

Le tecniche costruttive dei «fantasmagorici» veicoli semoventi si evolvono nella meccanica a partire dalle feste rinascimentali di Leonardo e Brunelleschi, fino all'età del barocco e oltre. Seguendo questo filo conduttore bisogna ricordare gli

1. Trigilia, L. *La festa barocca in Sicilia spazi e apparati tra sacro e profano*. Catania, 2012. Ma dal 1981 in più scritti il tema della festa, dei suoi apparati e delle macchine da me studiato in rapporto allo spazio della città; tra gli altri: Gatto, S., Trigilia, L. *Siracusa città di luce. I luoghi di santa Lucia percorsi d'arte e spettacolarità barocca*. Siracusa: Lettera Ventidue edizioni, 2022.

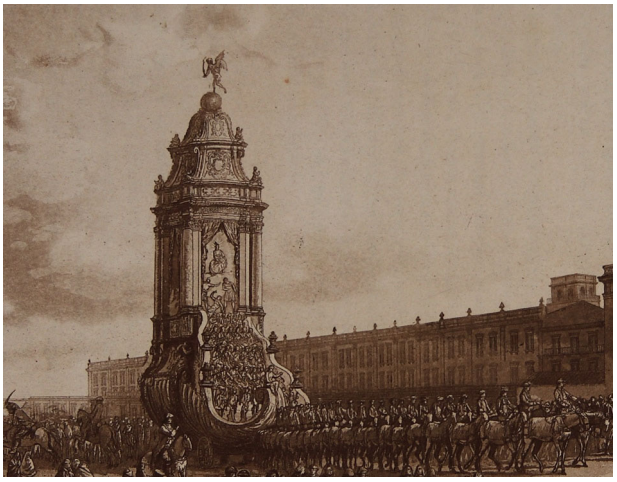


Fig. 1. *Carro trionfale di S. Rosalia*, 1782-1787. Palermo (da J. Houel 1782-1787).

apparati dell'effimero in alcuni luoghi simbolo della festa in Sicilia. Il culto per le grandi sante Rosalia, Agata, Lucia e la Madonna, che ha ispirato straordinari apparati, diviene modello e si traduce nell'archetipo per eccellenza della festa barocca.

Il carro trionfale, o macchina da festa, è un apparato temporaneo mobile utilizzato per «portare in trionfo» un santo patrono, celebrare un importante momento di culto o glorificare un sovrano.

Elemento fondamentale dell'apparato cerimoniale, trae origine dalla tradizione dei trionfi degli imperatori romani che entravano in scena nei loro cocchi a due ruote trainati da cavalli e potevano condurre anche membri della famiglia imperiale.

Su carri mobili è celebrato nel *Siglo de Oro* il teatro spagnolo degli *autos sacramentales* per la festa del *Corpus Domini*.

Nel xvii secolo l'uso dei carri allegorici è largamente diffuso in tutta Europa. In Italia, già dal Rinascimento, partecipano alla realizzazione di eventi rituali e festivi artisti di altissimo livello. Illustri architetti insieme a scultori e pittori si trasformano in abili «registi». Oltre a Leonardo da Vinci, inventore della scenotecnica, vanno ricordati Andrea del Sarto, Francesco Granacci o Filippo Brunelleschi, ideatore di macchinari teatrali nella città di Firenze, di costruzioni di congegni per i voli degli angeli e realizzazioni di apparati in legno e tela montati su carri. In una tradizione che non vede soluzione di continuità, dal Rinascimento al Barocco, lo spazio della città diviene teatro totale in cui operano tra i tanti Gianlorenzo Bernini, Pietro da Cortona, i Rainaldi, Carlo Fontana, ma anche Sanfelice, Fuga, Vanvitelli ed altri anche in Sicilia, tra cui Juvarra, i Palma, Vaccarini, Picherali. Mentre nei maggiori centri italiani dilaga il fenomeno festivo, Palermo, conquistato il ruolo di centralità politica e culturale come capitale del viceregno, affida a Paolo Amato, architetto e scenografo, il compito di celebrare i suoi fasti con magnifici apparati.

L'Amato si cimenta come regista urbano per la festa di luglio del 1686 dedicata a santa Rosalia, patrona della città dal 1625. È così che in Sicilia nell'età dell'effimero l'uso del carro, come gigantesca architettura mobile, assume carattere sacro collocandosi nella tradizione del teatro medievale della sacra-rappresentazione e in quella del teatro religioso spagnolo dell'età barocca.

A causa della deteriorabilità dei materiali il carro trionfale veniva riprogettato ogni anno e i suoi elementi architettonici e decorativi spesso sostituiti o modificati.

I materiali utilizzati sono il legno per la struttura portante e per le ruote, il ferro per l'armatura, lo stucco e la cartapesta per l'apparato decorativo. La decorazione con gruppi plastici in cartapesta a tutto tondo rappresenta scene attinenti alla vita dei santi o dei sovrani oppure si ispira a fatti più drammatici vissuti dalla città e dal regno: guerre, terremoti, epidemie, carestie, miracoli. Dal punto di vista tipologico, con riferimento alla classicità, viene proposta la lettiga, la biga, la conchiglia, ma anche altri modelli come il vascello o la nave tipici del carro di santa Rosalia (Fig. 2). Il carro-nave per la patrona di Palermo è un esempio di veicolo festivo che inizia a dilagare già alla fine del Settecento, fino all'Ottocento, non soltanto nei centri minori del territorio palermitano, ma anche in altre città della Sicilia[2] come a Catania (per sant'Agata), a Siracusa (per santa Lucia), a Noto (per san Corrado) e a Trapani (per la Madonna). La tipologia del vascello può essere ricondotta al bucintoro veneziano, ma anche agli apparati romani del Seicento per piazza Navona, attraversata dalla nave argentata su ruote per la «Giostra del saracino».

Un'altra tipologia di carro è il «candelone» verticale, derivato dal maestoso cero o dalla torre, cui si può ricondurre la «Vara» di Messina, macchina divenuta modello per altri centri. A tal proposito risulta interessante il confronto tra questa e le altre grandi macchine a

2. Pitre', G. *Feste patronali in Sicilia*. Palermo, 1870-1913; Santoro, R. *Il Carro del Festino, storia dei carri per santa Rosalia*. Palermo, 1984.



Fig. 2. *Carro trionfale per la festa di S. Rosalia*, 1857.

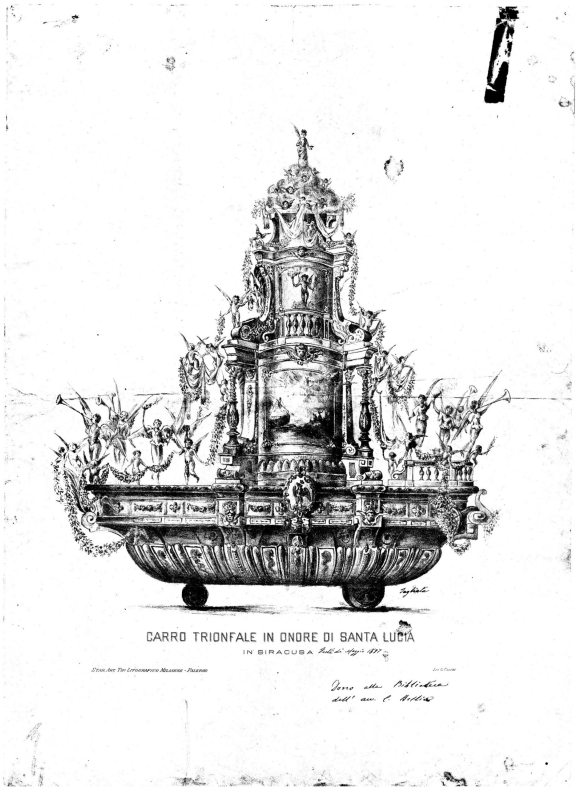


Fig. 3. Giuseppe Cassone, *Disegno del carro per la festa di Santa Lucia*, maggio del 1869.

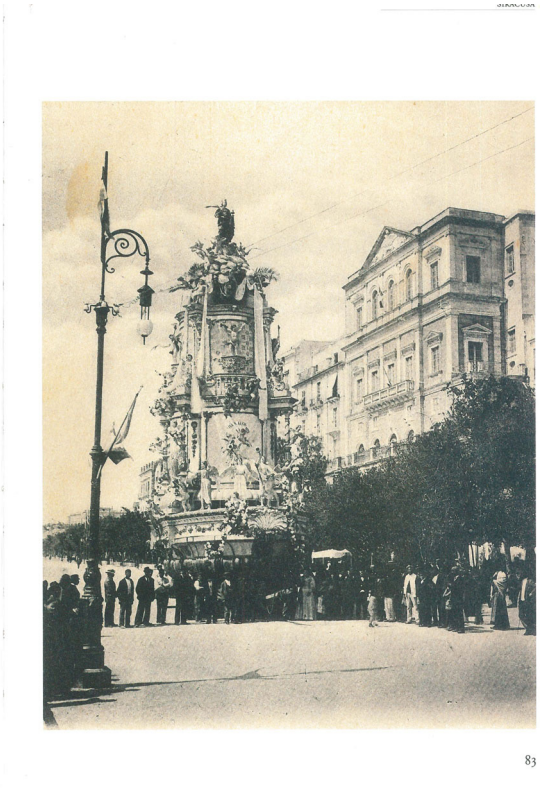


Fig. 4. *Carro trionfale di S. Lucia alla Marina di Siracusa*, maggio del 1897.

spalla a sviluppo verticale, siciliane e non, come la Vara di Randazzo, i Gigli di Nola, la Macchina di Santa Rosa di Viterbo, i Candelieri di Sassari, la Varia di Palmi, cui bisogna aggiungere i modelli spagnoli degli *autos sacramentales* del *Siglo de Oro* che hanno lasciato il proprio segno nella tradizione ininterrotta fino a oggi.

1. Il carro trionfale di Santa Lucia a Siracusa

In questo contributo si propone, avvalendosi della tecnica di restituzione digitale tridimensionale, lo studio filologico del carro trionfale per la festa di santa Lucia di maggio a Siracusa, andato distrutto (Fig. 3). Si tratta di una delle macchine a dimensione colossale di cui riteniamo importante recuperare l'immagine e la memoria collettiva (Fig. 4).

Lucia di Siracusa è una delle più grandi figure della devozione cristiana ma anche colei che ha affascinato nei secoli artisti in tutto il mondo. A diffondere oltre i confini della Sicilia la devozione per la martire siracusana furono le regine spagnole. Tra le sovrane che governarono la Sicilia, vanno ricordate le regine Isabella, consorte del re Ferdinando di Castiglia, Germana di Foix, e Costanza, moglie di Pietro III d'Aragona, che fece costruire a Valencia l'eremo di Santa Lucia e Sant'Agata. A Siracusa le origini del culto per santa Lucia sono molto antiche, ma è certo che dalla città natale la devozione per la giovane martire si irradia ben oltre la Sicilia e l'Italia, perfino nel mondo. Tra le città europee, in cui la santa della luce è oggetto di forte venerazione, è Siviglia, che dedica a Lucia una festa con la processione del fercolo per le vie della città. L'artistico fercolo di origine seicentesca, chiamato «*paso*», esce in processione dalla chiesa di Santa Caterina la mattina dell'ultima domenica di settembre, portato a spalla da trentasei portatori «*costaleros*».

Non si può parlare del ruolo urbano della festa, delle sue macchine e dei suoi apparati senza soffermarsi sul fercolo o sulla «vara», elementi che più la rappresentano e che costituiscono il *trait d'union* tra religiosità popolare e luogo.

A testimoniare il forte legame tra santa e città è il maestoso carro trionfale, opera del sacerdote Giuseppe Cassone, il cui disegno rimanda al modello palermitano del carro vascello. Il carro, di cui rimangono soltanto due teste di putto a testimonianza del ricco apparato decorativo, è disegnato dal sacerdote Giuseppe Cassone per la festa di santa Lucia di maggio del

1869. Viene portato per la prima volta lungo le vie di Ortigia e l'allestimento si ripete fino al 1897, anno cui appartiene il disegno tramandato sul modello di Cassone, conservato nel Centro Luciano all'interno del Duomo di Siracusa. La nave che ne costituisce la base è poggiata su ruote di legno. Il suo sviluppo «architettonico» è di potente effetto verticale: una geometria di tre ordini cilindrici rastremati, con la statua, probabilmente lignea, di santa Lucia svettante in cima. Due ordini di colonne collegano i corpi cilindrici, segnati da una trabeazione continua. L'apparato decorativo dal basso verso l'alto è fastoso: stucchi, drappi, ghirlande, festoni, fiori e oltre quaranta sculture a tutto tondo ad ornamento della macchina. I corpi dei vari ordini accolgono raffigurazioni di scene del martirio di santa Lucia, oltre a stucchi e decorazioni in foglia d'oro. Palchetti per i musici completano la magnifica macchina da festa (Fig. 5).

Non abbiamo fonti certe sulle dimensioni effettive del carro, che a causa dei materiali deteriorabili veniva modificato e aggiornato negli anni. Abbiamo fatto delle ipotesi studiando due foto storiche che rappresentano in momenti diversi il carro nel contesto urbano. Attraverso la tecnica di restituzione prospettica si ricava in un caso l'altezza pari a circa 20 metri (ipotesi 1) e nell'altro l'altezza pari a circa 15 metri (ipotesi 2). In entrambi i casi si tratta di un'architettura effimera articolata e complessa di grandiose dimensioni, che aveva bisogno di delicate fasi di montaggio e smontaggio. La creazione del carro richiedeva un lungo lavoro da parte di tutte le maestranze locali e costituiva occasione di confronto e dimostrazione di prestigio di una maestranza rispetto ad un'altra. Le corporazioni artigiane che partecipavano «in concerto» alla creazione del carro, impegnate anche nella realizzazione degli apparati scenici in città, erano molteplici: falegnami, fabbri, stuccatori, pittori, scultori, indoratori, cartapestai, fioristi, musicisti. Questi artisti, uniti nell'intento di creare un'opera di grande effetto emozionale e di forte coinvolgimento spirituale, davano vita ogni anno alla festa che può essere intesa in generale come «arte della città»[3].

La descrizione del carro si ricava dalle iconografie e da una cronaca di Serafino Privitera[4]:



Fig. 5. *Modello del Carro trionfale di Santa Lucia*, ricostruito in scala 1:10 dalle maestranze dei Cantieri della Fondazione Carri di Santa Lucia di Belpasso, su modello 3D elaborato nel Laboratorio di Rappresentazione della SDS di Siracusa Architettura.

> Opera eccellente, tutta bassorilievi, e scudi, e dipinti, e fregi in oro ideata e costruita a pezzi numerati dal siracusano Sacerdote Giuseppe Cassone, per lavori di stucco e di argilla, e nella statuaria e nell'arte delle dorature valentissimo […]. Rappresentava il carro come una nave sollevata da sporgenti sirene, la quale torreggiante in tre ordini si ergeva acuminata in alto, dove alla cima in aria svelta e graziosa posava una statua della santa verginella al roseo colorito della veste, al verde manto, all'aurea corona, ai segni del martirio, facea mirabile risalto, spiccando di su uno sgabello attorniato da vaghi angioletti con le ali spiegate tenenti in mano ghirlande di fiori con frutta pendenti di ogni sorte che pareano colte allor allora dalle piante loro.

E ancora leggiamo nel Privitera[5]:

> Fra tanto nel piano di S. Francesco era stato messo ad ordine, e compiutamente apparecchiato, il maestoso carro trionfale [...] Questa macchina, cospicua per tutti i versi per le mani di pochi, al suono delle bande delle quali una sul palco della medesima venne tirata giù per la strada maestra in mezzo al popolo ch'esultava di allegrezza e di brio, in fino a che non fu giunta e fermata nel largo del quartiere vecchio.

Le foto d'epoca ritraggono il maestoso carro trionfale mentre percorre la Marina, ma si ipotizza un percorso processionale mutevole nel tempo fino al 1897, anno in cui il carro verrà demolito e non più ricostruito. Per ricostruirne l'immagine perduta, il Cen-

3. Trigilia, L. *La festa barocca in Sicilia*… Op. cit., p. 24.

4. Privitera, S. «Una cronaca inedita del parroco Serafino Privitera: la festa di santa Lucia di maggio 1869 in Siracusa», *Rivista diocesana di Siracusa*, n. s. LXVIII, n.º 3-4 (1979), pp. 48-60.

5. Privitera, S. *Siracusa antica e moderna*, 2, voll. II, Napoli, 1879, p. 192.

tro Internazionale di Studi sul Barocco ha promosso, congiuntamente col Corso di laurea in architettura dell'Università di Catania, lo studio per la generazione del modello tridimensionale digitale del carro, attraverso l'analisi delle geometrie e delle proporzioni. Dal modello digitale si è poi pervenuti alla realizzazione del modello in scala (1:10), costruito nei laboratori della Fondazione Carri di santa Lucia di Belpasso ed esposto in mostra a Siracusa nel Parlatorio delle monache della Badia di santa Lucia nel maggio 2023.

A conclusione diamo notizia del *Programma* inedito della festa di maggio del 1897[6] con le varie giornate dedicate al rito, alla processione, ai vespri, ma anche al teatro, alle musiche per le strade, agli inni, ai mercati, al corteo dell'antico Senato siracusano, alle luminarie e ai fuochi d'artificio. Il documento *Feste di Maggio 1897 in onore della patrona Santa Lucia in Siracusa* è una ulteriore conferma di come la celebrazione sia, dall'età barocca alla fine dell'Ottocento, un momento di arricchimento corale che coinvolge il cuore e la mente, esperienza spirituale e intellettuale insieme. La città si impone durante gli otto giorni di «pubblico festino» come scenario della festa in un tempo fuori dal tempo, scandito dalla spettacolarità degli apparati e dei carri, cui tutti i cittadini di ogni ceto sociale partecipano facendo comunità.

6. Programma delle *Feste di Maggio 1897 in onore della patrona Santa Lucia in Siracusa*, rinvenuto tra i fogli sciolti della Biblioteca Comunale di Siracusa. Nel documento è previsto il giorno 26 maggio il «trasporto dell'artistico e grandioso Carro trionfale con corteo e musiche per le vie Garibaldi, Piazza Mazzini e Foro Vittorio Emanuele; alle ore 21 trattenimenti musicali nelle piazze Duomo e Archimede e spettacolo al Teatro». Interessante segnalare che nel primo giorno del programma, 15 maggio, è prevista «*la solenne inaugurazione del Teatro Massimo comunale con l'opera-ballo Faust di Gounod*». Teatro, festa religiosa e città sono presenti in un unico progetto.

O Barroco português e a popularização das romarias

Liliana Andreia Valente Neves
Universidade do Minho, Portugal
https://orcid.org/0000-0003-0941-7841

1. A ascenção das romarias

A transição do período moderno, para a época contemporânea ficou marcada por uma desconfiança crescente em relação aos peregrinos. Um pouco por toda a parte surgiram restrições à circulação de viajantes, tendo sido fechados hospitais, exigidos certificados que justificassem as deslocações e impostos percursos a seguir, os «caminhos direitos», até ao destino, cujo desvio podia resultar em cadeia.

Se já anteriormente as grandes peregrinações se encontravam em declínio, fruto destas condicionantes, cada vez menos indivíduos se aventuravam por terras estranhas, preferindo entregar a sua religiosidade a pequenas capelas e ermidas, por norma fora dos povoados, mas suficientemente perto para não colocar grandes entraves ou acarretar perigos para a deslocação. Trocavam-se as anteriores penosas deslocações por momentos de devoção coletiva onde os jogos, as danças, os cantares e as brincadeiras imperavam.

Neste trabalho procuramos elencar alguns dos motivos que ditaram o declínio das peregrinações, assim como os fatores que contribuíram para o sucesso das romarias. Num momento em que o Purgatório se afigurava penoso, imperava que os crentes cuidassem da alma em vida e nos *pos-mortem*, abreviando os castigos a suportar. Os jubileus, as indulgências, as orações e as celebrações religiosas continuavam, por isso, a ter um papel fundamental no quotidiano das populações.

As críticas às peregrinações existiriam desde a génese deste fenómeno, tendo algumas delas partido dos próprios teólogos católicos[1]. Consideradas como uma forma de obter reconhecimento pessoal, sendo encaradas por alguns católicos como um pretexto para abandonar as responsabilidades familiares, apresentando riscos

1. García de Cortázar, José Ángel. «Viajeros, peregrinos, mercaderes en la Europa medieval». Em: García de Cortázar, José Ángel (Org.). *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente Medieval*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1992, pág. 47; Plötz, Robert. «Memoria de peregrinación y de peregrinos». Em: Caucci von Saucken, Paolo (Coord.). *Santiago, Roma y Jerusalen: actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, pág. 277. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/editor?codigo=1137 [data de acesso: 25/06/2022].

morais para aqueles que as realizavam, abriam caminho a que se pecasse com o intuito de ser absolvido no fim da sua caminhada[2].

Além disso, levantavam-se dúvidas sobre o facto de uns santos serem mais poderosos do que outros. Por seu lado, Erasmo de Roterdão deixou grandes críticas às peregrinações por considerar que estas consistiam num negócio e os santuários reuniam grandes fortunas através das oferendas que lhes eram deixadas pelos crentes sem que as mesmas estivessem ao serviço dos mais carenciados[3].

As críticas protestantes também consistiram num duro golpe às peregrinações. Num mundo em mudança, no qual a pobreza era cada vez mais encarada como um grave problema social, o peregrino despendia dinheiro nas peregrinações que melhor era aplicado no auxílio aos outros. Na visão de Martinho Lutero, este procurava apenas satisfazer a sua curiosidade e preencher o próprio ego, até porque para os luteranos existia predestinação e de nada serviam estas ações, uma vez que o seu percurso já estava trilhado[4]. O fenómeno das peregrinações, ao longo do período moderno, foi também encarado como um incentivo e um pretexto para a vagabundagem o que se tornava um importante problema social[5].

Por um lado, aumentava o número de indivíduos sem ocupação, por outro cada vez mais vagabundos se fingiam peregrinos, procurando na caridade cristã uma forma se subsistência, o que levou a um aumento da desconfiança perante estes indivíduos e à toma de atitudes de maior rigor. Procurava-se proibir a mendigagem, tomavam-se medidas para controlar as peregrinações, e buscava-se obrigar a trabalhar todos aqueles que tinham capacidades para isso e viviam na ociosidade. Itália, Espanha, Portugal, França, foram alguns dos territórios que aplicaram medidas cujo objetivo era reduzir o número de ociosos em circulação[6].

Em Portugal, dois alvarás de inícios do século XVIII tornaram obrigatório o uso de uma licença para quem desejassem pedir esmolas. Mas terá sido no tempo do Marquês de Pombal, na segunda metade do século XVIII, que as restrições à ociosidade se tornaram mais sérias, tendo as populações das comarcas portuguesas sido incentivadas a delatar e até mesmo aprisionar aqueles que considerassem serem vagabundos ociosos[7].

Em Compostela, por exemplo, o arcebispo Rajoy mandou erigir um hospício, onde deveriam ser recolhidos os pobres que mendigavam pela cidade, e infestavam as suas ruas[8].

Perante a animosidade que se fazia sentir face aos forasteiros, e às dificuldades que surgiram em função dos conflitos religiosos que tornaram impraticável a passagem de católicos em alguns territórios Protestantes, o interesse em realizar peregrinações longínquas foi diminuindo. Os riscos eram diversos, as dificuldades muitas, e as restrições também[9]. Em Portugal, por exemplo, durante a Guerra da Restauração a animosidade que se sentia em relação a Espanha afetou o culto a Santiago e a Nossa Senhora de Guadalupe, ambos santuários espanhóis[10]. No caso do apóstolo Tiago, as missas celebradas em sua intenção foram substituídas

2. Leia-se Caucci von Saucken, Paolo. *Las Peregrinaciones Italianas a Santiago*. Santiago de Compostela: Porto y Cía. Editores, 1971, pág. 44.

3. Honemann, Volker. «Motives for pilgrimages to Rome, Santiago and Jerusalem in the later Middle Ages». Em: Caucci von Saucken, Paolo (Coord.). *Santiago, Roma y Jerusalén*… Op. cit., pág. 178.

4. Julia, Dominique. «Pour une géographie européenne du pèlerinage à l'époque moderne et contemporaine». Em: Boutry, Philippe e Julia, Dominique (Dirs.). *Pèlerins et pèlerinages dans l'Europe moderne: actes de la table ronde organisée par le Département d'histoire et civilisation de l'Institut universitaire européen de Florence et l'Ecole française de Rome, (Rome, 4-5 juin 1993)*. Roma: École Française de Rome, 2000, pág. 7.

5. Iñarrea las Heras, Ignacio. «Le discrédit du pèlerin de Compostelle dans les récits français de voyages en Espagne des XVIIe e XVIIIe siècles». *Çédille revista de estudios franceses* (Santa Cruz de Tenerife), 3 (2013), págs. 132-137.

6. Veja-se Pérez de Herrera, Cristóbal. *Discurso del Amparo de los legítimos pobres y reducicion de los fingidos e de la fundación y principio de los Albergues destos Reynos y amparo de la miliciadellos*. Madrid: Luis Sanches, 1598. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=57hNboBcWSgC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [data de acesso: 27/06/2022]; Braudel, Fernand. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico*. Vol. 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, págs. 96-103.

7. Lopes, Maria Antónia. *Pobreza, Assistência e Controlo Social. Coimbra (1750-1850)*. Vol. 1. Viseu: Palimage Editores, 2000, págs. 153-156; *Ordenações Filipinas*. Livros IV e V. Edição «fac-simile» da Edição de Cândido Mendes de Almeida, Rio de Janeiro de 1870. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, Livro V, Títulos 68 e 59.

8. Barreiro Mallón, Baudilio e Rey Castelao, Ofelia. *Pobres, peregrinos y enfermos. La red assistencial gallega en el Antiguo Régimen*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1998, págs. 115-125.

9. Caucci von Saucken, Paolo. *Las Peregrinaciones Italianas*… Op. cit., pág. 99.

10. Braga, Isabel M. R. Mendes Drumond. *O Mosteiro de Guadalupe e Portugal séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Centro de História da Universidade de Lisboa, 1994, págs. 113 e 199-213.

por outras com intenções de santos portugueses e a romaria ao seu santuário foi preterida em relação à de Nossa Senhora da Abadia, no Gerês, ou à de S. Gonçalo de Amarante[11]. Neste sentido, tornavam-se bastante mais atrativos os cultos locais, de menor dimensão e importância, mas que atraíam os povos das vizinhanças e mantinham características que os procuravam assemelhar às grandes peregrinações medievais.

Por norma, as capelas e ermidas onde se realizavam romarias de alguma importância, situavam-se fora dos povoados, levando as populações a necessitarem de realizar uma deslocação, como se de uma verdadeira peregrinação medieval se tratasse, embora com distâncias menores. Neste caso, grande parte dos pequenos santuários estavam a um dia ou mesmo a meio-dia de distância, sendo alcançáveis apenas em algumas horas de caminhada e deixando de exigir deslocações de semanas ou meses. Outro aspeto que se deve ressalvar é que estas festividades, por norma, atraíam grande parte dos romeiros nos dias dos seus santos, e não ao longo de todo o ano, característica das peregrinações longínquas. Por esse motivo, eram momentos de devoção coletiva, mais do que as antigas peregrinações aos grandes santuários da cristandade. Em Portugal, alguns santuários de romarias locais recebiam os «círios», nome dado aos grupos de crentes que chegavam aos recintos das festas, encabeçados pelas confrarias locais. Esta prática foi comum na romaria a Nossa Senhora do Sítio, na Nazaré[12]. Mais a Norte, eram comuns os «clamores», muito semelhantes aos anteriores, e que consistiam em grupos de crentes dirigidos pelo pároco que entoavam cânticos e rezavam, durante o caminho que os levava até à capela ou santuário que visitavam[13].

As romarias ficavam também marcadas, em muitos casos, pela existência de novenas. Assim, alguns crentes realizavam promessas e deslocavam-se para o santuário nove dias antes da data da festa, permanecendo no local, rezando e realizando vários sacrifícios, como era a prática de jejuns. Para os acolherem, alguns santuários possuíam casas destinadas a estas pessoas, chamadas de «quartéis» ou de casas dos peregrinos[14]. Estes espaços popularizaram-se no período moderno, assumindo grande importância e dimensões, nos séculos XIX e XX.

O fervor religioso em volta destes espaços de culto levou a que algumas pequenas ermidas se tornassem importantes locais de romagem, tendo sido transformadas em grandes templos, como foi o caso de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego, reconstruída no século XVIII a partir de uma pequena capela existente, e também o do Bom Jesus de Braga. Vários destes locais acabaram por levar ao estabelecimento de população e ao surgimento de novos povoados, junto aos santuários[15]. Havia necessidade de criar infraestruturas e comércios que atendessem às necessidades dos romeiros.

A romaria, além da componente religiosa ficava, também, marcada pelos arraiais, danças, cantares, e jogos, sendo estes momentos profanos muito ansiados pela população, a ponto de alguns párocos considerarem que, por vezes, não havia qualquer devoção entre os romeiros, e sim apenas a pretensão de participarem dos divertimentos[16]. Estes momentos acabavam por ser propícios a conflitos e desacatos, por isso as *Constituiçoens Synodaes do Bispado de Coimbra*, datadas de finais do século XVI, condenavam a uma pena de 1.000 réis os causadores de distúrbios[17].

11. Cunha, Arlindo de Magalhães Ribeiro da. «A devoção e a peregrinação jacobeias em Portugal». *Ad Limina* (Santiago de Compostela), 2, 2 (2011), pág. 107.

12. Penteado, Pedro. *Peregrinos da Memória. O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa, 1998, págs. 40-134.

13. Oliveira, Aurélio de. «Por feiras e romarias. Entre-Douro-e-Minho a meados do século XVIII (Ponte de Lima / Arcos de Valdevez)». Em: Cordeiro Gonçalves, Eduardo (Ed.). *Dinâmicas de Rede no Turismo Cultural e Religioso*. Vol. 2. Maia: Edições ISMAI, 2010, págs. 277-293.

14. Sobre as obras realizadas no Santuário da Peneda em meados do século XVIII, dando-lhe a figuração atual, leia-se Pintor, M. A. Bernardo. *Santuário da Senhora da Peneda. Uma Jóia do Alto-Minho*. Braga: Tip. da Empresa do Diário do Minho, 1976, págs. 30-31 e 35.

15. Rosa, Maria de Lurdes. «Sant'Antonio dei portoghesi: 1786-1825: le pèlerinage portugais à Rome dans le contexte dévotionnel du Portugal de la fin de l'ancien régimen». Em : Boutry, Philippe e Julia, Dominique (Dirs.). *Pèlerins et pèlerinages*… Op. cit., págs. 375-376.

16. Capela, José Viriato e Matos, Henrique. *As freguesias do Distrito de Viseu nas Memórias Paroquiais de 1758. Memórias, História e Património*. Braga: Casa-Museu de Monção, Universidade do Minho, 2010, pág. 30.

17. *Constituiçoens Synodaes do Bispado de Coimbra, Feitas e Ordenadas em Sinodo pelo Ilustrissimo Senhor Dom Afonso de Castel Branco Bispo de Coimbra, Conde de Arganil do Conselho Del Rey N. S. e por seu mandado impressas em Coimbra, anno 1591. E Novamente Impressas no Anno de 1730 com hu novo index à própria custa & despeza do Doutor Pantaleão Pereyra de S. Payo, Conego Prebendado da Santa Sé de Coimbra & Economo do Bispado pelo Ilustrissimo Cabido Sede Episcopali Vacäte*, fls. 231-232. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/html/10316.2/9587/item2_index.html [data de acesso: 27/06/2022]. Veja-se também Barbosa, António

Para controlar os comportamentos, estes espaços religiosos, por norma, cumpriam um esquema arquitetónico que foi caracterizado por Gondar Portasany como possuidor de três patamares, facilmente identificáveis em vários santuários portugueses. A divisão estabelecida correspondia a três níveis, como dissemos, encontrando-se no superior o templo e o adro, no intermédio os escadórios ou muros, e no inferior o terreiro da festa[18]. Podendo, no entanto, este esquema estar invertido. O espaço destinado ao lazer e ao divertimento estava afastado do sagrado, havendo uma delimitação física das duas esferas. Quando o declive o permitia, a diferenciação fazia-se com a construção de monumentais escadórios, como acontece no Santuário de Nossa Senhora da Peneda, em Arcos de Valdevez, assim como o de Nossa Senhora da Nazaré. Quando tal não era possível, através de muros.

Mas esta diferenciação não existia apenas no plano arquitetónico. Também a nível da regulação dos comportamentos se procurava estabelecer diferenças consoante os espaços ocupados. Por exemplo, afastando a venda de produtos, os bailes ou as touradas dos adros das igrejas[19]. Neste sentido, as constituições sinodais do período moderno, produzidas nos vários arciprestados portugueses, procuravam criar regras sobre a presença de crentes nos espaços sagrados, durante a noite, proibindo, por exemplo, as vigílias noturnas, ou que dormissem dentro das igrejas[20].

O próprio poder civil se preocupava em regulamentar estes momentos. Assim, a autoridade régia, através das *Ordenações Filipinas*, estabelecia multas para os incumpridores e causadores de distúrbios, durante as festividades, incentivando, inclusive, à delação, uma vez que os acusadores tinham direito a uma compensação muito satisfatória, de mil réis, sempre que apontassem algum comportamento desviado[21].

As romarias propiciavam diversos comportamentos desviantes. Bastará pensar que os grupos de romeiros se deslocavam, muitas das vezes, durante a noite, por zonas de isoladas de floresta, potenciando comportamentos ilícitos e uma proximidade mais relaxada entre os sexos. Tais comportamentos causavam preocupação e motivaram queixas, tendo chegado inclusive a causar a decadência de alguns destes momentos religiosos dado o perigo que representava para a honra feminina[22].

2. Conclusão

O período do Barroco ficou, como vimos anteriormente, marcado por manifestações de fé exacerbadas, onde o religioso e o profano estavam intimamente ligados. O fausto arquitetónico que ainda hoje podemos ver em muitos dos santuários e ermidas do período, extravasava para vivências religiosas intensas e peculiares que imperava controlar, delimitar e regular.

Neste sentido, os espaços assumiam configurações diferentes, procurando separar e distinguir os momentos de devoção dos de lazer, apesar de ambos estarem intrinsecamente associados, durante as festividades do período barroco. Além disso, entidades religiosas e ci-

---

Francisco Dantas. *Tempos de Festa em Ponte de Lima (Séculos XVII-XIX). Tese de doutoramento*. Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 2013, págs. 15-16.

18. Gondar Portasany, Marcial. «Os pequenos camiños. As Romarías como forma de peregrinación». *Compostellanum* (Santiago de Compostela), 50, 3-4 (1995), pág. 487.

19. Sobre estas questões leia-se Barbosa, António Francisco Dantas. *Tempos de Festa*… Op. cit., págs. 18-22, 342;

20. Almeida, Carlos Alberto Ferreira. «Os caminhos e a assistência no Norte de Portugal». Em: *A pobreza e a assistência aos pobres na Península Ibérica durante a Idade Médias – Actas das 1as Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*. Tomo 1. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1973, pág. 46; Salas Delgado, Luis. «Fiestas y Devociones de una parroquia sevillana durante los siglos XV y XVI: el caso de San Andrés». Em: Álvarez Santaló, C., Jesus Buxó, Maria e Rodríguez Becerra, S. (Coords.). *Em La religiosidade popular. Hermandades, Romerías y Santuarios*. Vol. 3. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989, págs. 403-422.

21. Veja-se *Constituiçõens Sinodais do Arcebispado de Braga ordenadas pello Illustrissimo Senhor Arcebispo D. Sebastião de Matos e Noronha no anno de 1639 e mandadas emprimir a primeira vez pelo Illustrisimo Senhor D. João de Sousa Arcebispo e Senhor de Braga Primas das Espanhas*. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, 1697, págs. 231 e 320-323. Disponível em: http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=5816&fbclid=IwAR1uKtRT_cQmd3VVEOGVivpSgMeHilc-CAKKoUT0ViRUe9DJ7CL-zLf9r9Ew [data de acesso: 25/06/2022]; *Constituições Synodaes do Bispado do Porto ordenadas pelo muyto ilustre & Reverendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado*. Coimbra: por Antonio de Mariz Impressor da Universidade, com licença e aprovação do Conselho geral da Sancta Inquisição, 1585, fols. 68-88. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/3011 [data de acesso: 27/06/2022]; *Ordenações Filipinas*… Op. cit., Livro V, Título 5.

22. Carvalho, Joaquim Ramos de. «Confessar e devassar: a Igreja e a vida privada na Época Moderna». Em: Mattoso, José (Dir.). *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, págs. 32-57; Capela, José Viriato. *As freguesias do Distrito de Braga nas Memórias Paroquiais de 1758. A construção do imaginário minhoto setecentista*. Braga: Casa-Museu de Monção, Universidade do Minho, 2003, pág. 759.

vis procuravam assegurar comportamentos adequados entre os crentes.

A romaria conseguiu, neste período, assumir uma importante função social, entre os povos. A sua preponderância foi de tal ordem que, ainda hoje, muita das romarias do período moderno se mantém ativas, com as suas componentes religiosas, mas também contando com os arraiais, que continuam a ser, em muitos casos, uma das principais fontes de atração para as camadas populares. Veja-se, por exemplo, o caso da romaria de Nossa Senhora da Penada, em Arcos de Valdevez, ou do S. João de Arga, em Caminha, assim como o S. João de Braga, na referida cidade, cujas géneses se encontram no período moderno, mas a longevidade dos cultos as torna atualmente em festividades de referência regional, ou mesmo, nacional.

Entre lapas: a movimentação do culto da Senhora da Lapa pelo norte do Portugal na Época Moderna

Marisa Pereira Santos

Universidade do Porto, Portugal

https://orcid.org/0000-0002-8338-7487

1. Introdução

Múltiplos são os relatos de milagrosos aparecimentos de figuras da Virgem[1] em locais isolados[2] e de elevado pendor paisagístico[3]. Ferreira de Almeida refere, de forma poética, o contributo e a influência que a circulação de lendas teve no surgimento e divulgação destes fenómenos[4]. Como exemplos indicam-se as *Cantigas de Santa Maria* (século XIII) e a coletânea *Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci* (1117-1236) que contribuíram para a perpetuação dos esquemas mítico-imaginários que relatam a origem destas imagens, alegadamente «escondidas dos mouros»[5]. Tal pode ser explicado pelo «eremitismo e pela longa tradição de replicar locais icónicos da Terra Santa em cenários semelhantes»[6]. Ferreira de

1. Regra geral, as imagens eram reveladas a crianças pastoras e/ou indivíduos portadores de deficiência. São disso exemplo as lendas das Virgens do Souto (Guarda), do Fétal (Leiria) e das Neves (Guimarães). Ver: Santos, Marisa. «*Silêncio… a Foz vai doirando lentamente…*» *Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro.* Porto: FLUP, 2022, pág. 572; Santa Maria, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano, e Hiftoria das Imagen milagrofa, de Nossa Senhora, e das milagrofasmente aparecidas, que fe veneraõ em os Bifpados do Porto, Vizeu, & Miranda*. Vol. 3. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1711, fols. 131 e 293

2. Christian, William. *Apariciones en Castilla y Cataluña (Siglos XIV-XVI).* Madrid: Nerea, 1990, págs. 34-35; Christian, William. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1991, pág. 119.

3. Maniura, Robert. *Art and Miracle in Renaissance Tuscany*. Cambridge: Cambridge University, 2018, pág. 168.

4. Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. «Religiosidade popular e ermidas». *Estudos contemporâneos* (Porto), 6 (1984), pág. 161; Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. *A Penha e a Senhora da Lapinha: elementos para a compreensão da religiosidade popular.* Porto: Universidade Católica Portuguesa, 1994, pág. 96.

5. Pereira, Diana. *A prática de vestir imagens a partir do Santuário Mariano (1707-1723) de Frei Agostinho de Santa Maria (1642-1728).* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2021, pág. 81, 243-244.

6. Ibídem.

Almeida menciona que «os montes sacralizados mais favorecidos pelos romeiros são aqueles que apresentam penedos de formas ou em posições insólitas, lapas ou fontes» por se tratarem de lugares com as características necessárias à construção de «um conjunto de vivências originais» que «tornam a imagibilidade desse[s] lugar[es] muito rica»[7].

O culto à Nossa Senhora da Lapa é devedor deste contexto. O seu milagroso aparecimento em Sernancelhe, no lugar de Quintela do Bispado de Lamego, conferiu à imagem o valor de relíquia. Tal como nos indica Belting, «as imagens que atraem sobre si tal conceito reivindicam os privilégios do corpo e realizam milagres como os taumaturgos vivos, deixando uma impressão de si e reduplicando-se como imagens»[8].

Neste artigo pretende-se demonstrar, a partir dos casos de estudo da Capela de Nossa Senhora da Lapa da Foz do Douro (Porto) e do Santuário de Nossa Senhora da Lapinha de São Lourenço de Calvos (Guimarães), a influência que os modelos lendários e a multiplicação de imagens tiveram na divulgação e adaptação deste culto na Época Moderna.

2. Culto à Senhora da Lapa na Foz do Douro

Em 1716, Frei Agostinho de Santa Maria, escreve sobre a «milagrosa imagem da Mãy de Deos, a quem daõ o título de Nossa Senhora da Lapa», localizada «no lugar de Saõ Joaõ da Fóz»[9]. Este território, localizado junto à barra do Rio Douro (Porto), é um espaço de forte vivência religiosa[10]. O autor atribui a introdução deste culto mariano na Cantareira[11] à ação de uns devotos da Senhora da Lapa de Sernancelhe, oriundos da Foz, a quem a Virgem dedicou «grandes benefícios»[12].

Conta a lenda que, em 983, para escapar às investidas do «Rey Almançor» a imagem da Virgem foi escondida entre «quatro pedras notáveis», no lugar de Quintela (Sernancelhe)[13]. No decorrer de 1498, impelida por vontade divina, uma pastorinha muda entrou «naquela lapa», onde encontrou a «Imagem da Rainha dos Anjos». A criança ocupou-se de a enfeitar com flores e roupas e, como agradecimento, a Senhora restituiu-lhe a fala[14].

Perante o sucedido, a menina levou os populares à lapa milagrosa que, munidos de devoção, expuseram a Virgem na Igreja Paroquial. A imagem regressava ao lugar do aparecimento, onde foi erguido um altar[15]. A primitiva capela deverá remontar ao século XVI, existindo uma clara adaptação do espaço devocional à presença da lapa, incorporada no interior. A manutenção do culto esteve a cargo da Companhia de Jesus, que o promoveu em território brasileiro. A atual figura de Sernancelhe datará do século XVII, tendo substituído uma anterior[16].

Os cronistas Frei Bernardo de Brito (1609)[17], Frei Luís dos Anjos (1626)[18], António Leite (1639)[19], Frei Agostinho de Santa Maria (1711)[20] e o Padre António Cordeyro (1719)[21] confirmam que, durante a Época Moderna, a Senhora da Lapa de Sernancelhe transforma-se num dos principais cultos nacionais. Neste contexto, uns devotos da Foz comprometeram-se a mandar fazer «huma copia em tudo parecida à Senhora da Lapa a antiga»[22], ou seja, uma réplica da primitiva imagem beirã. Este caso é um claro exemplo de que as cópias executadas partilham das virtudes da

7. Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. *A Penha*… Op. cit., pág. 96.

8. Belting, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Lisboa: Dafne Editora, 2011, pág. 78.

9. Santa Maria, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano, e Hiftoria das Imagen milagrofa, de Nossa Senhora, e das milagrofasmente aparecidas, que fe veneraõ em os Biſpados do Porto, Vizeu, & Miranda*. Vol. 5. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1716, fol. 75.

10. Consultar: Santos, Marisa. «Silêncio…» Op. cit.

11. Zona ribeirinha da Foz do Douro.

12. Santa Maria, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano*… 1711, Op. cit.

13. Santa Maria, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano*… 1711, Op. cit., fols. 150-151.

14. Ibídem, fol. 152.

15. Ibíd.

16. Pereira, Diana. *A prática de vestir*… Op. cit., pág. 741.

17. Brito, Fr. Bernardo de. *Monarchia Lusitana, Segunda Parte*. Lisboa: Mosteiro de São Bernardo, 1609.

18. Anjos, Fr. Luis dos. *Jardim de Portugal: em que se da noticia de alguas Sanctas, & outras molheres illustres em virtude, as quais nascerão, ou viverão, ou estão sepultadas neste Reino, & suas cõquistas*. Coimbra: em casa de Nicolao Carvalho, 1626.

19. Leite, António. *Historia da Appariçam, e milagres da Virgem da Lapa*. Coimbra: Diogo Gomez de Loureiro, 1639.

20. Santa Maria, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano*… 1711, Op. cit.

21. Cordeiro, António. *Loreto Lusitano, Virgem Senhora da Lapa, residência milagrosa do Real Collegio de Coimbra, da Companhia de Jesus.* Lisboa Oriental: Officina de Felipe de Sousa Villela, 1719.

22. Santa Maria, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano*… 1716, Op. cit., fol. 75.

figura miraculosamente aparecida, transformada em relíquia inesgotável[23].

É possível que a fundação da capela da Cantareira (Fig. 1) derive da feitura da imagem. No entanto, a fachada do edifício, reconstruído no século XIX, conserva a inscrição «ERECTUM A.D CID.CCCXCI», indicadora do ano de 1391. Uma vez que a lenda de Sernancelhe situa a descoberta da imagem beirã no ano de 1498[24], conclui-se que a introdução deste culto na Foz data de época posterior, podendo, efetivamente, remontar ao século XVI, tal como alude Frei Agostinho[25]. É possível que já no século XIV existissem na Cantareira um espaço sacro, cujo orago foi substituído pela chegada da imagem relíquia, promotora de «imensas maravilhas» para aqueles que em «terra a invocavaõ» ou que no «mar se viaõ necessitados dos seus favores»[26]. Frei Agostinho (1716) relata o milagre em que «Religiosos Capuchos se meteraõ em hum barco» que «desamarrou, & levado do ímpeto da corrente das aguas sahio pela barra fóra». Aflitos, «recorrèraõ aos poderes da Senhora da Lapa», que suspendeu as águas e permitiu o socorro[27]. A estreita relação entre os mareantes e a Virgem da Lapa é assim confirmada. Ainda hoje, a capela é conhecida como «Capela dos Pescadores»[28].

Há uma clara adaptação do culto às vivências da comunidade local. Se por um lado a imagem beirã está associada a votos de motivação agrícola, por outro, na Foz era invocada contra naufrágios e escassez de pescado. A tradição local conta que, no início do século XX, as portas da capelinha se abriam aquando dos naufrágios, acorrendo ao seu interior inúmeros devotos[29]. A orientação do edifício, virado à barra, comprova a motivação dos votos. A capela é visível das águas, assim como as águas são visíveis do seu interior. Era importante ver e ser visto, numa clara relação de afeto e identificação recíproca.



Fig. 1. *Capela de Nossa Senhora da Lapa da Foz do Douro*. Reconstruída no século XIX. Foz do Douro. Porto. Portugal. Fotografia: autora.

O espaço sacro foi reedificado em 1811 por «Manuel José da Silva Monteiro e sua mulher Dona Roza Albina Portela»[30]. Na fachada lateral conserva-se a inscrição «REEDIFICATUM VER O AD. M.D.C.C.C.X.I.». A 17 de julho de 1820 o reverendo pároco da Foz, o beneditino Frei José do Espírito Santo, declara que a capela se encontra «ornada com toda a decência e provida de tudo o necessário para o augustíssimo sacrifício da missa»[31]. Desconhece-se se a fonte alude à empreitada indicada na inscrição. Apesar das adaptações ocorridas ao longo dos tempos, conserva-se no seu interior duas lápides datadas de 1638[32], que atestam a existência do culto em seiscentos.

Apesar de se tratar de uma capela privada, o *Auto de Bênção* confirma que o culto era público, sendo sujeito à «jurisdição ordinária d[o] bispado»[33]. A propriedade mantém-se na esfera privada, sendo atualmente pertença do Dr. José Jordão. Em janeiro de 2024 o proprietário concedeu-nos acesso ao interior. Confirma-se a existência do retábulo-mor, de linguagem neoclássica, com entalhe de elementos vegetalistas ao redor do arco externo e de motivos geométricos no pedestal da imagem da Senhora. Sob este está um vão horizontal vazio, que terá recebido uma urna envidra-

23. Pereira, Diana. *A prática de vestir…* Op. cit., pág. 114; Garnett, Jane e Rosser, Gervase. *Spectacular Miracles. Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*. London: Reaktion Books, 2013, págs. 47-48 e 201-203.

24. Santa Maria, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano…* 1711, Op. cit., fol. 151.

25. Santa Maria, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano…* 1716, Op. cit., fol. 76.

26. Ibídem, fol. 75.

27. Ibíd., fols. 75-76.

28. Entrevista a Manuela Teixeira, Secretária do Cartório Paroquial da Foz do Douro [2 de Janeiro de 2024].

29. Entrevista a José Xavier, pescador [Cantareira, 29 de junho de 2022].

30. Arquivo Episcopal do Porto (AEP). *Auto da Benção da Capela de Nossa Senhora da Lapa*. s/mç.1820: fol. 1.

31. Ibídem.

32. Nestas pedras tumulares pode ler-se: «DE PASCOAL RODRIGVES E DE SVA MOLHER ERA D 1638» (à direita) e «DE BARTOLOMEV RODRIGVES E D SVA MOLHER», «ERA 1638» (à esquerda).

33. Ibídem, fol. 2.



Fig. 2. *Nossa Senhora da Lapa em procissão*. Ca. 1960-1970. Foz do Douro. Porto. Portugal. © Arquivo Paroquial da Foz do Douro.

çada. Dado o contexto geográfico, não seria de estranhar a exposição da figura da Senhora da Boa Morte ou da Senhora da Boa Viagem.

Conserva-se a imagem da Senhora que saía em procissão (Fig. 2), e que, em 1963 foi captada por Teófilo Rego[34]. Esta figura de vestir data do século XIX[35] e deverá ser contemporânea da reedificação da capela. A Virgem enverga um vestido branco, cingido à cintura, e manto azul. É adornada por coroa com pedraria incrustada, colar, brincos e broche. Com o braço esquerdo segura no Menino, vestido com túnica branca. Estes trajes são decorados por motivos fitomórficos bordados por frios dourados e prateados. Os registos visuais confirmam que a Senhora era possuidora de enxoval. Nas procissões era usado um manto artisticamente mais elaborado, o que conferia maior nobilitação aos préstitos. Desconhece-se o paradeiro destes objetos.

A manutenção do culto era assegurada pela Corporação dos Pilotos, que realizou a festividade em honra da Virgem até à década de 1940. A data da celebração era variável, ocorrendo entre Agosto e Outubro[36]. Era habitual a saída da imagem em procissão, sendo o seu andor carregado por homens trajados de mareantes. O culto entra em declínio em meados do século XX, época em que o tráfego naval é definitivamente desviado para o Porto de Leixões. Este contexto culminou no abandono da devoção.

3. O culto à Senhora da Lapa em São Lourenço de Calvos

Em São Lourenço de Calvos (Guimarães), a Senhora da Lapa é afetuosamente denominada de Senhora da Lapinha[37]. O seu Santuário localiza-se do lado sudeste o sacro-monte da Penha. Segundo Ferreira de Almeida, é possível ter-se iniciado a «sacralização desta montanha» ainda «em tempos medievais, muito provavelmente com uma ermida de S. Mamede»[38]. As características geográficas do lugar potenciaram a formulação das lendas das aparições da Virgem da Lapinha e de Nossa Senhora do Carmo, conhecida como

34. Ver: Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP). *Imagem de Nossa Senhora da Lapa na Capela da Cantareira em São João da Foz*. F-P/CMP/10/262(30). Fotografia de Teófilo Rego. C. 1963. Disponível em: https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/335775/?q=senhora+da+lapa+da+Foz+do+Douro.

35. José Jordão relata a existência de uma imagem do século XVII, levada pelos antigos proprietários. Desconhece-se se esta corresponde à referida por Frei Agostinho. Até ao momento não foi possível atestar-se a sua existência.

36. Consultar: Santos, Marisa. «Silêncio…» Op. cit., págs. 679-681.

37. Também em Lamego, a Nossa Senhora do Socorro é afetuosamente denominada de Nossa Senhora da Lapinha, imagem miraculosamente aparecida no local da sua Ermida. Ver: Pereira, Diana. *A prática de vestir…* Op. cit., pág. 1155.

38. Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. *A Penha…* Op. cit., pág. 95.

Senhora da Penha[39]. A Virgem, nas suas diversas invocações, afirma-se como *Genius Loci*.

A memória local, difundida por Oliveira Guimarães (1904)[40], Aguiar Barreiros (1931)[41] e Vieira Braga (1955)[42], atribui a implantação do culto da Senhora da Lapa ao aparecimento da sua imagem. Esta narrativa segue o modelo mítico-imaginário da lenda de Sernancelhe. Tal como a imagem beirã, a Senhora da Lapinha surgiu numa lapa ou penedo. Levada para a igreja paroquial, regressava sempre ao lugar onde fora encontrada[43], onde foi erguida uma pequena ermida, cuja data é difícil de descortinar. Diana Pereira (2021) faz nota de que existia «provavelmente já no séc. XVI» a «capela dedicada a N.ª S.ª da Lapinha»[44].

A mais antiga referência conhecida a este culto remonta a 1612 e diz respeito à descrição dos limites territoriais da vizinha Santa Maria de Gémeos, que faz fronteira com «um monte, a que chamam Nossa Senhora da Lapa»[45]. Confirma-se que esta devoção estava já ancorada no imaginário local no século XVII, devendo remontar a época anterior.

Recorde-se que, durante a Época Moderna o culto à Virgem de Sernancelhe foi um dos mais importantes a nível nacional, não sendo de estranhar a multiplicação de aparições semelhantes. O contexto devocional vivido e a circulação das lendas e imagens, associadas ás características geográficas do lugar contribuíram para o desenvolvimento deste culto em Calvos. É possível que o nome «Lapinha» derive de um topónimo anterior, adotado pela invocação mariana[46].

O Padre Luís Cardoso confirma, em 1751, a existência «huma Ermida de N. S. da Lapinha, com sua Irmandade»[47], cuja data de instituição é difícil de precisar. Pouco se sabe sobre a ermida e as suas reconstruções ao longo do tempo[48]. No entanto, o *Livro de Contas* da Irmandade de 1767 descreve as despesas feitas com cal, pedra, madeira e jornais de carpinteiros, evidenciando a ocorrência de obras de envergadura. A mesma fonte alude, para o ano de 1791, o gasto de «26,205 reis» com a feitura do portal e honorários dos «pedreiros» e de «quem carretou a pedra e carpinteiros, e chumbadoiros e trancas de ferro»[49]. É possível que ao longo do século XVIII esta capela tenha passado por profundas transformações.

Artur Leite menciona uma nota, com data de 7 de junho de 1936, escrita por Manuel José Saraiva Brandar, vereador da Câmara e Juiz da Irmandade da Lapinha. Nela indica-se que foi usada no alicerce da capela-mor do atual santuário (1932) uma pedra, oriunda da antiga estrutura, com a data de 1656 inscrita[50]. A ser verdade, esta inscrição deverá referir-se à estrutura intervencionada em 1767. Oliveira Guimarães (1904), apoiado na tradição oral, descreve que o penedo miraculoso servia «de fundo à capela-mor»[51] da antiga capela, solução arquitetónica encontrada no Santuário de Sernancelhe.

O Santuário de Calvos conserva duas imagens da Virgem da Lapinha (Fig. 3). As despesas de 1765 indicam o pagamento de 3600 réis pela feitura da «nova imagem da Senhora da Lapinha em pao em casa do imaginario» e 3000 réis pela «pintura e estofamento»[52]. A fonte deverá aludir à peça que sai na Ronda (Fig. 3,

39. Ibídem, pág. 96.

40. Guimarães, João Gomes de Oliveira. *Guimarães e Santa Maria. História do culto de Nossa Senhora no Concelho de Guimarães.* Porto: Typographia de A. J. da Silva Teixeira, 1904.

41. Barreiros, Aguiar Barreiros. «Nossa Senhora nas suas Imagens e no seu culto na Arquidiocese de Braga». *Revista Opus Dei* (Braga), 5 (1931), págs. 82-83.

42. Braga, Vieira Braga. «O culto poético popular e romeirinho a Nossa Senhora». *Revista de Guimarães* (Guimarães), 65 (1955).

43. Guimarães, João Gomes de Oliveira. *Guimarães e Santa Maria…* Op. cit., pág. 82.

44. Pereira, Diana. *A prática de vestir…* Op. cit., pág. 248. Sobre o Santuário da Senhora da Penha consultar: VVAA. *Santuário de Nossa Senhora da Penha*. Braga: IHAC, 2011.

45. Braga, Alberto Vieira. *Administração Seiscentista do Município Vimaranense*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento e Câmara Municipal de Guimarães, 1992, pág. 292.

46. Outro exemplo é o culto à Senhora da Luz na Foz do Douro Sobre o tema consultar: Furtado, Carolina. *Monte da Luz: dinâmicas de um lugar.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019.

47. Cardoso, Padre Luís. *Dicionario Geografico ou Noticia Historica de todas as cidades, villas, lugares, e Aldeas, Rios, Ribeiras, e Serras dos Reynos de Portugal e Algarve, com todas as cousas raras, que nelle se encontraõ, assim antigas como modernas*. Lisboa: Officina Sylviana e Academia Real, 1751, pág. 375.

48. O Santuário e o culto continuam a ser geridos pela Irmandade de Nossa Senhora da Lapinha, com estatutos aprovados em 2019. Entrevista à Dra. Fátima Dias, Presidente da Mesa da Irmandade de Nossa Senhora da Lapinha [6 de fevereiro de 2024].

49. Arquivo Privado da Irmandade de Nossa Senhora da Lapinha (AINSL). *Livro de Contas da Irmandade de Nossa Senhora da Lapinha*. s/mç, s/ cota, 1717-1791, fol. 170.

50. Leite, Artur Magalhães. *O culto à Senhora da Lapinha: Perspectiva Histórica e Etnográfica*. Guimarães: CMG, 2007, págs. 65-66.

51. Guimarães, João Gomes de Oliveira. *Guimarães e Santa Maria…* Op. cit., págs. 82-86.

52. AINSL. *Livro de despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Lapinha*. S/mç, s/ cota, 1765, sem fólio.



Fig. 3. Esquerda: Autoria desconhecida. *Nossa Senhora da Lapinha. Imagem de roca*. Século XVIII. São Lourenço de Calvos. Guimarães. Portugal. Fotografia: autora. // Direita: Autoria desconhecida. *Nossa Senhora da Lapinha. Imagem de vulto*. Século XVII. São Lourenço de Calvos. Guimarães. Portugal. Fotografia: autora.

esq.). A figura de roca enverga vestido, manto, conjuntos interiores e peças de ourivesaria, sendo habitualmente exposta no Santuário, junto ao arco triunfal, do lado do Evangelho. O emprego de policromias, movimentos e enxoval promovia a teatralidade empregue na própria Ronda.

Esta peça foi profundamente alterada em 1980/1990, recebendo repintes (Fig. 4). e a sua armação cónica substituída por uma peça de vulto redondo. Conservam-se os braços articulados. Deverá datar desta época a substituição do Menino, anteriormente de maiores dimensões. O Infante que nos chegou comporta braços desproporcionais comparativamente ao corpo, o que poderá significar o emprego dos membros da anterior figura.

O Santuário conserva uma outra Virgem da Lapinha, do século XVII, exposta na mísula esquerda do retábulo-mor (Fig. 3, dir.). Poderá corresponder à «outra Senhora de vulto tambem com o titulo da Lapinha» mencionada em 1780[53]. O inventário de 1705 refere peças de enxoval, «huma coroa de prata, vestidos e huma saia de tela branca e outra vermelha»[54], comprovando a prática de vestir a Senhora de vulto no início de setecentos[55].

A Ronda da Lapinha é também denominada de *Senhora-à-Vila*. Oliveira Guimarães menciona que «a festa principal da titular celebra-se com toda a pompa na segunda-feira do Espirito Santo», tal como acontece em Sernancelhe. No entanto, o dia da Ronda é, geralmente, o domingo imediato a 13 de junho[56], dia de

53. AINSL. *Livro de Inventário*… Op. cit., fol. 13.
54. Ibídem, fol. 1.
55. Outros exemplos desta prática são as Virgem da Batalha (Porto), do Tempo (Guarda) ou do Castelo de Aljustrel (Beja).
56. Guimarães, João Gomes de Oliveira. *Guimarães e Santa Maria*… Op. cit., pág. 83.



Fig. 4. Autoria desconhecida. *Nossa Senhora da Lapinha* (pormenor). Imagem de roca com corpo inferior de vulto, ca. 1980/1990. São Lourenço de Calvos. Guimarães. Portugal. Fotografia: autora.

Santo António, importante devoção da antiga ermida, conforme demonstram os inventários da Irmandade[57].

O mesmo autor indica que, em 1663, já o «celebre clamor» ia «a Guimarães»[58]. Ferreira de Almeida chama a atenção para o facto desta «procissão-clamor» afugentar o medo da fome, revestindo-se de um caráter «inter-paroquial»[59]. Acredita-se que este voto tenha «origem na praga aflitiva da lagarta dos milhos e cereais que deverá ter acontecido, atento o nome da Senhora, entre os finais do século XVI e os meados do XVII»[60].

A prática mantém-se. No domingo próximo ao dia de Santo António a *Senhora vai à Vila*, percorrendo as principais vias de ligação entre a Lapinha e a Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, no Centro Histórico de Guimarães (Fig. 5). A posição dominante do Santuário e o seu distanciamento das igrejas paroquiais circunvizinhas contribuí para a criação de itinerários de piedade.

São tomados dois caminhos, um de ida e outro de volta, criando um *cerco*. Esta forma religiosa de defesa era comum no Minho, servindo para esconjurar pragas agrícolas e outros males espirituais através do toque das campainhas e tambores que presidiam o andor



Fig. 5. *Imagem da Ronda* (PT/AMAP/EMP/FS/011-002/10-24-20-4-298). Fotografia. Data atribuída: 1971. © Arquivo Municipal Alfredo Pimenta. Guimarães.

com a imagem[61]. O caráter inter-paroquial da Ronda da Lapinha e o seu contexto devocional permitiram que escapasse às proibições que recaíram sobre estas práticas nos séculos XVII e XVIII[62].

Segundo Artur Leite, enfeitava-se o andor com «canas de milho e cachos de uvas, como forma de agradecer ou pedir protecção»[63]. A Virgem é adornada por peças em metais precisos, que nobilitam do préstito e criam uma imagem de luz com forte caráter profilático[64].

57. Ver: AINSL. *Livro de Inventário da Irmandade de Nossa Senhora da Lapinha*, 1705-1780. S/mç, s/cota, 1780.

58. Guimarães, João Gomes de Oliveira. *Guimarães e Santa Maria…* Op. cit., págs. 82-83.

59. Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. *A Penha…* Op. cit., pág. 98.

60. Ibídem, pág. 102.

61. Ibíd., pág. 103.

62. Ibíd., págs. 103-104.

63. Leite, Artur Magalhães. *Senhora-à-Vila: Quatro séculos de Fé e tradição cultural*. Guimarães: CMG, 2011, pág. 37.

64. Estes objetos derivam de doações feitas entre o final do século XIX e durante o século XX. Os objetos em ouro estão à guarda do Museu Pio XII da Arquidiocese de Braga.

As fontes comprovam avultadas doações feitas por emigrantes no Brasil. Em 1752 regista-se a doação de «trinta mil reis» por parte de Pedro de Freitas, que reverteram para a aquisição de «mais hum manto bom de seda branca», com «bons ramos de ouro» para servir nas «festas da dita Senhora»[65]. Os registos demonstram o importante impacto das doações dos *brasileiros* nas contas da Irmandade e na manutenção do culto, também ele bastante divulgado no Brasil.

4. Considerações finais

Como se demonstra ao longo desta reflexão, a produção de imagens e a replicação dos modelos lendários foram o motor de disseminação do culto à Senhora da Lapa em Portugal.

Ao longo da Época Moderna o Santuário de Sernancelhe transformou-se num dos principais focos devocionais portugueses[66]. Por voto, uns fiéis da Foz do Douro, estabelecem o culto a esta Virgem num dos lugares mais importantes para a comunidade piscatória local, a Cantareira. Apesar da capela se manter na esfera privada, a manutenção do culto público cabia à comunidade mareante. A cópia da imagem beirã adquire o valor de relíquia. A par das Senhoras dos Navegantes e Rosário, expostas na Igreja Paroquial, a Virgem da Lapa espalhou as suas bênçãos sobre os pilotos, pescadores e mercadores que todos os dias atravessavam as perigosas águas da barra. O culto entra em decadência em meados do século xx, culminando no seu desaparecimento. Os vestígios materiais e as fontes recolhidas resgatam a memória desta devoção.

Perante a análise apresentada é possível contestar a narrativa de que a devoção à Senhora da Lapa foi introduzida na cidade do Porto pelo Padre Ângelo de Sequeira em 1754/1755[67]. A pequena capela da Cantareira comprova que este culto estava plenamente ancorado na Foz no século xvii, podendo remontar ao século xvi.

O modelo lendário da Virgem de Sernancelhe foi replicado na aparição da Senhora da Lapinha (Calvos), que impulsionou a construção de um santuário-satélite, que respondia às necessidades da comunidade local[68]. A subsistência desta população dependia das colheitas e do gado, e por isso a Senhora começou a sair na sua Ronda, pelo menos desde o século xvii, criando um certo de proteção inter-paroquial.

Através da multiplicação de imagens, lendas, capelas, procissões e clamores, o crente mantinha uma relação de proximidade com a devoção, adaptada às dinâmicas próprias das várias comunidades. Se por um lado a Senhora da Lapinha está associada a numerosos votos de motivação agrícola, com o intuito de proteger as culturas de pragas e pedir sol ou chuva, tal como acontece em Sernancelhe, por outro a mesma devoção protege contra naufrágios, cheias e contribui para a abundância de pescado na Foz do Douro. Em última instância pode afirmar-se que a Senhora da Lapa, independentemente do território a que está afeta, protege da fome coletiva e responde às preces individuais daqueles que a procuram. Reforça-se assim, uma vez mais, a importante influência da imagem e dos modelos lendários na divulgação dos cultos ao longo da diacronia.

65. AINSL. *Livro de Inventário…* Op. cit., fol. 5.
66. Pereira, Diana. *A prática de vestir…* Op. cit., pág. 741.
67. Lugar de Germalde, interior da cidade do Porto.
68. Sobre a multiplicação de capelas e oratórios veja-se: Christian, William. *Apariciones em Castilla…* Op. cit., págs. 92-117 e 123-124.

4
PERDURABILIDADES BARROCAS

Bodegones barrocos: ¿abundancia o derroche?

Daniela Kaplan Stein

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0001-7941-5919

Abundancia, riqueza, prosperidad y estatus. Muchos historiadores del arte han entendido al bodegón como una auténtica apoteosis de la abundancia que la naturaleza —o el mercado— brinda.

Basta con observar ciertos bodegones, como los de Clara Peeters, para advertir la proliferación de abundancia. Ramos florales coloridos y heterogéneos; recipientes que brindan fastuosidad a la *mis en scene*; manjares, muchos importados, se despliegan en sus mesas. Resulta incontestable que su pintura se inscribe en el mundo de la prosperidad, de la riqueza y del lujo. Se hace evidente que todos estos elementos no estuvieron así colocados sobre una mesa, esperando a ser comidos y vistos. Como afirma Carmen González García «son una reconstrucción de los deseos de la sociedad de una época, como un collage de objetos valorados, cosas interesantes, curiosas, exóticas y estudiadas»[1].

Historiadores como Julio Cavestany o Enrique Valdivieso, han hecho foco en la idea de los bodegones como «reflejo de la mentalidad y cultura» de su circunstancia, siendo que los artistas captaban «el gusto y los sentimientos de sus clientes», por lo que se reflejaría la abundancia del universo de consumo de las capas altas de la sociedad[2]. Julie Berger Hochstrasser percibe que este tipo de bodegones celebraban la abundancia, y en el caso de los Países Bajos, llegaba a ser una autoafirmación patriótica[3]. Otros, como Alan Chong o Francisco Calvo Serraller, perciben una suerte de «cuerno de abundancia a lo divino, un ejemplo de prodigalidad de la naturaleza»[4].

No obstante, ¿se trata de un elogio a la abundancia? ¿Y si ello también pudiera derivar, en ciertos casos, en una retórica crítica?

1. ¿Una crítica a la abundancia?

Cabe comenzar diferenciando los conceptos de abundancia y derroche. Según la Real Academia Española, la abundancia es «prosperidad, riqueza o bienestar»,

1. González García, Carmen. «Repetición y variación. Un comentario sobre la pintura de objetos y cosas de Clara Peeters». *Liño* (Oviedo), 24 (2018), pág. 52.
2. Valdivieso, Enrique. *Bodegones, floreros y trampantojos en la pintura barroca sevillana*. Sevilla: Renacimiento, 2021, pág.183.
3. Posada Kubissa, Teresa. *De la vida doméstica. Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII.* Madrid: Fundación Juan March, 2013, pág. 19.
4. Calvo Serraller, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005, pág. 267.

mientras que derrochar se relaciona con el malgasto o con el empleo excesivo de recursos[5]. Desde una perspectiva sociológica contemporánea, Jean Baudrillard concibe el derroche o el despilfarro como «lo que se hace para ser consumido y no se consume» y registra su presencia en el transcurso de la historia de la humanidad, porque «siendo que no solo existe, sino que vive a través del consumo de un excedente de lo superfluo»[6]. E inclusive, le atribuye al derroche una función especial: engendrar valores y diferenciar la sociedad; a fin de cuentas, producir estatus[7].

Cuando se repara en *Bodegón con ostras* (Fig. 1), resulta palmario que quien disfruta de esos bienes de consumo, no lo hace por su valor de uso; no se necesita un banquete con ostras recién peladas, almendras y corteza de canela confitadas, membrillos, finas piezas de pastelería y frutos secos. Osias Beert produce una obra en la que los objetos «se manipulan como signos que distinguen» a su consumidor como un individuo de estatus superior[8]. Sería sugerente pensar que quizás los artistas de bodegones, al plasmar el derroche, lo innecesario o lo lujoso, no solo estarían haciendo una alabanza de la prodigalidad sino también un cuestionamiento, una crítica, una muestra del exceso, de la glotonería y de la voracidad del consumo.

La mirada de la fotógrafa y artista visual uruguaya Cecilia Gervaso resulta enriquecedora en este punto, ya que reinterpreta desde un lenguaje contemporáneo el mensaje de la naturaleza muerta. En su instalación *Devenir* (2021), en el espacio 8[1/2] de Montevideo, compuso una escena que alude a los bodegones holandeses del siglo xvii, utilizando una foto retroiluminada, una mesa y un banquete que, con el paso de los días de la exposición, se degradó y pudrió[9]. El impacto visual de ver una mesa rebosante de productos suntuosos que se descompone coadyuva en una reflexión sobre el paso del tiempo y, de cierto modo, un discurso crítico sobre el exceso y la caducidad de los placeres.

En ciertos bodegones, pareciera que el componente de lo desordenado y revuelto podría acentuar el discurso de lo inmoderado; del derroche. *Bodegón con «tazza» de plata, copa roemer y ostras* de Willem Claesz Heda (Fig. 2) y *Bodegón con copa Nautilus* de Maerten Boelema de Stomme (Fig. 3) son demostrativos ejemplos de ello. En ambas, se percibe una «devastación doméstica», donde figuran cosas rotas, trozos de comida fuera de lugar, elementos derramados y objetos estropeados[10].

Bryson considera que, en estos casos, los artículos fuera de su sitio tienen un nexo con un mensaje moralizante, representan la pérdida del «gobierno moral»[11]. Ver objetos de lujo como una copa *nautilus* —una pieza que se crea a partir de una concha de un molusco de Indonesia, sobre una montura de plata cuidadosamente labrada— o una copa *roemer*, en medio de tal contexto, genera una suerte de impacto, y quizás, en alguna medida, despierta rechazo por el exceso y el descuido de los artículos. Es que «en la naturaleza muerta del desorden», como lo denomina Bryson, «la opulencia se presenta como un dilema entre la regulación […] y la perturbación que produce el consumo, que anda a rienda suelta destrozándolo todo su paso»[12].

La variante de la vanitas es otro de los grandes tópicos que entronca con la crítica al derroche. A fin de cuentas, el cuestionamiento intrínseco que el género de las vanidades hace a la fugacidad de lo terrenal y a los placeres mundanos, enraizado en una visión teológica, podría entenderse como otro vehículo del discurso crítico al consumo excesivo. Para construir estas lecciones éticas, se utilizan objetos que simbolizan ambición, fortuna y placeres terrenales. En esa mirada, que se toca con lo satírico y lo burlesco, en la que triunfa la muerte, se soslaya la perspectiva de que aquellos que basan su existencia en el consumo material están condenados a lo caduco, a lo fugaz, a lo que, irremediablemente, desaparece.

El sueño del caballero (1650) de Antonio de Pereda es un paradigmático ejemplo de lo mencionado. Un caballero duerme apaciblemente frente a una mesa rebosante de objetos: un elegante reloj, una corona y un cetro, un globo terráqueo, un cofre de carey colmado

5. Real Academia Española. «Bodegón». *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. Disponible en: https://dle.rae.es/bodeg%C3%B3n [21/06/2023].

6. Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo xxi, 2009, pág. 29.

7. Ibídem, págs. 30-31.

8. Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo…* Op. cit., pág. 55.

9. Ver Pedro Livni (ochoymedio_m²). «Cecilia Gervasio Ortiz Devenir, 2021 (detalle) Instalación con foto retroiluminada con caja de luz, mesa y banquete», *Instagram*, 12 de agosto de 2021. Disponible en: https://www.instagram.com/p/CSWn-eVrbur/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng== [8/02/2024].

10. Bryson, Norman. *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005, pág. 127.

11. Ibídem, pág. 127.

12. Ibíd., pág. 127.



Fig. 1. Osias Beert, *Bodegón con ostras*, ca. 1620. Óleo sobre tabla, 52'90 x 73'40 cm. Galería Nacional de Arte, Washington D.C.



Fig. 2. Willem Claesz Heda, *Bodegón con «tazza» de plata, copa roemer y ostras*, 1632. Óleo sobre tabla, 52 x 73 cm. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 3. Maerten Boelema de Stomme, *Bodegón con Copa Nautilus*, s. xvii. Óleo sobre tabla, 38 x 50 cm. Palacio Museo Hallwyl, Estocolmo.

de joyas, un arma, una máscara, monedas, naipes, una careta, un ramo floral, un libro, una tiara, entre otros. Todos símbolos tradicionales del género. En medio de la mesa revuelta, un libro abierto con una calavera. A la derecha del hombre, un ángel sostiene una filacteria que versa «*aterna pungit cito volat et occidit*». Como analiza Peter Cherry, en un sueño que imagina la muerte del caballero, el ángel le muestra a él y al espectador «que los símbolos acumulados de gloria, riqueza y placer mundano son tan ilusorios y fugaces como los sueños», mostrando así «que las riquezas mundanas no cuentan para nada»[13].

Es importante enfatizar que el eje rector de la vanitas es un mensaje religioso, asentado en tres pilares: desengaño, arrepentimiento y salvación[14]. De este modo, se puede vislumbrar que en la reflexión que supone este tipo de naturalezas muertas es posible ubicar un discurso crítico hacia lo terrenal, y en ello, el consumo y el lujo son parte de sus estandartes. Para forjar este discurso, para trazar esta crítica hacia lo mundano, es que la *rhopografía* entra en escena, y los objetos seleccionados son aquellos que evocan lo terrenal, el mundo de la riqueza y el consumo.

En suma, el género de las vanidades, enraizado en la doctrina religiosa, advierte a la sociedad moderna del peligro de permanecer en la dimensión de los placeres mundanos, procura desengañar para focalizar la mirada hacia la trascendencia. Pensarlo como una crítica directa que apunta al cese del consumo sería contrafactual; esa sería una mirada contemporánea, en el contexto de la sociedad de consumo. Sin embargo, desde el tono de la sátira, y apuntando a la salvación, se percibe cómo se critica el consumo irreflexivo y excesivo, al derroche que aleja a las personas, a fin de cuentas, de Dios.

En esta línea, resulta interesante el ejercicio de pensar la vanitas desde reinterpretaciones contemporáneas. Elisa Insua, artista visual argentina, en 2019, desarrolló la exposición *Vanitas Virtual* en la Usina de Arte de la Ciudad de Buenos Aires. En ella, resignifica componentes de la estética barroca e invita a los espectadores a revisitar el concepto de la vanidad desde la coyuntura actual. Utilizando desechos como materia prima —huellas del derroche de la actual sociedad de consumo— promueve una auténtica reflexión de los vínculos de la vanidad, desde la abundancia, el consumo y la necesidad humana de sentirse admirado[15]. Sin hacer alusión al cráneo directamente, la artista revisita la vanitas desde el consumo, siendo que la sustancia de su obra es, a fin de cuentas, y nuevamente, objetos.

2. Bodegones, ¿el pop de la Edad Moderna?

En la búsqueda de miradas divergentes sobre las naturalezas muertas, se hace necesario hurgar en la bibliografía tradicional del tópico, pero también en textos alternativos, de otras disciplinas, que permiten perfilar la mirada hacia nuevos horizontes de interpretación. En este camino, desde la filosofía y la literatura, Fernando Savater y Luis Antonio de Villena, en su texto *Heterodoxias y contracultura*, iluminan aspectos so-

13. Cherry, Peter. *Arte y naturaleza: el bodegón español del siglo de oro.* Aranjuez: Doce Calles, 1999, 224.

14. Ibídem, pág. 46.

15. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. «Vanitas Virtual de Elisa Insúa». Disponible en: https://buenosaires.gob.ar/cultura/usina-del-arte/noticias/vanitas-virtual-de-elisa-insua [22/02/2023].

bre el arte pop que permitieron trazar ciertas líneas de comparación con las naturalezas muertas. Al comenzar a desentrañar sus páginas, se advirtieron párrafos que se dedicaban al movimiento artístico germinado en 1950, pero que, sin tener en cuenta los datos coyunturales específicos, podrían referirse a los bodegones:

> El arte pop será así, inicialmente, un intento de integrar al artista (y al espectador) con el medio ordinario que le rodea, haciendo que objetos cotidianos (y después del más vulgar consumo) pasen, al ser pintados, y singularizados en el cuadro —según la teoría de Duchamp— a formar parte viva del arte[16].

¿Van der Hamen o Frans Snyders no se integraron con el medio ordinario que les rodeó? ¿No lo hizo Zurbarán con los cacharros o Louise Moillon con las cerezas? Los artistas de las naturalezas muertas modernas se inspiraron, al igual que Andy Warhol o Claes Oldenburg, en objetos de consumo de su tiempo. Es evidente que las formas de consumo varían, y el arte pop se inspira en el mundo de la sociedad de consumo postindustrial, masificada y regida por la publicidad. No obstante, puede haber ciertas líneas de continuidad. Continúan Savater y De Villena:

> El arte se convierte […] en el espejo fiel de una realidad que no es la de la naturaleza, ni siquiera la del hombre, sino la realidad de los objetos que usa el hombre. Pero un hombre muy determinado, el que vive inmerso en el frenesí del consumo, de los medios de comunicación de masa, de las grandes series de cosas iguales, de la publicidad desenfrenada y desmedida[17].

Nuevamente, es evidente que el marco temporal del siglo xx dista en gran medida con las formas de consumo de la sociedad del siglo xvi. Sin embargo, los bodegones modernos también recogen los objetos de consumo de aquella sociedad, una sociedad marcada por «por el lujo del *ancien régim*»[18] pero, en definitiva, por el consumo. Cuando Juan de Zurbarán, hijo de Francisco, pinta *Naturaleza muerta con servicio de chocolate* (1640), representaba «el refrigerio de moda» de las altas clases sociales sevillanas; no en vano Peter Cherry lo denomina un «bodegón a la moda»[19]. En la composición se pueden observar distintos utensilios como tazas, cerámicas chinas, jarras de plata y loza, un molinillo de chocolate y cajas con dulces. A partir de estos objetos, retoma la «afición del chocolate» que se desarrolló en Sevilla en el siglo xvii, puesto que era el puerto que recibía las ingentes cantidades de cacao del puerto de Veracruz[20].

Por definición, el arte pop tiene una vocación popular; vocación de ser consumido. No es menor, en este sentido, atender a que la naturaleza muerta fue un género muy cultivado en la Edad Moderna porque así lo pedía la sociedad[21]. Es cierto que muchos artistas acudieron al género como un desafío artístico y técnico, siguiendo el relato tradicional que nace del mito de Zeuxis; sin embargo, fue también un importante recurso comercial. Por ello, Cherry habla de una masificación, de que la naturaleza muerta en la Edad Moderna española se convirtió en «pintura ordinaria»[22]. Esta «explosión» en la moda del bodegón fue propulsada por la nueva tendencia coleccionista, una actividad que se imponía en la moda de la cultura del barroco. Por todo esto, a mediados de siglo xvi, los bodegones eran ya un producto de subsistencia para muchos de los pintores[23].

Tal éxito implica que sus obras tienen que ser comprensibles para el público. «El público suele tener un gusto más bien conservador […] para el espectador, siempre es más fácil, y por lo tanto más inmediatamente gratificante, reconocer que conocer»[24], plantean Savater y De Villena. Luis Puelles Romero lo refuerza desde sus estudios de la estética:

> Los objetos reproducidos y aislados en los bodegones permanecen reconocibles mientras sea posible retrotraerlos a un mundo compartido por ellos y nosotros […] Así, al verlos pintados somos capaces de reconocer la representación: porque entendemos su mundo. Porque nos evocan un mundo familiar […] Y, efectivamente, el naturalismo de las primeras naturalezas muertas las dota de una fuerte presencia evocadora[25].

16. Savater, Fernando y de Villena, Luis Antonio. *Heterodoxias y contracultura*. Barcelona: Montesinos, 1982, págs. 142-143.
17. Ibídem, pags. 142-143.
18. Bryson, Norman. *Volver a mirar…* Op. cit., pág. 101.
19. Cherry, Peter. *Arte y naturaleza…* Op. cit., pág. 259.
20. Valdivieso, Enrique. *Bodegones, floreros y trampantojos…* Op. cit. pág. 80.
21. Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro.* Madrid: Cátedra, 1984, pág. 196.
22. Cherry, Peter. *Arte y naturaleza…* Op. cit., pág. 53.
23. Ibídem, pág. 199.
24. Savater, Fernando y de Villena, Luis Antonio. *Heterodoxias y contracultura* Op. cit., pág. 69.
25. Puelles Romero, Luis. *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada Editores, 2017, pág. 48.



Fig. 4. Juan van der Hamen, *Cesta y caja con dulces*, 1622. Óleo sobre lienzo, 84 x 105 cm. Museo del Prado, Madrid.

Al igual que en el arte pop, el espectador moderno pudo reconocer los objetos de las obras, sentirse involucrado y comprenderlo. Así como los norteamericanos de la década del 1950 reconocían la *Campbell's Soup Cans,* las mujeres y hombres de la cultura del barroco los cardos, los dulces y las carnes. Es evidente que las formas de consumo y el concepto de lo popular se transformó; el arte pop se nutre de la cultura de masas, mientras que las naturalezas muertas modernas suelen inscribirse en el universo del lujo y del consumo de unos pocos. Aun así, Teresa Posada Kubissa conjetura que el hecho de que no se necesitaba ser erudito para comprender un bodegón en la Edad Moderna podría explicar su éxito en el contexto barroco[26].

El arte pop se caracterizó por ser masivo y se asentó en técnicas de repetición mecánica. Indudablemente, esto pertenece al universo industrial. A pesar de las distancias, en el género del bodegón, muchas veces se estandarizaron y repitieron motivos, además de un amplio mercado de copias y variantes[27]. Tal es el caso de artistas como Juan de Arellano, pintor madrileño (1614-1676), especializado fundamentalmente en los bodegones de flores. Tildado de poseer una «actitud mercantilista», según Palomino se dedicó a estas obras para «trabajar menos y ganar más»[28]. Arellano llegó a tener una tienda abierta al público en la calle Atocha de Madrid, rompiendo con los tradicionales lazos de mecenazgo, y es uno de los artistas que repi-

26. Possada Kubissa, Teresa. *De la vida doméstica*… Op. cit., pág. 21.

27. Cherry, Peter. *Arte y naturaleza*… Op. cit., págs. 53, 128.

28. Ibídem, pág. 291.



Fig. 5. Juan van der Hamen, *Bodegón con dulces*, 1622. Óleo sobre lienzo, 32 x 68 cm.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

tió frecuentemente fórmulas populares en sus obras, estandarizando, de alguna manera, ciertos motivos. Tal es visible en más de una obra denominada *Floreros* (1660-1676), donde se puede ver que reitera patrones en cuanto a elementos como la puesta en escena, la luz, la composición y ciertas especies florales.

En el universo de lo popular, de lo que era tendencia en la Edad Moderna, otro destacado ejemplo es el de Juan van der Hamen, quien monopolizó la producción de bodegones para la corte española entre 1620 y 1630. «Su nombre se convirtió casi en un sello característico de los bodegones y sus obras eran reconocibles e inconfundibles en este género en gran parte anónimo»[29]. Su apellido flamenco —puesto que era español de segunda generación— le otorgó un halo de distinción y prestigio, en un escenario donde lo flamenco era altamente apreciado, además de pertenecer a la Guardia de Archeros, poseyendo la misión honorífica de protección del rey. Y todo ello fue aprovechado por el artista. Su popularidad fue incuestionable en la corte madrileña, acaparando mecenas como el propio Felipe IV, el conde de Solre y el marqués de Leganés.

Peter Cherry entiende que la simetría era un rasgo distintivo del pintor, además del recurso ilusionista en el que los objetos parecían salirse del alfeizar de la ventana, creándose una «fórmula básica de su producción pictórica» que le garantizara éxito comercial, siendo que también los reproducía o realizaba distintas versiones[30]. Esto es perceptible en las figuras 4 y 5, donde se observan rasgos repetidos con relación a la composición, el trabajo de cestería, los dulces seleccionados y su disposición.

El arte pop estandarizó y masificó su obra a través de la serigrafía, el cómic, la producción masiva, la fotografía o los collages. Estas son técnicas hijas de su contexto industrial. No obstante, es posible advertir que, dentro del mundo moderno, también los bodegones tuvieron sus fórmulas repetidas y reproducidas,

29. Ibíd., pág. 181.

30. Ibíd., pág. 50.

como los floreros de Juan van der Hamen o los de Juan de Arellano.

Ahora bien, hay un elemento sustancial del arte pop que es su componente de provocación y crítica. Así lo señalan Savater y De Villena:

> El arte pop es, al mismo tiempo, un sentimiento y una fantasía. Son arte de provocación. El pop es una protesta indirecta contra esa sociedad que refleja antihumana, mecanizada y absurda, dominada por publicidad masiva y el consumo sin meta. Porque reflejar una realidad no significa aceptarla[31].

¿Qué sucedería si comprendiéramos los bodegones como una forma de «protesta indirecta»? Se podría pensar que las naturalezas muertas al representar el lujo y los objetos de consumo propios de su tiempo, quizás no fuera solo en modo de alabanza, sino que existiera una modalidad crítica en ello.

Es viable pensar que los artistas barrocos de bodegones por representar una realidad, no la estuvieran aceptando, como plantean Savater y De Villena. Julián Gállego afirma que, con relación a los bodegones de flores, «nada nos impide pensar que pueden tener un significado que va más allá de su mera belleza»[32]. Siguiendo esta lógica, manteniendo la idea de que nada nos impide pensar que los bodegones son significativos, se podría considerar este discurso. A partir de distintas modalidades como la exhibición de la abundancia —¿o el derroche?—, los bodegones «desordenados» o las vanitas, los artistas de las naturalezas muertas modernas podrían estar haciendo un ejercicio similar al arte pop, una crítica indirecta, en la que condenan aquello que exaltan, denunciando rasgos sociales que entienden o creen excesivos.

Bodegones prósperos, bodegones abundantes. Los deseos de la sociedad moderna plasmados en un género. Lujo y estatus; peltres, porcelanas y cristalería; ostras, dulces y carnes; rarezas y sofisticaciones. ¿Se trata de abundancia o de derroche? ¿Se trata de una celebración o una crítica? Bodegones desordenados que producen aversión en el espectador; vanitas que alertan, desde el discurso teológico, el peligro de enceguecerse por el consumo y el placer terrenal. Un género popular que afrontó el consumo. Un género que puede haber sido como un arte pop de la Edad Moderna; porque, quizás, los pintores barrocos condenaron el lujo que ellos mismos enaltecieron.

31. Savater, Fernando y de Villena, Luis Antonio. *Heterodoxias y contracultura* Op. cit., pág. 143.

32. Gállego, Julián. *Visión y símbolos…* Op. cit., pág. 200.

Física y metafísica gastronómica a través del bodegón pictórico

Iván del Arco-Santiago
Universidad de Salamanca, España
https://orcid.org/0000-0002-6897-4915

1. Aperitivo

El bodegón, ese género tan barroco y español, tan complejo en su aparente simplicidad, y que ya aparece en documentos de 1588[1], nos invita a concebir dos realidades propias de este género pictórico: la física y la metafísica. Ambas se conjugan en cuidadas piezas artísticas de gran técnica y riqueza plástica que nos dibujan la realidad social y espiritual de su tiempo. Una experiencia física y metafísica creada para los sentidos, que los restauradores de hoy nos quieren trasladar a través de «revisitaciones» en suculentas propuestas culinarias.

Este trabajo es antesala de un estudio y proyecto a mayor escala en el que se aunarán historia, arte y realidad; pasado, presente y futuro de un oficio, el de cocinero, elevado a la categoría de arte en tiempos de Platón, cuando alcanzó «un reconocimiento social equiparable al del más alto grado intelectual de la élite ateniense»[2]. Tras caer en el olvido de la Europa medieval, volvió a gozar de cierta fama y respeto durante la Edad Moderna. Sus cocinas y despensas, así como los mercados que las abastecían fueron fuente de inspiración para la creatividad de los pintores del Siglo de Oro español y sus bodegones.

Entenderlos, conocer sus tipologías y significados, conectar estética y sociedad es el primero de los objetivos. Si bien, es crucial destacar su faceta en cuanto a documento histórico, analizando los productos y su evolución desde comienzos de la Edad Moderna, para así, revalorizar el arte culinario a través de la oferta gastronómica contemporánea de la cocina de cercanía o de producto, fundamentada en el recetario y despensa tradicional, a la que incorporan nuevas técnicas. En su experiencia gastronómica todos los sentidos juegan un relevante papel, otorgándole un aura poética que se desliza entre el pasado y el presente, entre el olvido y el recuerdo.

1. Hervás Crespo, Gonzalo. «Bodegones habitados: mercados, cocinas y despensas en la pintura española del siglo xvii». En del Amor Rodríguez, María y Peinado Guzmán, José Antonio (coords.). *El barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación «Hurtado Izquierdo», 2017, págs. 445-466.
2. Iglesias, Pepe. *La cocina masónica*. Oviedo: Masónica, 2021, págs. 77-80.

2. Colación

Puede parecer una quimera unir dos mundos tan lejanos en el tiempo. Sin embargo, cuando comenzamos a examinar la cuestión y se la transmitimos a nuestros colaboradores, nos fuimos dando cuenta de la dimensión que iba tomando esta peregrina idea. Cocineros de la actualidad reinterpretarán a bodegonistas de los siglos xvii y xviii, cronistas de las alacenas y tableros de las cocinas de antaño, de los que tomarán prestados sus productos.

No podemos definirnos como pioneros ya que César Niño, con la ayuda de Santiago Huete y Luis Lorenzo, ya nos hizo saborear las recetas de Domingo Hernández de Maceras, cocinero del Colegio Mayor de Oviedo de Salamanca y escritor de *Libro del Arte de Cozina*. Precursores de este proyecto, en 2022 publicaron *1607*, un compendio de su contribución. En esta ocasión no serán textos los que nos ayuden al propósito de trasladarnos a otro tiempo, sino pinturas, inigualables testigos del pasado.

2.1. Entre pinceles

¿Qué nos muestran estos cuadros plagados de viandas? Ya en su tiempo había muchos tipos de obras dentro del género pese a su reciente independencia dentro de la pintura. Breve, aunque exitosa, ya que tanto Vicente Carducho en *Diálogos de la pintura*[3], como Francisco Pacheco en el *Arte de la pintura*[4], hacen alusión al género. Desde Sánchez Cotán a Goya, el número de ejemplos es desbordante e imposible de reproducir en estas líneas. Con elogiable destreza, consiguieron representar la naturaleza y sus formas con gran detalle y excelente captación de texturas y calidades, al tiempo que sintetizaron la idiosincrasia de los siglos xvii y xviii, con sus múltiples expresiones culturales, incluida la cocina.

Las obras pictóricas de trasfondo culinario son variopintas, distinguiendo bodegones de mercado y los propiamente de cocina, con todos sus entresijos. Otros exhiben planos más cortos y descriptivos, con detalles de mesas y productos seleccionados, siendo factible que en varias ocasiones conformen los ingredientes de una receta, tal como se deduce de una gran parte de los bodegones de Luis Meléndez. Sin ir más lejos, su *Bodegón con besugos, naranjas, ajo, condimentos y utensilios de cocina* (1772) nos recuerda los escabeches de la época, cuyos ingredientes básicos, pescado y ruedas de naranja o limón más aceite y vinagre[5], se describen en el lienzo, perviviendo en la cocina actual (Fig. 1).

Los bodegones de cocina están integrados en su mayoría por alimentos incluidos en sus despensas[6], lo que nos obliga a introducir el parámetro espacio-tiempo, ya que muchos nos describen lo que se adquiría en un lugar geográfico concreto y una época del año determinada. Así, a través del producto expuesto nos confirman la importancia que tienen las estaciones, cuestión intrínseca al género[7]. De tal modo, cuando Francisco Barrera representa besugos en *Diciembre* (1640-1645), sabemos que no es época de calores, siendo más fácil conservarlos frescos durante más tiempo, llegando a zonas de interior. Curiosamente, esa temporalidad es apreciable también hoy en muchos restaurantes, con una carta que incluye diversos platos de temporada, ofreciéndonos una experiencia sujeta al producto del momento.

Tanto unos bodegones por los productos representados y su vinculación a un concepto de periodicidad, como otros por su carácter connotativo religioso, la alusión al tiempo y su vínculo con lo simbólico está más presente de lo que pensamos[8]. Sin embargo, la revolución naturalista sufrida por la pintura europea de comienzos del xvii[9], revaloriza la condición de los bodegones como documento gráfico frente a otras disquisiciones metafísicas *trentistas*[10], ayudándonos a conocer la propia historia de la alimentación y su evolución.

3. Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1633, fol. 112.

4. Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Sevilla: Imprenta de Simón Fajardo, 1649, pág. 430.

5. Hernández de Maceras, Domingo. *Libro del Arte de Cozina*. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2004, pág.113.

6. Aterido, Rafael. *El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Edilupa Ediciones, 2002, pág. 34.

7. Cherry, Peter. *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pág. 41.

8. Aterido, Rafael. *El bodegón español…* Op. cit., pág. 44 y Cherry, Peter. *Arte y Naturaleza…* Op. cit., págs. 39 y 45.

9. Hervás Crespo, Gonzalo. «Bodegones habitados…» Op. cit., pág. 461.

10. VV.AA. *30.000 años de arte*. London: Phaidon Press Limited, 2008, pág. 325; Cherry, Peter. *Arte y Naturaleza…* Op. cit., págs. 30 y 49; Aterido, Rafael. *El bodegón español…* Op. cit., págs. 26-27 y 49 y Hervás Crespo, Gonzalo. «Bodegones habitados…» Op. cit., pág. 448.



Fig. 1. Fotomontaje de *Bodegón con besugos, naranja, ajo, condimentos y utensilios de cocina* (Luis Meléndez –detalle–,1772. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid) y elaboración de escabeche casero de trucha (Mª Dolores Santiago Sandoval –detalle–, 2024. Salamanca) donde se confirma la continuidad del recetario tradicional histórico. Fotografía: autor.

Así pues, los alimentos y productos de sus cocinas y mercados son los verdaderos protagonistas de estas pinturas. En ellas vemos cómo América fue apareciendo e introduciéndose en nuestra gastronomía enriqueciéndola aún más con su diversidad[11]. No todos los alimentos llegados del Nuevo Mundo tuvieron el mismo éxito. De hecho, nuestra adorada tortilla de patatas no aparecerá hasta cerca del 1800, si bien los tomates y pimientos corrieron mejor suerte[12], siendo ya habituales en las cocinas del siglo xvii, añadiéndose al gazpacho mozárabe de «pan, aceite de oliva, ajo y algún líquido» o mismamente a la paella valenciana[13].

Ya Alejandro de Loarte representó tomates en torno a 1626 en *Bodegón con frutas*, haciendo lo propio Mateo Cerezo en *Bodegón de hortalizas y vasija de cobre* (1655-1665), al tiempo que los pimientos, especialmente los pequeños y picantes, pasan inadvertidos en *Vieja friendo huevos* o *Jesucristo en casa de Marta y María* de Velázquez, ambas de 1618. Productos que fueron introducidos por Colón en los albores de la Edad Moderna, popularizándose en las décadas siguientes[14].

11. Fernández-Armesto, Felipe. *Historia de comida. Alimentos, cocina y civilización*. Barcelona: Tusquets Editores, 2004, pág. 228.

12. Iglesias, Pepe. *La cocina…* Op. cit., pág. 107.

13. Loong, Janet (coord.). *Conquista y comida: consecuencia del encuentro de dos mundos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pág. 179.

14. Farrimond, Stuart. *La ciencia de las especias*. Emiratos Árabes Unidos: Editorial DK, 2020, págs. 62 y 63.

Así mismo sucedió con el chocolate, producto estrella de todos los importados que, quizás por sus vínculos mayestáticos[15], se incluyó en múltiples elaboraciones y costumbres sociales, al tiempo que en los cuadros fueron habituales molinillos y chocolateras de cobre, normalmente acompañados de otros dulces tradicionales con miel y frutos secos, muchos de ellos de herencia sefardí o islámica, que demuestran la hibridación de la cocina hispánica[16].

Junto al chocolate, desde temprano aparecen en bodegones pavos y calabazas, los cuales emergen también en los recetarios más distinguidos como los «pasteles de gallinas de las Indias»[17]. No sucede lo mismo con el tomate que siendo representado ya en las primeras décadas del XVII, no tiene presencia alguna en los libros de cocina, en los que escasamente empieza a tener su rinconcito la patata, en platos como la «cidra y patata», de Granados[18], en una suerte de patata aliñada. Martínez Montiño, por su parte, relega a la patata para la realización de tortas «que no solo no son buenas, ni se deben hacer, mas antes es impertinencia escribirlas»[19]. No pasaría lo mismo con Luis Meléndez si aceptamos que las representó ya cocidas en un recipiente de barro a medio tapar con un plato en *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes* (1774).

Debieron ser muchas las especias que se representaron en nuestros bodegones pero que bien por aparecer en tarros, quizás envueltas en papel como pasaría en *La Mulata* (1618)[20], o bien por su pequeño tamaño, son casi imperceptibles. Fue asiduo su uso en diversas combinaciones[21], no tanto para enmascarar el mal estado del producto, sino más bien como distinción social, al ser un artículo de lujo[22].

Entre los pescados, resaltan el atún, bacalao, raya, sardinas o arenques que, salvo en meses de invierno, se presentan en salazón o conserva, dejando el besugo, salmón, la anguila, los pescados de agua dulce y algún marisco para consumo fresco. Entre las carnes, dominan las piezas de ovino relacionadas con la tradición sefardí y morisca[23], siendo las más preciadas en esta época, seguidas del vacuno o el popular cerdo[24]. Menos habitual, también vemos en algunos lienzos artículos de casquería que, gracias a dispensa eclesiástica, se consumían los sábados, «días de grosura». Por su parte, fue muy relevante la volatería; piezas de caza menor que llegaban a los mercados en la guisa que Juan Esteban de Medina nos describe en su *Escena de mercado* (1606). De éste a la cocina y más tarde a la mesa, la presencia de las aves, junto a diversos tipos de carne, nos invitan a pensar que la mayoría de los bodegones son representativos de pudientes cocinas en los meses de otoño, invierno e inicios de la primavera, cuando los alimentos son menos perecederos.

Todos ellos fueron representados en los bodegones junto a empanadas, tortas, pastelones y hojaldres con diferentes masas y rellenos, muestra de una cocina de aprovechamiento[25], imprescindible en la gastronomía de ayer y hoy. Junto a múltiples frutas y verduras completan este universo gastronómico variopinto y rico. Una cocina que sumó y no obvió la miscelánea cultural de la península ibérica a lo largo de su vasta historia y que será la base de la cocina contemporánea.

2.2. Entre fogones

Una vez construido el discurso del pasado, construyamos el discurso del presente. Nos encontramos ante dos artes en la antigüedad no tan alejados[26]. Pintura y gastronomía, dos formas artísticas que buscan conquistar los sentidos, invitados de excepción en la experiencia gastronómica y hacia los que versa su poética.

Sentado en torno a un plato, el comensal, a través de todos los sentidos percibe una experiencia estética sin par. El resultado es una obra artística efímera que nos remueve los sentimientos, trasladándonos a nuevas realidades y recuerdos. El arte de la cocina con-

15. Laudand, Rachel, *Gastronomía e imperio. La cocina en la historia del mundo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019, pág. 253; VV.AA. *1607*. Bilbao: Gráficas Eujoa, 2022, pág. 119.
16. VV.AA. *1607*, Op. cit., pág. 119.
17. Granados, Diego. *Libro del Arte de Cozina*. Lerida: Luis Marescal, 1614, fol. 89.
18. Ibídem, fol. 283.
19. Martínez Montiño, Francisco. *Arte de cocina, pasteleria, vizcocheria y conservería*. Madrid: Imprenta de Joseph Doblado, 1790, prólogo.
20. Valdivieso, Enrique, «Francisco Barrera (catálogo)». En: Milicua, José (coord.). *El bodegón español: de Zurbarán a Picasso*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999, pág. 105.
21. VV. AA. *1607*, Op. cit., pág. 120.
22. Fernández-Armesto, Felipe. *Historia de comida…* Op. cit., pág. 237.
23. VV. AA. *1607*, Op. cit., pág. 78.
24. Ibídem, pág. 64.
25. Ibíd., pág. 34.
26. Iglesias, Pepe. *La cocina…* Op. cit., págs. 78-79.

temporánea no es solo ciencia, también es creatividad, con la que se conquistan dichos sentidos, acercándonos así a la citada experiencia poética, la cual, unida a la parafernalia del servicio, sus protocolos, sus ritmos, convierten al mundo de la cocina en una de las manifestaciones contemporáneas más evidentes de la «obra de arte total».

Ya los antiguos recetarios nos confirman el uso de varios productos que aparecen en los bodegones pictóricos. La valiosa tradición gastronómica de la vieja Castilla con sus deudas sefardí, árabe, americana y cristiana, son las mimbres de los profesionales actuales y pilar de esta segunda parte del trabajo para la que contamos con reputados cocineros de nuestro tiempo. Herederos del pasado, comprenden que cocinar es algo más que una actividad creativa, es una experiencia compartida con implicaciones sociales[27]. Cocinar es mucho más que guisar alimentos, es una filosofía de vida que se transmite a todo el equipo, quien pone todo en escena, creando un espectáculo de estéticas efímeras, parejas a aquellas de época barroca.

Tal como sucede ahora, el oficio de cocinero fue un trabajo muy serio. Decía Martínez Montiño que «si el mozo no fuere muy aficionado a tener la cocina limpia, no lo tengas en ella» porque «los que son pícaros bellacos, nunca son cocineros»[28]. Sus palabras confirman que la seriedad y disciplina eran, y son, la base organizativa de una buena cocina y lo que hace que todo llegue en su clímax a la mesa.

Los Juan García, Juana de Mieza o Hernández de Maceras, cocineros del Siglo de Oro español en la ciudad de Salamanca[29], son ahora los Ana Cuadrado, Cristina Martín y Sara Cámara, Rocío Parra, José Luis Valencia, César Niño y Carlos Hernández del Río. En sus manos y en las de Luis Lera, Dani Carnero y Pablo Vicari, ejemplos foráneos a Salamanca, ponemos los productos que nos describen los bodegones de antaño, para que nos los devuelvan en suculentos platos, muchos de los cuales podemos degustar en su oferta culinaria, al estar incluidos en sus cartas. Así sucede con la *Perdiz estofada* del Valencia, el *Tartar de salchichón* de Casa Pacheco, el *Escabeche de bonito* del Rivas, el *Buñuelo de rancio de jamón* del Consentido, el *Eclair, croqueta y tartar de paloma bravía* del Lera o el particular *Salpicón de bogavante* de Elkano. Junto a las recetas históricas de El Alquimista y aquellas originales propuestas estacionales de En la Parra, aprovechando al máximo el producto de temporada de sus abastecedores locales, nos demuestran el compromiso de todos ellos con la cocina de mercado, proximidad, cercanía o «kilómetro 0», como se viene conociendo en los últimos tiempos.

Nuestros distinguidos colaboradores son ejemplo de la cocina tradicional y de vanguardia. De los más ortodoxos a los más atrevidos, sus platos nos trasladan a la pureza de una alta y variopinta cocina, producto de una genuina tradición euroasiática[30], a cuya contribución árabe con sus medievales sazones agridulces a base de cítricos, canela, azúcar y agua de azahar[31], se sumó la aportación americana.

Sin embargo, en los bodegones no solo encontramos comida, también advertimos bebidas de diferentes tipos que Manu Rivas, Alberto Rodríguez y Rubén Moreiro, entre otros, nos ayudarán a conocer, para proponer una experiencia completa con una selección de caldos que nos trasladen al pasado. Asimismo, consideramos oportuno incluir en el maridaje propuestas de la actual coctelería, por lo que se ha contado con Sergio Bermejo, destacado *bartender* de Café Niebla Bar, quien se aventurará con un *bloody mary* de época.

Todos nuestros protagonistas coinciden en dos premisas: tradición y producto. Varios se reafirman en la investigación y la vanguardia, siempre desde el respeto al pasado, como otra de sus señas de identidad, tal como se puede ver en sus páginas web. Nos demuestra varias cuestiones: en primer lugar la importancia de la técnica y la preparación en sus elaboraciones y, en segundo lugar, la preocupación por el detalle. Sus creaciones tan solo perviven a través de imágenes fotográficas que, como nuevos bodegones, roban al tiempo un pedacito de sí mismo, convirtiendo así lo perecedero en eterno, del mismo modo que los demás sentidos tan solo quedarán registrados en la memoria. La misma que nos traslada a imaginarnos el pasado y nos ayudará a recobrar sensaciones en el futuro a través de *Remembranzas*.

27. Fernández-Armesto, Felipe. *Historia de comida…* Op. cit., pág. 23.

28. Martínez Montiño, Francisco. *Arte de cocina…* Op. cit., págs. 5 y 6.

29. VV. AA. *1607*, Op. cit., pág. 18.

30. Fernández-Armesto, Felipe. *Historia de comida…* Op. cit., pág. 201.

31. Loong, Janet (coord.), *Conquista y comida…* Op. cit., pág. 458.

3. Sobremesa

Hoy en día es obvia la existencia de un movimiento cultural en torno a la gastronomía. Desde las versiones más clásicas a las más renovadas, sus platos son sinfonías de productos y sabores que hacen la delicia del visitante. Comandas que en ocasiones nos trasladan a otro tiempo, otras veces nos lo traen a nuestros días con novedosas creaciones basadas en la tradición.

En otros términos, también la composición une pintura y cocina en una envolvente poética espacial. De la misma forma que Sánchez Cotán es capaz de insuflar a sus frutas y verduras dimensiones heroicas a partir de las matemáticas parábolas con que viste sus austeras alacenas[32], nuestros cocineros nos escenifican sus platos con una estética que armoniza con sus salas, creando un diálogo poético del espacio.

Dos artes que, cada una en su tiempo, destacan por su popularidad. Mientras los bodegones del xvii fueron muy apreciados para la decoración de interiores[33], la esmerada cocina de hoy es orgullo de todo un pueblo, más allá de fronteras. Nuestros colaboradores son claro ejemplo, ayudando con su esmero y tesón a ensalzar a esta disciplina al nivel de arte.

Sus exquisitas creaciones no son solo un festival de sabores, olores y texturas que resultan de las audaces combinaciones de alimentos, sino también platos que buscan una estética formal. Su presentación y puesta en escena, hace preguntarnos si no estamos ante un nuevo sentido del concepto decimonónico de «obra de arte total».

Es, por todo ello, que esta propuesta se ha convertido en el germen de un ilusionante proyecto, *Rembranzas*, que busca aunar ambos mundos, pintura y gastronomía, basado en la recuperación del pasado a través del conocimiento conservado en los bodegones y otros documentos coetáneos, que vuelven a ser protagonistas a través de las recetas de una cocina de producto y cercanía, con novedosas técnicas combinadas con aquellas de otrora, promoviendo de tal guisa una nueva propuesta artística.

32. Triadó, Joan Ramón. «Bodegones y pintura de bodegón». En: VV.AA. *El bodegón*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2000, págs. 33-48; VV.AA. *30.000 años…* Op. cit, pág. 760.

33. Cherry, Peter. *Arte y Naturaleza…* Op. cit., pág. 53.

La pervivencia teatral del Barroco en las artes plásticas contemporáneas

José Miguel Marín Prieto

Universidad de Jaén, España

https://orcid.org/0009-0005-3585-5820

1. Introducción. La transcendencia del Barroco

Las artes plásticas no solo han servido para la ornamentación, sino que han contribuido a la didáctica doctrinal desde la época más remota hasta el Barroco y, viajando hasta nuestra época, han contribuido a esa enseñanza visual, catequética, narrativa y teatral.

En este trabajo de investigación, se analizan esas continuidades y rupturas, aquellas pervivencias que han viajado a través del tiempo y de cómo esos modelos que emplearon los grandes del Barroco se repiten en artistas contemporáneos. El imaginario barroco ha transcendido desde hace siglos el mundo artístico. Temas, iconografías, composiciones, gestos, teatralidad y movimiento son características que siguen siendo muy empleadas en las obras artísticas actuales[1].

Según el crítico de arte Eugenio D'Ors, «el Barroco es una estética intemporal constante que se repite en toda la historia del arte»[2]. También, él mismo, vuelve a señalar que «el Barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas […] y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente»[3].

El historiador suizo Burckhardt afirmó que el «mal gusto» que caracterizó al Barroco, desencadenó la decadencia del Renacimiento, por las opulentas artes de la Contrarreforma en Italia, Alemania y España[4].

2. Las pervivencias barrocas en las artes plásticas actuales

En época contemporánea, los ecos del Barroco presentes en las artes plásticas que se crean en España, Latinoamérica y otros lugares, tras la crisis de los estilos minimalistas, conviven con la cultura occidental dominante[5].

1. Ferrándiz Sánchez, Luis Vives. «Barrocofagia». En AA. VV. (coords.). *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Vol. II*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, pág. 365.
2. D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993, pág. 66.
3. Ibídem, pág. 66.
4. Welleck, René. *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, 1983, pág. 52.
5. Latorre, Jorge. «Lo Neobarroco como puente cultural entre España y Latinoamérica». En: Escaja, Tina y Boris Tarré, Marta (coords.). *Nueva York en español: Intersecciones Hispánicas en EEUU.*

El Barroco no ha muerto. Varios son los expertos que han profundizado en esta materia: Calabrese, Buci-Glucksmann, Sarduy, Loers, Díaz Freire, Latorre, Rojas, etc. También, con el objetivo de entender cómo se manifiesta el interés por el Barroco en los discursos contemporáneos, se han realizado varias exposiciones a lo largo de la primera década del siglo xxi, por ejemplo, *Barrocos y Neobarrocos* (2005-2006), *Principio Potosí* (2010-2011) y el *d'efecto barroco* (2010-2011), entre otras. Con estas muestras, se han tratado de estudiar las estrategias discursivas que tuvo el Barroco en siglos pasados y cómo se siguen empleando.

Aunque se ha utilizado el término «Neobarroco», no todas las pervivencias entrarían en este concepto. El Neobarroco se ha estudiado más en el campo de la literatura comparada[6], que en relación a las artes plásticas[7]. En el año 1987, Calabrese, publicó su libro *La era neobarroca*, donde propuso sustituir el término postmoderno por el de Neobarroco, ya que las obras artísticas de la postmodernidad parecían relacionadas con el Barroco[8]. Es más, Jaranta y Buci-Glucksmann señalaron que más que un retroceso al Barroco, se trataría de un resurgir actualizado, que va más allá de lo estilístico. En resumen, estos investigadores defienden la idea de que existe una proximidad entre lo que fue el Barroco y la creación contemporánea[9]. Calabrese añade que el Neobarroco es un «gusto», una «mentalidad» y defiende que es un carácter propio de la época[10].

Partiendo de las características propias del Barroco, se debe aclarar que cuando se hace referencia al término Neobarroco, no se trata de una vuelta del estilo, sino a un regreso de lo Barroco, en tanto en cuanto al gusto artístico y cultural de la modernidad, siempre desde el entendimiento de un sistema de organización cultural, con estrategias de representación propias[11]. El artista plástico y escritor Veit Loers señaló que tampoco estaríamos hablando de un *revival* propiamente dicho[12].

La temática teatral en la plástica barroca llevada a la época contemporánea es lo que a continuación se procederá a analizar. Son varios los temas que se han estudiado: religioso, profano, político, social, naturaleza o paisaje, vanitas, muerte, monstruos, etc. Y otros aspectos, como las luces y sombras, espacio y composición, el color, el gesto y la teatralidad, etc.

2.1. La temática religiosa

Esta temática es muy amplia por la gran cantidad de ejemplos existentes. Desde crucificados, pasando por Vírgenes, santos/as, retablos, éxtasis, misticismo, religiosidad popular, entre otros, son las iconografías que se van a tratar.

Un claro ejemplo es la obra del escultor pontevedrés Francisco Remiseiro, con *Crucificada,* realizada en 2019 (Fig. 1), una talla que él mismo señala como «evocadora por las preguntas que sugiere»[13]. El simple hecho de cambiar al protagonista masculino de la crucifixión (Jesucristo) por una mujer (en general), transforma por completo la significación religiosa primigenia de este icono universal del cristianismo, convirtiéndolo totalmente en laico y dándole una transcendencia desde el punto de vista de la violencia machista, la violencia que sufre la mujer, el género, etc. Aun así, como el mismo autor señala, esta pieza «en su apreciación estética más arreligiosa, sigue transpirando espiritualidad»[14]. Esto se debe a que para este escultor español siguen siendo una fuente de inspiración directa los crucificados que realizaron los grandes imagineros barrocos.

También es importante analizar la obra plástica del jiennense Santiago Ydáñez. Su creación está marcada por un estilo muy expresionista. Los personajes que representa están caracterizados por unos rostros muy teatrales, con gran expresividad, usando una paleta en tonos grisáceos que son capaces de conectar con el pro-

Actas seleccionadas de la XXXVI Asamblea General y Congreso Internacional de ALDEEU. Nueva York: Aldeeu, 2017, pág. 163.

6. Rojas, Sergio. «Sobre el concepto de «neobarroco», *Revista de Teoría del Arte* (Chile), 11 (octubre 2004), pág. 21.

7. Latorre, Jorge. «Lo Neobarroco como puente cultural…» Op. Cit., pág. 163.

8. Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Trad. De Ana Giordano. Madrid: Cátedra, 1999, pág. 69.

9. Díaz Freire, José Javier. «La experiencia de la modernidad como una experiencia barroca», *Historia Crítica* (Bogotá), 56 (abril-junio 2015), pág. 139.

10. Ibídem, pág. 141.

11. Vidal Mesonero, Ana. «La era Neobarroca. Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial». *Croma Cultura*. 12/04/2012. https://www.cromacultura.com/neobarroco/ [Fecha de acceso: 2/12/2023].

12. Loers, Veit. «Mónadas y tormentas artificiales. Elementos Barrocos en el arte de hoy». Trad. De Teresa Martín. En: Panera Cuevas, Francisco Javier. *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*. DA2 / Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2007, pág. 229.

13. «Crucificada». *Francisco Remiseiro*. http://remiseiro.com/es/gallery05.html [Fecha de acceso: 15/12/2023].

14. Ibídem.



Fig. 1. Francisco Remiseiro, *Crucificada*, 2019. Madera tallada y policromada. Taller del autor, Pontevedra. Fotografía: http://remiseiro.com/es/gallery05.html.



Fig. 2. Santiago Ydáñez. *La Fuente*, 2021. Madera tallada y policromada. Museo Cristo de la Sangre, Murcia. Fotografía: https://domuspucelae.blogspot.com/2023/04/. // Fray Nicolás de Bussy, *Cristo de la Sangre*, 1693. Madera tallada y policromada. Iglesia del Carmen, Murcia. Fotografía: https://www.elnortedecastilla.es/culturas/museo-escultura-confronta-iconografia-sacra-arte-mundano-20230420151002-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.elnortedecastilla.es%2Fculturas%2Fmuseo-escultura-confronta-iconografia-sacra-arte-mundano-20230420151002-nt.html%3Fref%3Dhttps%3A%2F%2Fwww.elnortedecastilla.es%2Fculturas%2Fmuseo-escultura-confronta-iconografia-sacra-arte-mundano-20230420151002-nt.html.

pio espectador y así transportarlo a diferentes mundos y emociones[15]. Curiosamente, la estética de estas pinturas es similar a la temática de la retratística, es decir, óleos con tonos grises, el rostro en primer plano y con una gran carga de expresividad y teatralidad[16]. Uno de sus lienzos a destacar es *Natividad con dos santos*. Esta, realizada en el año 2018, es una copia exacta a la realizada por Caravaggio en el año 1609. Esta pieza de Ydáñez está caracterizada por ese carácter barroco. La gama de colores y de luz que utiliza este artista es más pobre y menor comparada con la de Caravaggio[17]. La imagen del niño es lo que no se representa, cambiando la significación de la misma.

Los cuadros de imaginería religiosa son otra de las obras fundamentales de este artista. En esta temática une la espiritualidad religiosa con la profana, por lo que, para conseguir esta unión o simbiosis, toma como influencia imágenes referentes de la historia del arte, principalmente de la época del Barroco. Le interesa mucho la parte humana de la religión cristiana. Los rostros, en primer plano, que suele representar parecen estar vivos: rostros de Vírgenes y de santos, que transmiten espiritualidad, sensualidad, en un intento de ser y parecer humanos reales, de carne y hueso[18], potenciando así el impacto emocional del espectador. Todo esto es caracterizado por esos tonos oscuros y fríos, colores grises y negros que ayudan al sujeto a interiorizarse más en ese mundo místico y religioso. Son obras que manifiestan una gran fuerza psicológica y expresiva. Estas presentan rostros dramáticos, naturales y muy humanos, es decir, como si se tratara de una tragedia interior[19].

Una obra escultórica a señalar de Ydáñez es un crucificado muy peculiar: *La Fuente* (Fig. 2). Para crearla, puso como referencia e inspiración la escultura barroca hispana, concretamente la talla del *Cristo de la Sangre* de 1693 de Fray Nicolás de Bussy (ubicada en la iglesia del Carmen de Murcia). Esta inspiración barroca del

15. Almansa Moreno, José Manuel y Martín Robles, Juan Manuel. *50 años de artes plásticas en Jaén. Creación, medios y espacios (1960-2010)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, Diputación de Jaén, 2016, pág. 611.

16. Ibídem.

17. Schutze, Sebastián. *Caravaggio. La obra completa*. Colonia: Taschen, Biblioteca Universalis, 2015, págs. 285-287.

18. Francés, Fernando. «Santiago Ydáñez». *La hornacina*. https://www.lahornacina.com/semblanzasydanez.htm [Fecha de acceso: 15/12/2023].

19. D'Acosta, Sema. «Santiago Ydáñez». En AA.VV. (coord.: de la Torre Amerighi, Iván). *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*. Sevilla: Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, 2008, pág. 366.



Fig. 3. Stefano Pizzolitto, *Taci non proferire verbo!,* 2023. Silicona y técnica mixta. Colección particular de María Laura Previdi. Fotografía: Fabio Boschi.

siglo xvii y la innovadora versión actual de Ydáñez se relaciona con el tema iconográfico del *Torculus Christi* o Cristo como Lagar Místico[20], «donde ambos autores dialogan en un juego de continuidades que refuerza la idea de que los maestros del Renacimiento y del Barroco son una fuente de inspiración esencial para numerosos artistas actuales»[21]. Esta se caracteriza por una mezcla entre equilibrio físico con una alegoría de lo estático e inmutable. Ydáñez rompe los esquemas compositivos de cómo se habría tratado esta iconografía a lo largo de los siglos anteriores, y representa a un Cristo inclinando su propio cuerpo para dejar caer la sangre de sus llagas en el cáliz. Una imagen escultórica en la que se ve un perfecto estudio anatómico, donde las técnicas tradicionales de la imaginería se ponen al servicio de las artes contemporáneas y un «verismo de las policromías que crean una imagen destinada a conmover al fiel a través de la empatía con el sufrimiento de Cristo»[22].

La plástica del escultor, pintor y diseñador Stefano Pizzolitto con su *¡Cállate! (Taci non proferire verno! / ¡No digas una palabra!* Fig. 3), supone una versión hiperrealista de la popular iconografía cristiana de la degollación de san Juan Bautista[23]. Una escultura muy teatral y dramática en su expansión de dolor y muerte y que entabla relación con obras barrocas, como por ejemplo con la cabeza de san Juan Bautista de Torcuato Ruiz del Peral, de un gran virtuosismo y caracterizada por un fuerte dramatismo trágico, acusada de un violento realismo del cuello seccionado, con intención

20. Canalda, Silvia, Narváez, Carme y Sureda, Joan. *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, págs. 206-207.

21. «Intersectio. Ydáñez/Bussy». *La hornacina*. 26/04/2023. https://www.lahornacina.com/curiosidadesvalladolid14.htm [Fecha de acceso: 15/12/2023].

22. Ibídem.

23. Previdi, María Laura. «¡Cállate! (Taci non proferire verbo)». *La hornacina*. 21/09/2023. https://www.lahornacina.com/albumitalia3.htm [Fecha de acceso: 15/12/2023].

didáctica y estremecedora, que llama al fiel al drama que supone el martirio[24].

Destacar también que, dentro de la escultura religiosa, debemos mencionar la gran producción artística que se está llevando a cabo en la actualidad. Diversas escuelas[25], sobre todo en Andalucía, de imagineros que siguen creando tallas neobarrocas, dejándose influenciar por los grandes imagineros del Barroco, como es el caso de Dubé de Luque, Miñarro, Álvarez Duarte (concretamente su obra influyó y lo sigue haciendo en América)[26], o Romero Zafra, entre otros[27]. Incluso imagineros actuales neobarrocos son atrevidos en crear nuevas fórmulas, como es el caso del artista jiennense Manuel López Pérez, cuya versión de un Cristo crucificado es interesante por los materiales y las formas utilizadas, mezclando Barroco (en lo que es la representación del propio crucificado, que recuerda a otros anteriores), con las vanguardias (recuerda a la escultura *El Profeta*, de 1933, de Pablo Gargallo)[28].

La obra del escultor mexicano Javier Marín, con su retablo Mayor para la catedral de Zacatecas, es otro ejemplo de pervivencia. Este magnífico mueble, realizado en madera de abedul finlandés, acero, oro y bronce, nos recuerda y traslada a la retablística andaluza y castellana del Barroco español[29].

2.2. La temática profana

Dentro de esta temática, podemos diferenciar varias tipologías: mitología, retrato, escenas de corte, etc. Una de las pinturas que más se ha representado hasta nuestros días, es la que pintó el gran Diego Velázquez en 1656, conocida como *Las Meninas*.

Muchos son los artistas contemporáneos que han vuelto a pintar esta obra. Ejemplo de ello es Fernando Botero, quien pintó este tema en varias ocasiones. En una de sus versiones (realizada en 2005), el artista colombiano pinta únicamente a la infanta Margarita como centro de toda la composición y espacio. En este caso, el personaje de la infanta mira hacia la puerta, que la podemos observar reflejada en el espejo grande que hay a sus espaldas. Este elemento es una clara referencia al cuadro de *Las Meninas* que pintó Velázquez, en el que los reyes de España sólo son visibles en el reflejo de un espejo que hay al fondo de la composición[30].

Pablo Picasso es otro de tantos artistas que reflejó esta escena barroca a su estilo, el cubismo. El artista malagueño realizó esta pintura en 1957 (aunque pintó otras versiones sobre el tema). En ella, aparecen todos los personajes que integran el conjunto velazqueño con un tratamiento totalmente diferente: la infanta no está en el centro de la composición, Velázquez sujeta dos paletas, aparecen siluetas caricaturescas, figuras simplificadas, juego de líneas, contrastes de luces y sombras, etc.[31] Equipo Crónica también se atrevió a desafiar los límites y barreras de esta importante obra de Velázquez, con *Las Meninas en el Chalet* de 1969 (Fig. 4), en la que estos artistas sitúan a la infanta, la dama de honor, la enana, el aposentador y al perro en un chalet de los años 50-60 del siglo pasado, debido a que en aquellos últimos años del franquismo es cuando surge el fenómeno turístico y se pone de moda el chalet para veranear. El espacio exterior de esta representación corresponde a un anuncio publicitario de una tienda valenciana[32]. Más artistas contemporáneos como Coco Dávez han llevado la imagen de la infanta Margarita a la máxima expresión, creando esculturas de bulto redondo, con un color llamativo y exuberante.

Las tres gracias (mitología), es otro tema que ha vuelto a nuestros días. Ya lo representó el pintor Anto-

24. Sánchez-Mesa Martín, Domingo. *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas (Volumen VII)*. Sevilla: Gever S. A., 1994, págs. 275-277.

25. Fernández Paradas, Antonio Rafael. *Imagineros del siglo XXI. Productos Barrocos en entornos 2.0*. Granada: Editorial Comares, 2017.

26. Morales Chacón, Alberto. «La obra de Luis Álvarez Duarte en América». En: Torres Ramírez, Bibiano y Hernández Palomo, José (coords.). *Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986, págs. 315-321.

27. Díaz Vaquero, María Dolores. *Imagineros Andaluces contemporáneos*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba-CajaSur, 1995.

28. Marín Prieto, José Miguel. «Cristo Crucificado». En: Rodrigo Sanjuán, Pilar y Quesada Quesada, José Joaquín (coords.). *Misericordia Crucifixa. Crucificados en la Diocesis de Jaén, siglos XIII-XXI*. Fundación Caja Rural, 2021, págs. 122-123.

29. «Javier Marín». *La hornacina*. https://www.lahornacina.com/albummarin.htm [Fecha de acceso: 15/12/2023].

30. Sillevis, John, Botero, Fernando, Elliot, David y Sullivan, Edward J. *The Baroque World of Fernando Botero*. China: Art Services International, 2006, pág. 106.

31. «Las Meninas». *Museo Picasso Barcelona*. https://museupicassobcn.cat/es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas-9 [Fecha de acceso: 19/12/2023].

32. «Equipo Crónica. Meninas en el chalet, 1969. Fundación Chirivella Soriana, Valencia». *Museo de Arte Contemporáneo de Alicante*. https://maca-alicante.es/4605/ [Fecha de acceso: 17/12/2023].



Fig. 4. Equipo Crónica, *Las Meninas en el Chalet*, 1969. Acrílico sobre lienzo. Museo de Arte Contemporáneo, Alicante. Fotografía: https://maca-alicante.es/4605/.

nio Saura (1930-1998) en 1959, rompiendo con todas las nociones de belleza, elegancia y armonía que, desde la Antigüedad, habían caracterizado a este tema clásico. Él dota a esta iconografía mitológica de una fuerza de violencia gestual, movimiento y ritmo, expresión, teatralidad, características propias del Barroco[33].

Roberta Nobeira (1979) es una artista mexicana de gran formato cuyas pinturas al óleo representan un cruce mágico entre la imaginación y la vida real. La obra *Mente Romántica* (2011-2013) o *Érase una vez* (2013-2015), son ejemplos cargados con una gran fuerza teatral, dinamismo, gestos dramáticos, temas iconográficos reutilizados de otros artistas del Barroco, etc.[34].

El artista irlandés Francis Bacon (1909-1992), con su obra *Estudio del Retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* (1953), intenta representar la belleza de la putrefacción humana. Bacon representa al pontífice pintado por Velázquez en 1650, con un rostro desencajado y deforme, gritando, con un gran dramatismo y teatralidad en sus gestos llenos de dolor y sufrimiento, con un juego de tonos oscuros que ayudan a crear una atmosfera de tormento y más teatral, aun si cabe[35].

2.3. Naturaleza

La naturaleza es otro de los aspectos a estudiar en el Barroco y Neobarroco. Ejemplo a destacar sería *Vista del Jardín de la Villa Médicis* (2007) de Cristina Iglesias (1956), en la que esta artista representa una reconstrucción de la obra velazqueña situando sobre un tapiz una celosía de esparto, generando un vacío intermedio por el que nos asomamos: abre el interior y cierra el exterior y, a la vez, logra abrir lo cerrado del arte y aligerar artísticamente el peso del pasado[36].

2.4. Vanitas y muerte

El tema de la muerte es una de las iconografías que más se han utilizado para la represión a lo largo de la historia. Esta cultura de lo macabro invitaba al ser humano a reflexionar sobre su propia existencia, a saber, caminar por la senda correcta en la vida terrena, para después poder alcanzar la gloria deseada. Esta iconografía, en la época del Barroco, se dio con bastante frecuencia, la idea de considerar la vida terrenal como un engaño, el famoso *teatrum mundi*[37], tan recurrente en la literatura española del Siglo de Oro. Por lo que, en el Barroco, la función y el objetivo primordial de la imagen se sometió al servicio y el poder del control ideal del Estado y la Iglesia[38], sobre todo de esta última, que utilizó este tema iconográfico como un instrumento o herramienta esencial para controlar la fe de un pueblo que era en gran parte iletrado. Uno de los artistas del Barroco sevillano por excelencia que debemos mencionar en este apartado y que sirvió de referencia e influencia para artistas posteriores es Juan de Valdés Leal (1622-1690), con sus obras *Finis gloriae mundi* (1671-1672) o *Vanitas* (1660)[39].

Curiosamente, a día de hoy, artistas contemporáneos siguen empleando esta iconografía de las vanitas, pero con un contexto histórico y una significación totalmente distintas a las de la época moderna. La obra alegórica de Gustav Klimt (1862-198), titulada *Muerte y Vida* (1915), representa muy bien esa dicotomía entre la vida y la muerte, una reinterpretación contemporánea muy personal del artista en sus últimos años de vida. Esta la podemos relacionar con *Alegoría del Árbol de la Vida* (1653) de Ignacio de Ríes (1612-1665) o *El árbol vano* (1895) realizado por sor Juana Beatriz de la Fuente (Texas)[40].

Destacamos la obra de los hermanos Chapman, Jake y Dinos, dos artistas londinenses que se dieron a conocer en la exposición de los años 90, que llevaba por título *Sensation* y que mostró a un gran grupo de artistas que reivindicaron un arte depravado y grotesco, con un aire irónico y blasfemo, que atacaba los tabúes

33. «Las tres gracias». *Bilbao Museoa*. https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/las-tres-gracias/ [Fecha de acceso: 19/12/2023].

34. «Poetry gardens». *Roberta Lobeira*. https://www.robertalobeira.com/the-work [Fecha de acceso: 19/12/2023].

35. Piazza, Anna. «Francis Bacon, dolor y potencia del cuerpo. Una lectura Deleuziana». *Bajo Palabra* (Madrid), II época, 30 (diciembre 2022), págs. 407-409.

36. «Cristina Iglesias». *Fundación Amigos del Museo del Prado*. https://www.amigosmuseoprado.org/es/fundacion/ediciones-arte/coleccion-2007/cristina-iglesias# [Fecha de acceso: 19/12/2023].

37. Andrés Palos, Elena. «La cultura de lo macabro en el Barroco español: la vanitas de la seo de zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del siglo de oro». En: Castán, Alberto y Lomba, Concha (coords.). *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, págs. 419-422.

38. Ibídem, pág. 422.

39. Cano Rivero, Ignacio. «Finis gloriae mundi» y «Vanitas». En: Muruve Luna, Blanca y Cano Rivero, Ignacio (coords.). *Valdés Leal (1622-1690)*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico Junta de Andalucía, 2021, págs. 154-159.

40. Valdivieso, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pág. 190.

y prejuicios más arraigados para provocar y reflexionar desde un punto de vista individual, sobre la sociedad y el mundo. El artista español Francisco de Goya fue un gran referente para estos[41]. Para ello, los hermanos Chapman crearon unos enormes cráneos que recuerdan a esas vanitas de la época moderna y que tanta represión en la religión y de ideología supusieron.

Otro artista es Pablo Alonso, natural de Gijón y que con su obra *Eureka Barroco* (2004), quiere mostrar «una sociedad un tanto falsa que trata de engañarse a sí misma, pero que el artista intenta despertar mostrándole lo que es parte de su historia y su legado futuro»[42].

Destacar otra obra del pintor jiennense Santiago Ydáñez, *Sin título* (2021)[43], donde se puede observar, claramente, la representación de María Magdalena, pero esta es plasmada con el rostro de una calavera, que mira hacia arriba. Sobre la mesa, aparece un cráneo, lo efímero de la vida y el símbolo iconográfico más representativo de esta santa[44]. La composición es muy barroca, y recuerda a obras de grandes artistas como, por ejemplo, Pedro Orrente (1580-1645), con su *Magdalena Penitente*[45], donde la composición, espacio, luz, teatralidad y dramatismo son casi idénticos.

2.5. Monstruos

Otra temática muy utilizada en la época del Barroco es la mitología del monstruo, lo horrible, o desagradable. Destacamos al artista filipino Manuel Ocampo, con su obra *El Molestador* (1998), en la que recurre a la caricatura y lo grotesco en su creación artística, representado a un monstruo vestido de fraile, con un crucifijo en la mano derecha y un rosario a la izquierda. Sobre la mesa, un cuaderno con una calavera encima (nos recuerda a la iconografía anteriormente tratada, las vanitas). La posición de la figura es similar a la de san Jerónimo Penitente en obras barrocas. Esta figura monstruosa llora y observa con temor hacia el cielo. La composición y la luz nos evocan al Barroco[46].

También, es importante señalar la obra de Miguel Scheroff y Francesc Rosselló, *Pesadilla Barroca*, donde se articula el Barroco «bajo una inapelable contemporaneidad»[47].

3. Conclusión

Ya hemos comprobado y analizado que el lenguaje artístico de lo Barroco ha sido muy empleado en gran parte del s. xx, y que sigue muy vivo hasta nuestros días. Artistas españoles, hispanoamericanos y de otros lugares, se apoyan en los modelos barrocos para persuadir con su obra, para crear un dialogo intimista entre la creación y el espectador, pero con una significación totalmente distinta, según el contexto social. En esta conclusión, podemos destacar que, dentro de esas rupturas o pervivencias del Barroco en el arte actual, el ámbito donde más se puede observar y destacar es en el arte religioso: en sus iconografías, temáticas, luz y color, composiciones, técnicas, etc., en comparación a las demás. Este trabajo, tan solo es una aproximación ante este tema tan interesante y amplio, pero aún se necesita más investigación sobre el mismo.

41. López Borrego, Rafael. «Jake and Dinos Chapman». Trad. de Teresa Martín. En: Panera Cuevas, Francisco Javier. *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*. Salamanca: DA2 / Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2007, pág. 442.

42. López Borrego, Rafael. «Pablo Alonso». Trad. de Teresa Martín. En Panera Cuevas, Francisco Javier. *Barrocos y Neobarrocos…* Op. cit., pág. 429.

43. «Obra». *Santiago Ydáñez*. http://santiagoydanez.com/works/2021.html?lang=es [Fecha de acceso: 12/12/2023].

44. Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal, 2003, págs. 309-317.

45. Gimilio Sanz, David. «Magdalena penitente. Pedro Orrente». En: García Menéndez, Bárbara y Martínez Mármol, Carmen (coords.). *Fieramente humanos. Retratos de la santidad barroca*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2023, pág. 122.

46. Pascual Castillo, Omar. «Manuel Castillo». Trad. de Teresa Martín. En Panera Cuevas, Francisco Javier. *Barrocos y Neobarrocos…* Op. cit., pág. 467.

47. «Pesadilla barroca». *Digallery*. https://www.diartgallery.com/pesadilla-barroca/ [Fecha de acceso: 13/12/2023].

Luis Ortega Bru y la plástica neobarroca: las esculturas procesionales de las hermandades de Jesús del Perdón y el Santísimo Cristo en la Columna de Manzanares (Ciudad Real)[1]

Álvaro Cambra Sánchez-Gil

Universidad de Zaragoza, España

https://orcid.org/0000-0003-0569-856X

1. Introducción

La Guerra Civil española (1936-1939) supuso un enorme mazazo para el patrimonio eclesiástico de Manzanares (Ciudad Real). Sin embargo, la localidad supo resurgir de sus cenizas y tuvo la oportunidad de subsanar estas pérdidas contratando los servicios de varios de los artífices más renombrados de la España de posguerra. Entre ellos, sobresale la figura del gaditano Luis Ortega Bru (1916-1982), dado que el escultor legó a esta localidad una serie de imágenes procesionales en cuyo estudio histórico-artístico repararemos en profundidad a partir de una serie de documentos y fotografías en su mayoría inéditos.

2. Breves pinceladas históricas acerca de las cofradías del Santísimo Cristo de la Veracruz y del Santísimo Cristo de la Columna de Manzanares

Dentro de la historia cofrade de Manzanares, dos de las hermandades de carácter religioso más antiguas fueron la del Santísimo Cristo de la Veracruz y la del Santísimo Cristo de la Columna, cuyas fundaciones datan de 1610 y 1691, respectiva-

1. Deseamos expresar nuestro agradecimiento a José Aragón, archivero de la Hermandad de Jesús del Perdón, y a José Antonio Cano, secretario de la Hermandad del Cristo en la Columna, por su atenta disposición y las facilidades prestadas a la hora de consultar la documentación. Igualmente, queremos agradecer a Rebeca Carretero sus siempre generosas consideraciones.



Fig. 1. Antigua talla del *Cristo atado en la columna*, antes de 1936. Fotografía: anónimo, Manzanares, Estudio Torres Lafont, Inv. 500108.

mente[2]. Ambas congregaciones tenían su sede canónica en la ermita de la Vera Cruz, aunque la primera entró en declive a partir del siglo XVIII con el surgimiento de la Cofradía del Santísimo Cristo Arrodillado —actual de Nuestro Padre Jesús del Perdón y María Santísima de la Esperanza— en 1690, puesto que ocasionó que el fervor de los habitantes se fuera desplazando hacia esta última de manera paulatina, que terminó absorbiéndola en el transcurso del siglo XIX[3].

En la madrugada del 21 de julio de 1936, la mayoría de los edificios eclesiásticos de Manzanares fueron incendiados deliberadamente[4]. De las distintas imágenes que conformaron el patrimonio de las dos hermandades referidas, tan solo conocemos el aspecto de la primitiva talla del Cristo atado a la columna, gracias a una fotografía anónima tomada antes del conflicto (Fig. 1). Por sus características formales, la escultura debió de confeccionarse en el siglo XVII, quizá con anterioridad a 1638[5], y siguiendo el tipo iconográfico creado por Gregorio Fernández, esto es, con columna baja de acuerdo con la supuesta reliquia del episodio del Azotamiento preservada en la iglesia de santa Práxedes de Roma[6].

Tras el final de la contienda, las cofradías de Manzanares se encontraban totalmente desorganizadas y carentes de patrimonio. A pesar del enorme esfuerzo económico, la mayoría de ellas tuvieron que conformarse con modestas imágenes procedentes de los talleres de «El Arte Cristiano» de Olot (Gerona)[7]. De este modo, en el caso de la Cofradía del Cristo de la Columna, en 1943 llegó a la localidad el paso homónimo[8], preservándose en la ermita de la Virgen de la Paz desde, al menos, 1960[9].

3. Las nuevas imágenes de Ortega Bru

En 1953 se constituyó la Junta Central de Cofradías de Manzanares, lo que permitió que las hermandades pudieran enriquecer sus desfiles[10]. De esta forma, varias de estas congregaciones fueron incorporando paulatinamente una serie de tallas de enorme valor artístico, obra del aludido Ortega Bru, uno de

2. Fernández-Pacheco Sánchez-Gil, Carlos y Moya García, Concepción. «La Cofradía del Stmo. Cristo de la Veracruz: sus orígenes y la renovación del año 1786». *Programa de Semana Santa de Manzanares* (Manzanares), s. n. (2005), pág. 18; y Fernández-Pachecho Sánchez-Gil, Carlos y Moya García, Concepción. «El origen de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Columna de Manzanares (1691), y su funcionamiento en el siglo XVIII». *Programa de Semana Santa de Manzanares* (Manzanares), s. n. (2010), pág. 13.

3. Ibídem, págs. 18-19.

4. Bermúdez García-Moreno, Antonio. *República y Guerra Civil. Manzanares (1931-1939)*. T. II. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1992, págs. 44-53.

5. En una visita llevada a cabo por los comendadores de la Orden de Calatrava a la ermita en 1638 se documenta la presencia de una imagen de Cristo atado a la columna en una de las capillas del inmueble. Véase Gijón Granados, Juan de Ávila. «La ermita y cofradías de la Veracruz en 1638. La Santa Veracruz y Santa María de la Cabeza». *Programa de Fiestas Patronales de Nuestro Padre Jesús del Perdón* (Manzanares), s. n. (1996), s. pág.

6. Martín González, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, pág. 167.

7. Bermúdez García-Moreno, Antonio. *Manzanares bajo el franquismo (1939-1953)*. T. I. Córdoba: edición de autor, 2001, pág. 146.

8. Bermúdez García-Moreno, Antonio. *Manzanares bajo*... Op. cit., T. II., pág. 104.

9. Archivo de la Casa de la Hermandad del Cristo en la Columna de Manzanares (ACHCCM). *Libro de actas de la Hermandad del Santísimo Cristo en la Columna y María Consoladora de Afligidos (1960-1995)*. Acta n.º 1, 4 de noviembre de 1960, pág. 2.

10. Bermúdez García-Moreno, Antonio. *Manzanares bajo*… Op. cit., T. II, pág. 103.

los máximos exponentes de la imaginería procesional contemporánea[11].

La primera escultura que Bru ejecutó para Manzanares, la *Virgen de la Esperanza* (1955), fue para la Hermandad de Jesús del Perdón, dado que el escultor mantenía una estrecha relación con el hermano mayor de la cofradía, Pedro González-Román Fernández[12]. Se trata de una imagen de candelero confeccionada en madera de cedro —cabeza, torso y manos— y pino[13]. El modelo formal del que bebió el imaginero fue, a petición de la propia congregación[14], la talla homónima de la Hermandad de la Macarena de Sevilla[15] —de la que el propio González-Román era hermano—[16] y atribuida a Pedro Roldán[17]. En consecuencia, fue conocida popularmente como «La Macarena de Manzanares»[18]. Como aquella, nos encontramos ante una Virgen con boca entreabierta, naturalistas lágrimas de cristal y manos en posición extendida[19]. La imagen fue confeccionada en unos quince días[20], llegando a Manzanares el 5 de abril de 1955 y siendo bendecida al día siguiente por el párroco Manuel de Hontoria[21]. Fue necesario que el ayuntamiento librase una subvención de 5.000 pesetas para ayudar a costear la obra[22].

Esta escultura supuso un punto de inflexión en el patrimonio cofrade manzanareño, puesto que la hermandad quedó tan satisfecha que, a partir de este momento, sus grandes empresas artísticas fueron encomendadas, mayoritariamente, a Bru. Así, el siguiente gran encargo fue la talla del *Santísimo Cristo de la Vera Cruz*, ejecutada entre 1955 y 1957[23] en madera de samanguila —cabeza, manos y pies— y pino[24], y con una policromía extremadamente realista[25]. La obra forma parte de una secuencia de crucificados ejecutados en la década de 1950, que parten de un modelo en yeso (1954, Museo Municipal. Sección Luis Ortega Bru, San Roque, Cádiz) y se caracterizan por la monumentalidad del estudio anatómico, la estilización de las figuras —que parecen evocar las del Greco— y la enorme fuerza expresiva de los rostros[26]. Aunque formalmente esta serie se ha puesto en relación con los tipos de Juan de Mesa —por ejemplo, el *Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón* (1618-1619) de la Hermandad de Montserrat de Sevilla—, lo cierto es que Bru bebió de otras fuentes, como el expresionismo alemán —los perfiles marcados y angulosos de la faz de Cristo— o la obra de Miguel Ángel —la amplitud y carnosidad de los labios y la fuerza volumétrica del torso—[27].

La imagen arribó a Manzanares el 28 de marzo de 1958 y fue bendecida por el padre Manuel de Hontoria el 2 de abril[28]. Su coste total ascendió a 25.000 pesetas[29], de las cuales 10.000 se abonaron en mayo,

11. Para un mayor conocimiento acerca de su vida y obra véase Rodríguez Gatíus, Benito. *Luis Ortega Bru. Biografía y obra*. Sevilla: Guadalquivir, 1995; y Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega Bru*. 2 tomos. Sevilla: Tartessos, 2011.

12. Rodríguez Gatius, Benito. «I. Desafiando a la vida con el Arte». En Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 1. Un genio en solitario, pág. 47.

13. Rodríguez Gatíus, Benito. «VI. Obras inacabadas o intervenidas por él mismo». En Ibídem, pág. 248.

14. García de Mora, Miguel, 1956. «Epílogo de la Semana Mayor manchega». *Madrid*. 3 de abril, pág. 9.

15. Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2. Vanguardia inédita, pág. 173.

16. Rodríguez Gatius, Benito. «I. Desafiando a…». Op. cit., pág. 47.

17. Bernales Ballesteros, Jorge, *Pedro Roldán, maestro de escultura (1624-1699)*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1973, pág. 55.

18. García de Mora, Miguel, 1957. «La Macarena de Manzanares». *Lanza*. 17 de abril, pág. 12; y García de Mora, Miguel. 1962. «La Virgen de la Esperanza Macarena de Manzanares». *Lanza*. 18 de diciembre, pág. 8.

19. Rodríguez Gatíus, Benito. *Luis Ortega*… Op. cit., pág. 122.

20. García de Mora, Miguel, 1956. «Epílogo de…» Op. cit., pág. 9.

21. Archivo de la ermita de la Vera Cruz de Manzanares (AEVCM). *Libro de actas de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Perdón y María Santísima de la Esperanza (1940-1983)*. Acta n.º 20, 26 de mayo de 1957, pág. 85.

22. AEVCM. *Subvención del Ayuntamiento de Manzanares a la Cofradía de Jesús del Perdón*. 25/3/1955.

23. AEVCM. *Libro de*… Op. cit., Acta n.º 20, 26 de mayo de 1957, pág. 83; y Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2, pág. 170.

24. Rodríguez Gatíus, Benito. «VI. Obras inacabadas…». Op. cit., pág. 247.

25. Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2, pág. 170.

26. Luque Teruel, Andrés. «IV. Personalidad artística. Etapas y estilos». En Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 1., págs. 131 y 139-141; y Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2, págs. 136 y 168-170.

27. Ibídem, págs. 136-139; y López-Fe y Figueroa, Carlos. «V. Expresión de humanismo contrastante». En Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 1., pág. 181.

28. AEVCM. *Libro de*… Op. cit., Acta n.º 20, 26 de mayo de 1957, pág. 83. En este caso, parece que hay un error en la fecha de celebración de la reunión.

29. AEVCM. *Presupuesto de Crucifijo de Luis Ortega Bru por los Talleres de Arte Granda para la Cofradía de Jesús del Perdón*. 25/3/1958.



Fig. 2. Interior de la capilla del Santísimo de la ermita de la Vera Cruz de Manzanares con las tallas de Luis Ortega Bru: la *Virgen de la Esperanza* (1955), el *Cristo de la Vera Cruz* (1955-1957) y *San Juan Evangelista* (entre 1957-1958). Fotografía: autor.

5.000 el 5 de febrero de 1959 y el resto a partir del día 19 de dicho mes[30]. No obstante, antes de su llegada a la localidad manchega, la escultura formó parte de la exposición temporal «Arte de Semana Santa», celebrada entre el 21 y 28 de marzo de 1958 en los salones de la Asociación de Amigos del Arte, en la Biblioteca Nacional de España. Además de esta talla, también figuraba, entre otras, el *Misterio del Descendimiento* (1957), realizado por Bru para la Hermandad de la Soledad de Jerez de la Frontera[31].

Dado que la Hermandad de Jesús del Perdón se había ocupado personalmente de gestionar la muestra, el 1 de abril de 1958 el artista quiso expresar su agradecimiento con la donación de un san Juan Evangelista autógrafo (Fig. 2)[32]. Se trata de una imagen vestidera, tallada en madera de abedul —cabeza y manos— y pino —cuerpo y articulaciones—[33], y de la que sobresale su exacerbada mirada y ondulado cabello que remiten al san Juan del aludido *Descendimiento*[34].

Junto a la Hermandad de Jesús del Perdón, la del Santísimo Cristo en la Columna y María Consoladora de Afligidos también decidió precisar de los servicios de Ortega Bru para la confección de sus dos imágenes titulares[35].

En lo que respecta al *Misterio de la Flagelación* (1970-1971), sabemos que el escultor había ejecutado un pequeño boceto en barro policromado (Museo Municipal. Sección Luis Ortega Bru de San Roque) que presentó a la Hermandad de las Cigarreras de Sevilla; sin embargo, la cofradía decidió rechazarlo ante la falta de medios económicos. Ello conllevó a que Bru ofreciese el grupo a la hermandad manzanareña, que entusiasmadamente aceptó[36]. El contrato se firmó el 26 de noviembre de 1969 y en él el escultor se comprometía a tener el grupo terminado con anterioridad al 15 de marzo de 1970, fijando el precio en 120.000 pesetas que debían pagarse en varios plazos: 3.000 tras el refrendo del documento, 7.000 en el transcurso de ocho días, 25.000 antes del 10 de enero, otras 25.000 antes del 10 de febrero y el resto, 60.000, tras su conclusión[37]. Debido a su alto coste, fue necesario abrir una suscripción popular para poder sufragarlo[38].

Desgraciadamente, la obra no pudo estar preparado para esa fecha, tal y como pudieron comprobar los miembros de la cofradía tras una visita al taller del imaginero en Madrid[39], probablemente debido a que el artífice todavía no había llevado a cabo la imagen del segundo sayón[40]. La documentación revela que, hasta el momento, tan solo se habían pagado las 3.000

30. AEVCM. *Carta de los Talleres de Arte Granda a la Hermandad de Jesús del Perdón*. 19/2/1959.

31. «El nuncio inaugura la exposición "Arte de Semana Santa"». *ABC*. 22 de marzo de 1958, pág. 47; y «Exposición de Arte de Semana Santa». *ABC*. 23 de marzo de 1958, pág. 85.

32. AEVCM. *Carta de los Talleres de Arte Granda a Fernando Sánchez-Cendal Guerrero*. 29/3/1958; y AEVCM. *Carta de Luis y Augusto Ortega Bru a la Hermandad de Jesús del Perdón*. 1/4/1958.

33. Rodríguez Gatíus, Benito. «VI. Obras inacabadas…». Op. cit., pág. 248.

34. Rodríguez Gatíus, Benito. *Luis Ortega*… Op. cit., pág. 122; y Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2, pág. 196.

35. Los dos pasos se conservan, desde 1999, en la casa de la hermandad de la calle de Álvarez de Sotomayor, n.º 25 (ACHCCM. *Libro de… [1996-]*. Op. cit., Acta n.º 47, 4 de octubre de 1999, págs. 11-11 v.).

36. Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2, págs. 326-327.

37. ACHCCM. *Contrato de Luis Ortega Bru con la Hermandad del Cristo en la Columna para la confección del grupo de la Flagelación*. 26/11/1969.

38. ACHCCM. *Libro de… (1960-1995)*. Op. cit., Acta n.º 8, 10 de marzo de 1970, pág. 19.

39. Ídem.

40. ACHCCM. *Carta de Luis Ortega Bru a José Antonio del Río González-Nicolás*. S. f.

pesetas iniciales[41] y 3.300 el 15 de febrero[42]. El 24 de junio de ese año, la hermandad remitió una carta al escultor notificándole que le habían ingresado 10.000 pesetas, con la intención de expedir la misma cantidad a comienzos del mes siguiente, expresando asimismo su deseo de tener el paso concluido para comienzos de septiembre[43]. Pese a que Bru les aseguró en agosto que el misterio avanzaba correctamente[44], tampoco fue posible tenerlo para dicha fecha.

El 15 de noviembre de 1970, varios miembros de la hermandad decidieron regresar al estudio de Bru para conocer sus avances en la obra[45], la cual parece que seguía sin estar terminada, ya que el día 2 de ese mes el imaginero les había remitido una carta afirmando que tenía que confeccionar otro trabajo en su localidad natal, San Roque, lo que le impedía dedicarse por completo al grupo escultórico[46].

Ante los constantes retrasos en los plazos, el artífice tuvo que trasladarse hasta Manzanares para finalizar el misterio, donde permaneció durante tres meses (Fig. 3)[47]. Para ello, fue necesario habilitar un aula en el colegio de san Luis Gonzaga[48], actual de Cristóbal del Río, emplazamiento donde los miembros de la cofradía celebraban las diferentes reuniones. Los recibos conservados han determinado una serie de pagos efectuados entre el 27 de enero y el 22 de marzo de 1971 por un importe total de 26.700 pesetas[49], de modo que



Fig. 3. Luis Ortega Bru trabajando en el *Misterio de la Flagelación* en el colegio de San Luis Gonzaga de Manzanares, actual de Cristóbal del Río, entre enero y marzo de 1971. Fotografía: Manuel Rodríguez, Manzanares, Archivo de la Casa de la Hermandad del Cristo en la Columna.

el conjunto debió de estar acabado en torno a esta última fecha. Si bien se programó su bendición para el 28 de marzo[50], finalmente se llevó a cabo el 3 de abril en la ermita de la Vera Cruz por el párroco Estanislao de Villaldavin[51]. Con todo, en 1973 todavía quedaban 30.000 pesetas por pagar[52] y el 22 de enero de ese año le fueron abonadas al escultor 3.000 por una reparación indeterminada[53].

Desde su llegada a la localidad manchega, el grupo causó tal impresión que el propio ayuntamiento se dirigió a la hermandad para felicitarles por su «colaboración al engrandecimiento de nuestra Semana Santa» y al «enriquecimiento del tesoro artístico de nuestra ciudad»[54]. Como se recordará, dado que la cofradía ya contaba con el paso de Olot, el 25 de noviembre de 1971 se procedió a su donación a la parroquia de Nuestra Señora de los Llanos en la población vecina de Llanos del Caudillo[55].

Sin duda, podemos considerar el *Misterio de la Flagelación* como una de las piezas capitales de Bru (Fig. 4). Siguiendo la tipología de Gregorio Fernán-

41. ACHCCM. *Recibo de 3.000 pesetas de Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 26/11/1969.

42. ACHCCM. *Recibo de 3.300 pesetas de Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 15/2/1970.

43. ACHCCM. *Carta de la Hermandad del Cristo en la Columna a Luis Ortega Bru*. 24/6/1970.

44. ACHCCM. *Carta de Luis Ortega Bru a José Antonio del Río González-Nicolás*. 21/8/1970.

45. ACHCCM. *Carta de José Antonio del Río González-Nicolás a Luis Ortega Bru*. 9/11/1970.

46. ACHCCM. *Carta de Luis Ortega Bru a José Antonio del Río González-Nicolás*. 2/11/1970.

47. Romero, Jesús. «Don Cristóbal del Río. Hermano mayor del Santísimo Cristo atado a la Columna». *Programa de Semana Santa de Manzanares* (Manzanares), s. n. (1973), s. pág.

48. Rodríguez Gatíus, Benito. *Luis Ortega*… Op. cit., pág. 139.

49. ACHCCM. *Recibos de 3.300 pesetas de Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 27/1/1971, 9/2/1971, 22/2/1971, 9/3/1971 y 15/3/1971; ACHCCM. *Recibo de 3.200 pesetas de Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 1/2/1971; ACHCCM. *Recibo de 4.500 pesetas de Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 1/3/1971; y ACHCCM. *Recibo de 2.500 pesetas de Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 22/3/1971.

50. ACHCCM. *Libro de… (1960-1995)*. Op. cit., Acta n.º 9, 12 de febrero de 1971, pág. 22.

51. Jolopca (José López Cava), 1971. «Bendición de una nueva talla obra del escultor Ortega Brú». *Lanza*. 3 de abril, pág. 5.

52. Romero, Jesús. «Don Cristóbal…», Op. cit., s. pág.

53. ACHCCM. *Recibo de 3.000 pesetas de Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 22/1/1973.

54. ACHCCM. *Libro de… (1960-1995)*. Op. cit., Acta n.º 10, 25 de noviembre de 1971, pág. 24.

55. Ibídem, Acta n.º 11, 15 de marzo de 1972, pág. 27.



Fig. 4. Luis Ortega Bru, *Misterio de la Flagelación*, 1970-1971. Manzanares, Casa de la Hermandad del Cristo en la Columna. Fotografías: autor.

dez, el gaditano creó una imagen de Cristo con un detalladísimo estudio anatómico y un rostro cargado de un enorme patetismo, cuyo modelo remite a obras como el referido *Descendimiento* o *La Sagrada Cena* (1967-1975) de la iglesia de san Marcos en Jerez de la Frontera[56]. Por su parte, los sayones —de los cuales se conservan dos modelos en barro a tamaño natural de sus cabezas en el Museo Municipal. Sección Luis Ortega Bru de San Roque— están dotados de una tremenda fuerza[57] gracias a sus facciones desfiguradas, volados pliegues o la propia disposición de sus cuerpos. En general, podemos hablar de unas imágenes muy estilizadas que consiguen un naturalismo muy efectivo, subrayado igualmente por su policromía. Un espectáculo teatral plenamente barroco en el que Bru no deja de lado otras referencias, como las formas anatómicas de ecos miguelangelescos o los rostros grotescos propios del expresionismo alemán[58].

Como sucedió con la Hermandad de Jesús del Perdón, la del Cristo en la Columna también quedó muy satisfecha y volvió a precisar de los servicios del gaditano. Así, el 15 de mayo de 1976 el imaginero firmó un contrato con la cofradía para elaborar una imagen de la Virgen en un plazo de tres meses por un precio de 125.000 pesetas, de las cuales 25.000 serían otorgadas el mismo día de la rúbrica[59] y el resto, 100.000, el día que se entregase la escultura[60]. La documentación revela que en este caso las condiciones se cumplieron

56. Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2, págs. 326-329.

57. Rodríguez Gatíus, Benito. *Luis Ortega*… Op. cit., pág. 139.

58. Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2, págs. 327-331.

59. ACHCCM. *Importe de entrega de 25.000 pesetas a Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 15/5/1976.

60. ACHCCM. *Contrato de Luis Ortega Bru con la Hermandad del Cristo en la Columna para la confección de una talla de la Virgen*. 15/5/1976. Documento reproducido en Rodríguez Gatíus, Benito. *Luis Ortega*… Op. cit., pág. 235; y Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 1, pág. 407.



Fig. 5. Luis Ortega Bru, *María Consoladora de Afligidos,* 1976. Manzanares, Casa de la Hermandad del Cristo en la Columna. Fotografía: autor.

con total exactitud, puesto que el 18 de octubre de 1976 se llevó a cabo la última y segunda remisión[61]. La talla fue terminada el 15 de agosto de ese año[62], llegando a Manzanares seguramente con anterioridad al 23 de marzo de 1977, cuando los miembros de la hermandad debatieron acerca de su advocación, optando por María Consoladora de Afligidos[63]. Su bendición se programó para el 7 de abril en la ermita de la Paz[64], aunque debió de llevarse a cabo más tarde, puesto que conservamos resguardos de la estancia de Bru en el Hostal Sancho de Manzanares el 13 y 14 de mayo[65].

Tal y como sucede con la *Virgen de la Esperanza*, *María Consoladora de Afligidos* es una imagen de candelero en madera de pino (Fig. 5). Al igual que aquella, su expresión de desconsuelo viene reforzada por la boca entreabierta, sus ojos, los diferentes postizos —lágrimas de cristal y pestañas— y la posición extendida de las manos[66]. Como en otras imágenes marianas de su etapa final —por ejemplo, la *Virgen de la Salud* (1978) de la Hermandad de san Gonzalo de Sevilla—, Bru tomó como modelo los rasgos físicos de su mujer, Carmen León[67].

4. Conclusiones

Como hemos podido comprobar, la obra religiosa de Ortega Bru se caracterizó por su enorme realismo y expresividad desmesurada, basculando entre la búsqueda de la belleza formal y la plasmación de un exaltado patetismo. Asimismo, el gaditano logró aunar en ella diferentes influencias que le consagraron como una de las personalidades artísticas más singulares de su época, al contar con un repertorio de recursos ilimitados. Pero, sin duda, fue el arte del barroco su principal referente, ya que, a partir del conocimiento de los procedimientos y estilemas de los imagineros españoles de los siglos xvii y xviii, fue capaz de crear imágenes que nos trasportan de lleno al Siglo de Oro, a lo que el propio Bru consideraba sus orígenes, puesto que, parafraseando al escultor, el barroco es nuestra riqueza, nuestro punto de partida[68].

61. ACHCCM. *Recibo de 100.000 pesetas de Luis Ortega Bru por parte de la Hermandad del Cristo en la Columna*. 18/10/1976.

62. Rodríguez Gatíus, Benito. *Luis Ortega*… Op. cit., pág. 173.

63. ACHCCM. *Libro de… (1960-1995)*. Op. cit., Acta n.º 16, 23 de marzo de 1977, págs. 42-43.

64. Ibídem, pág. 43.

65. ACHCCM. *Factura del Hostal Mesón «Sancho» a cargo de Luis Ortega Bru*. 13/5/1976; y ACHCCM. *Nota de comedor del Hostal Mesón «Sancho» a cargo de Luis Ortega Bru*. 14/5/1976.

66. Rodríguez Gatíus, Benito. *Luis Ortega*… Op. cit., pág. 173; y Luque Teruel, Andrés (coord.). *Luis Ortega*… Op. cit., T. 2, págs. 376-379.

67. Luque Teruel, Andrés. «IV. Personalidad artística…». Op. cit., pág. 159.

68. Rodríguez Gatius, Benito. «I. Desafiando a…». Op. cit., pág. 44.

La presencia de la selva en un urpu cerámico del siglo XVIII

Patricia Nogueira

Universidad de Buenos Aires, Argentina

https://orcid.org/0009-0007-6776-2543

1. Introducción

Los *urpus* o *makas*[1] eran las piezas más comunes de la alfarería incaica. Había una gran variedad de tamaños, perfiles, acabados y decoraciones. Por estar fuertemente relacionadas con funciones ceremoniales, su presencia en gran escala en yacimientos arqueológicos es indicativa de contextos festivos y rituales de reciprocidad[2]. Se hallaban íntimamente vinculadas con los *qirus*, por cuanto se usaban para servir la chicha que se bebía en los vasos durante los ritos[3].

Con la invasión española y el desplome del Tawantinsuyu la producción cerámica sufrió una transformación tecnológica. Se incorporó el torno, la rueda de alfarero, el horno, que alcanzaba mayor temperatura que la cocción al aire libre y el vidriado con plomo y estaño[4] Los estilos decorativos asociados al imperio se perdieron y se adoptaron las formas de representación occidental[5].

1. Se los conoce comúnmente como aríbalos, por su parecido con las piezas griegas llamadas así. Luis Pardo intentó recuperar la taxonomía original apelando a los términos del rumasimi y les dio el nombre de *makas*; pero también se los llama *urpus.* Pardo, Luis. «Hacia una nueva clasificación de la cerámica cuzqueña del antiguo imperio de los incas». *Revista del Museo e Instituto Arqueológico del Cusco* (Cusco), 4-5 (1939), págs. 3-22; Matos, Ramiro. «La cerámica inca». En: Pease, Franklin G. Y. *Los incas. Arte y símbolos.* Lima: Banco de Crédito, 2000, págs. 109-165; Cummins, Thomas. «Arte incaico». En: Shimada, Izumi (Ed.). *El imperio Inka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018, págs. 344-416. Se desconocen los nombres que tenían en la época inca, por lo cual hay discusiones entre los historiadores (comunicación personal con Marco Giovanetti).

2. Giovannetti, Marco. *Fiestas y ritos inka en El Shincal de Quimivil. La presencia del Tawantinsuyu en la provincia de Catamarca.* Buenos Aires: Punto de encuentro, 2015, pág. 165.

3. El ajuar de la chicha se conformaba por los *urpus*, para servir la bebida, las vasijas grandes en las que se almacenaba y los *qirus,* en los que se bebía. Martínez, José Luis. «Los sistemas andinos de comunicación durante los períodos incaico y colonial: el caso de los queros». En: Muñoz, María de los Ángeles (Ed.). *Interpretando huellas. Arqueología, Etnohistoria y Etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas.* Cochabamba: Grupo Editorial Kipus, 2018, págs. 447-467.

4. Acevedo, Sara. *La loza de la tierra. Cerámica vidriada en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2004, pág. 17; Nogueira, Patricia. «Los imaginarios sobre los ch'unchos en urphus del siglo XVIII». En: *XIV Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes*. Buenos Aires, 2021, sin paginar. Disponible en: http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XIVJEI/paper/viewFile/5719/3589 [Fecha de acceso: 22/11/2023].

5. Los lenguajes figurativos no eran extraños en el Tawantinsuyu. Barraza Lescano, Sergio. *Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera inca: una aproximación a la ritualidad prehispánica*

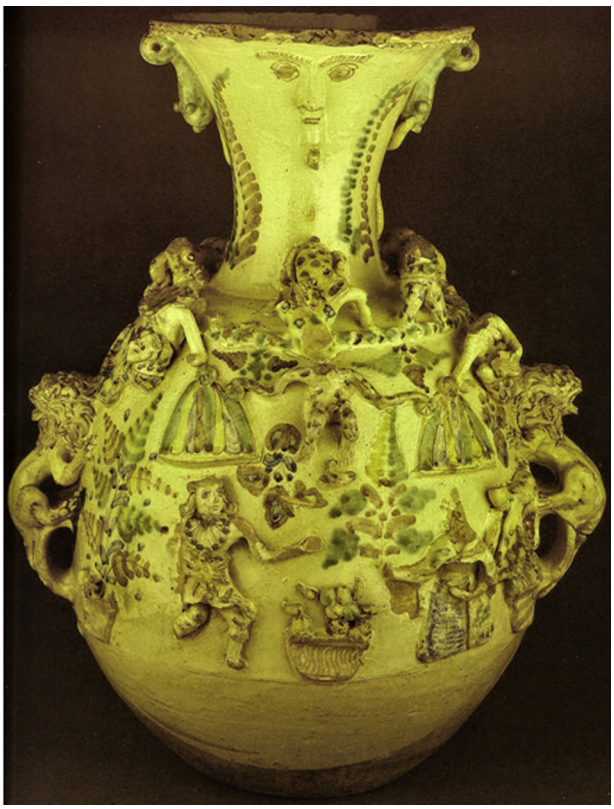


Fig. 1. Anónimo, *Urpu cerámico*, s. xviii. Cerámica. Colección privada. Fotografía: Sara Acevedo.

Del inicio de la colonización sobreviven pocos ejemplos de piezas cerámicas rituales que abreven en las formas del período anterior, pero acabadas con la técnica del vidriado. La mayoría de las que conocemos son del siglo xviii[6], construidas en el marco del renacimiento inca[7], momento en que se retoman los elementos simbólicos del inkario[8]. Con posterioridad a la derrota de la rebelión tupacamarista se desató una feroz represión sobre todo lo que recordara al inkario, siendo quizá las piezas de cerámica las que llevaron la peor parte debido a la fragilidad del material. Esto ayudaría a explicar los pocos ejemplos supervivientes.

La pieza que nos ocupa es del siglo xviii (Fig. 1), perteneció a la colección Lorca, luego a la de Enrico Poli y a su fallecimiento fue vendida a otro coleccionista[9] del que no tenemos información. Lamentablemente carecemos de datos sobre su contexto y/o procedencia.

Qirus y *urpus* estaban íntimamente relacionados por ser parte del mismo conjunto ritual. Durante la colonia fueron encargados y usados por los mismos sujetos sociales, fundamentalmente —pero no exclusivamente— los descendientes de la antigua nobleza inca que, a través de estos objetos, construían y vehiculizaban diferentes mensajes. Un aspecto importante de los intentos andinos de construir narrativas pasaba por la producción de bienes simbólicos[10]. Por ello, nos apoyaremos en las representaciones de algunos *qirus c*oloniales y en los análisis de sus escenas para desarrollar el estudio de la pieza que nos ocupa. El objetivo es enmarcar estos ceramios dentro de las cadenas narrativas visuales que circulaban en época virreinal.

La pieza se compone de varias figuras, pero aquí nos detendremos solo en la escena central conformada por el mono sosteniendo los quitasoles, el Inka y la Coya

2. Análisis

La pieza sufrió algunas mutilaciones, una de ellas es la cabeza del mono. El animal se ubica axialmente y presenta un cuerpo moteado y dos brazos delgados y muy largos que sostienen sendas *achiwas* bajo las cuales se acomodan un Inka y una Coya que equilibran el espacio a ambos lados del eje. Esta escena es la principal de todo el ceramio.

andina. Tesis de maestría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. El cambio operó con respecto a la pregnancia que adquirió la figuración y con la utilización de la misma de un modo narrativo y no esquemático, como sucedía en el imperio. Martínez, José Luis. «Los sistemas andinos…» Op. cit., págs. 447-467.

6. Stastny, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Lima: Edubanco, 1981.

7. El renacimiento inca se caracterizó por fabricar una imagen mítica e idealizada del inkario. Tuvo manifestaciones literarias, teatrales, pictóricas, políticas, pero fundamentalmente mentales. Véase: Rowe, John. «El movimiento nacional Inca del siglo xviii». *Revista Universitaria* (Cusco), 43, 107 (1955), págs. 17-46.

8. Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto. *Queros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998, pág. 47.

9. Comunicación personal con Sara Acevedo.

10. Martínez, José Luis. «La rebelión de Manco Inka y Vilcabamba en textos andinos coloniales: otros materiales para su estudio». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Santiago de Chile), 25, 1 (2020), págs. 57-80. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-68942020000100057 [Fecha de acceso:12-12-2023].

El hombre viste un *uncu* y lleva *sipe*[11] en el pecho, un sol ocupa su falda[12] y en su cabeza pareciera llevar un *llaut'o*[13]. Todos atributos de dignidad y pertenencia inca, como los que portaban los nobles coloniales en desfiles y retratos (Fig. 2).

La Coya que le ofrece una planta o flores viste el vestido llamado *acso,* un cinturón denominado *chumpi, llicl*la[14] y porta *ñañaca so*bre su cabeza, prenda que solo usaban las mujeres de la nobleza, especialmente las Coyas[15].

Proponemos que la escena que nos ocupa alude a la llamada *Presentación de prisioneros antis*[16] en una variante abreviada, reducida a un sirviente que protege con los quitasoles al Inka y a la Coya mientras esta le entrega flores al primero. Nos basamos en que, en los *qirus*, estas dos escenas solo se muestran juntas en este tema, por ende, no representaría una escena de fertilidad agrícola como se ha propuesto[17]. Conocemos la existencia de relatos visuales circulantes en la época colonial sobre los pobladores selváticos, llamados antis[18]



Fig. 2. Anónimo, *Retrato de Alonso Chiguan Topa*, entre 1740-1750. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima. Fotografía: https://arca.uniandes.edu.co/obras/1532.

o *ch'unchus*[19]. La escena completa de *Presentación* comprende episodios de batallas, exhibición de prisioneros antis y algunos de estos ya integrados al Tawantinsuyu, actuando como sirvientes del Inka, mientras este está

11. Adorno de plumas que el Inka portaba en el pecho.

12. Los incas coloniales llevaban la imagen del sol en el pecho, aquí está más abajo; entendemos que por los requerimientos materiales de la técnica y el pequeño tamaño de la figura del Inka que hace difícil el detalle.

13. Especie de cíngulo que ceñía la cabeza. Francisco Stastny considera que el personaje también porta orejeras, otro atributo de la nobleza inca. Stastny, Francisco. «Iconografía inca en mayólicas coloniales». En: Acevedo, Sara. *La loza de…* Op. cit., págs. 190-199.

14. Chal que cubre los hombros y cae hasta la cintura. Artzi, Bat-Ami. «Los fragmentos de Vilcabamba, Perú: un testimonio iconográfico excepcional de la visión andina sobre el enfrentamiento entre indígenas y españoles». *Latin American Antiquity* (Washington DC), 30, 1 (2019), págs. 158-176.

15. Artzi, Bat-Ami. «Los fragmentos de…» Op. cit., págs. 158-176.

16. Thomas Cummins denomina a esta escena *Presentación de vencidos.* Cummins, Thomas. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, mientras que José Luis Martínez C. y Paula Martínez S. también la llaman *Victoria cuzqueña*. Martínez C., José Luis y Martínez S. Paula. «Narraciones andinas coloniales: oralidad y visualidad en los Andes». *Journal de la Société des Americanistes* (París), 99, 2 (2019), págs. 41-82.

17. Stastny, Francisco, «Iconografía inca en…» Op. cit., págs. 190-199.

18. Renard-Casevitz, Saignes y Taylor estiman que el término originalmente designaba las regiones norte, noroeste y este del Cuzco y la cordillera de Carabaya-Vilcanota y Vilcabamba. Luego se usó para designar las selvas amazónicas de estas cordilleras, a sus pobladores y posteriormente se utilizó para toda la vertiente oriental y sus pueblos. Renard-Casevitz, France-Marie; Saignes, Thierry y Taylor, Anne-Christine. *Al Este de los Andes. Tomo I: Relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII. Los piedemontes orientales de los Andes centrales y meridionales: desde los Panatagua hasta los Chiriguano.* Lima: Institut français d'études andines, 1988, pág. 35. Disponible en http://books.openedition.org/ifea/1631 [Fecha de acceso: 22/10/2023].

19. La palabra *ch'unchu* en quechua se usa para nombrar una mata de flor amarilla parecida al azafrán. Juan de Arona, en su *Diccionario de peruanismos*, señala *ch'unchu* como «Indios salvajes de la Montaña del Perú». Considera que el nombre con que se denomina a los pobladores del piedemonte «debe ser la consecuencia del amarillo que predomina, no solo en las plumas del salvaje nuestro; más también, y sobre todo, en sus pintarrajos, por ser todos ellos obra del amarillento achote». Arona, Juan de. *Diccionario de peruanismos. Ensayo filológico.* Lima: Librería francesa científica, J. Galland, 1883, pág. 172.



Fig. 3. Anónimo, *Qiru cefalomorfo*, s. xvii. Madera y resinas Museo de América. Madrid (núm. de inv. 7502). Fotografía: autora.

sentado recibiendo una ofrenda floral de parte de la Coya[20] (Fig. 3).

En los *qirus,* era una práctica usual presentar las escenas aisladas —en tanto unidades narrativas autónomas que se combinaban aleatoriamente— y no necesariamente la secuencia completa, lo que no impedía que estas conservaran su significado y fueran leídas correctamente por los usuarios. Las cadenas narrativas podían desagregarse y las imágenes presentarse de manera aislada unas de otras, siendo frecuente la reducción de las series y muy habitual encontrar solo una escena de la secuencia. Así, la mostración de prisioneros frecuentemente quedaba restringida a la entrega de flores al Inka por parte de la Coya[21] (Fig. 4).



Fig. 4. Anónimo, *Qiru cefalomorfo con escena de «Presentación de prisioneros»*, s. xvii. Madera y resinas. Museo de América, Madrid (núm. de inventario 7504). Fotografía: autora.

Si bien en el *urpu* no vemos indubitablemente al Inka sedente y a la Coya arrodillada[22], asumimos que esas son sus posiciones basándonos en la invariabilidad de las posturas en las escenas de *Presentación* en los *qirus*: el primero en reposo, sentado en una *tiana*[23] y la mujer arrodillada[24]. Las especificidades de la técnica cerámica tienden a la simplificación de las formas, lo que pudo impedir una definición neta de las poses. Nuestra presunción se refuerza porque el sirviente con la *achiwa* solo se presenta cuando el soberano está en reposo[25].

Una colocación habitual en los vasos, cuando solo aparece la dupla Inka – Coya, es que haya un sirviente con parasol detrás del Inka y otro detrás de la mujer. Pueden ser un anti y un *kumillo*[26], dos antis o dos *kumillos*[27]. Estos *qirus* portaban un mensaje propagandístico que buscaba resaltar la misión civilizatoria de los incas. Serían antis capturados, llevados al Cuzco e integrados al Tawantinsuyu. La idea subyacente sería mostrar cómo los enemigos del Inka, perdonados por este en tanto soberano poderoso, pero conciliador y

20. VVAA. «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. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-68942016000100002 [Fecha de acceso: 20/08/2022].

21. Ibídem.

22. Francisco Stastny ([1986] 2004) dice que están de pie. Stastny, Francisco. «Iconografía inca en…» Op. cit., págs. 190-199.

23. Asiento ritual de los jefes en los Andes.

24. VVAA. «Inkas y antis…» Op. cit.

25. Ibídem.

26. Enano jorobado que actuaba como sirviente llevando el parasol de plumas.

27. VVAA. «Inkas y antis…» Op. cit.



Fig. 5. Anónimo, *Qiru cefalomorfo con un anti sosteniendo la achiwa e Inca en su tiana mientras recibe la ofrenda floral de parte de la Coya*, s. xvii. Madera y resinas. Museo Inka, Cuzco. Fotografía: Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto. *Queros. Arte inka en vasos ceremoniales.* Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998, pág. 103.

magnánimo, fueron sumados al imperio beneficiándose de la *pax* incaica[28] (Fig. 5). Los antis se presentan como sometidos al Inka luego de las campañas de anexión hechas por Topa Inca, que habría sujetado a manaríes y opataríes a través de uno de sus jefes, Otorongo Achachi, casado con una *ch'uncha*, con quien tuvo hijos que quedaron en la selva. Esta subordinación, que no necesariamente tenía su correlato en la realidad, también aparece en la literatura, por ejemplo, en la obra *Ollantay*[29].

Si volvemos a nuestro *urpu,* encontramos que se ha simplificado la escena: un solo personaje (un simio) sostiene sendos quitasoles para cada figura. ¿Por qué un mono? Es un animal que remite a la selva y por tanto al Anti-suyu, nominalmente parte del imperio pero que en los hechos constituía una zona malamente conocida y peor controlada[30]. Habría, por tanto, una utilización metonímica entre ambas figuras que habitaban en el espacio selvático: el mono y el anti. Esta relación de metonimia ya ha sido planteada para el anti y el jaguar, entendiéndolos como sinónimos. El *ch'unchu* no solo representaba a un guerrero selvático, sino que operaba como metonimia del salvajismo y la ferocidad de la selva[31]. También tenemos que considerar que el mono es un animal que siempre acompaña a los antis en los *qirus,* por lo cual la equivalencia estaría dada y, en este caso, reforzada visualmente por el moteado del cuerpo del animal, una de las características definitorias y formalizadas en la representación de los pobladores selváticos, relacionadas con el moteado de los felinos[32].

3. Conclusiones

Durante la colonia y a través de diferentes soportes se plasmaron narraciones visuales organizadas a partir de conjuntos de significantes, reducidos, pero multievocadores, menos sometidos a los férreos controles de la escritura alfabética. Ello permitía a los sujetos andinos coloniales plasmar su historia, sus mitos y sus expectativas[33]. Estos textos visuales estaban orientados hacia varias audiencias, pero fundamentalmente a consumidores andinos, por los significantes utilizados, por las categorías a las que se apelaba y por los diálogos que podían establecerse con otros artefactos[34]. Un modo narrativo usual, tanto en los relatos orales como en los visuales, era combinar una acción, complejizándola con «fragmentos de otros relatos —unidades temáticamente distintas—en que el ordenamiento temporal no es secuencial u otros en que la narración se encuentra reducida a elementos mínimos»[35].

28. Martin, Rosella. «L'image du sauvage dans le théâtre quechua et l'iconographie des queros (Pérou, xvii-xviii)». *Corpus, Archivos virtuales de la alteridad americana* (Mendoza), 4, 2 (2014), págs. 1-18.

29. Publicado por primera vez en 1837.

30. Los pueblos selváticos resistieron férreamente los intentos de anexión del Tawantinsuyu y tampoco a los españoles les fue fácil avanzar sobre esta zona. Renard-Casevitz, France-Marie, Saignes, Thierry y Taylor, Anne-Christine. *Al Este de…* Op. cit.

31. Cummins, Thomas. *Brindis con el Inca…* Op. cit.

32. VVAA. «Inkas y antis…» Op. cit., págs. 9-25.

33. Martínez, José Luis. «Los sistemas andinos…» Op. cit., págs. 447-467; Martínez, José Luis y Martínez, Paula. «Narraciones andinas coloniales…» Op. cit., págs. 41-82.

34. VVAA. «Inkas y antis…» Op. cit.

35. Martínez, José Luis y Martínez, Paula. «Narraciones andinas coloniales…» Op. cit., págs. 41-82.

Consideramos que en nuestro *urpu* aparecen los dispositivos visuales que remiten a la expansión inca, en este caso, representada por el avance sobre los antis. En los Andes los fenómenos comunicativos tenían un espesor multisensorial y portaban una densidad significativa que la comunidad a la que iban dirigidos podía decodificar sin dificultad. Materia, contexto, forma, función y ocasión —cada elemento de forma separada— cargaban significados profundos que al combinarse formaban complejos sistemas polisensoriales[36] y multievocadores. Estos sistemas funcionaban como una trama en la que cada componente actuaba como un hilo que tonificaba y era tonificado por el conjunto, dando una densidad significativa en la cual es difícil —y artificial— acotar el alcance de cada parte[37].

36. Martínez, José Luis. «El virrey Toledo y el control de las voces andinas coloniales». *Colonial Latin American Review* (Londres), 21, 2 (2012), págs. 175-208.

37. Nogueira, Patricia. «Las propiedades del sonido en el mundo andino». En: Zanolli, Carlos y Costilla, Julia (Coords.). *Simbologías, ritualidad y prácticas devocionales en Sudamérica. Pasado y Presente*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2022, págs. 67-98.

La revalorización de la arquitectura barroca española en los escritos de Sacheverell Sitwell

Victoria Sánchez Mellado

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0003-0651-5315

1. Sacheverell Sitwell: el «entusiasta del Barroco»

Entre la amplia producción del escritor y viajero británico Sacheverell Sitwell (Fig. 1) encontramos relevantes textos sobre el Barroco español como *Southern Baroque Art. A Study of Painting, Architecture and Music in Italy and Spain of the 17th & 18th Centuries*, publicado en 1924, o *Spanish Baroque Art with Building in Portugal, Mexico and Other Colonies*, de 1931. También aparecen interesantes apreciaciones sobre este estilo artístico en su libro de viajes *Spain*, de 1950.

La importancia de este autor se sustenta en la fortuna que desde bastante pronto tuvieron sus trabajos. Como ejemplo de ello podemos mencionar que su compatriota Rose Macaulay le definió como «entusiasta del Barroco» en *Fabled Shore: From the Pyrenees to Portugal by Road*, de 1949[1]; y que en la guía turística Baedeker de 1959 se recomendaba su libro de 1931 para profundizar en el arte y en la arquitectura del país[2].

Gracias a esta fama pudo rodearse de ciertas personalidades de la España del momento, destacando, junto a sus contactos con miembros de ducados y marquesados, su amistad con Luis Bolín, quien fue director general de turismo. Fue precisamente Bolín, según explicó Sitwell, quien le envió a recorrer España entre 1947 y 1948, aunque él ya había estado con anterioridad en el país[3]. Amistades como estas, unidas al propio interés de Sitwell por lo Barroco en unos momentos en los que esta estética servía de referente, nos permiten suponer que la imagen transmitida en *Spain* casaba con la que quería difundir la dictadura[4].

1. Macaulay, Rose. *Fabled Shore. From the Pyrenees to Portugal*. London: Hamish Hamilton, 1949, pág. 90.

2. Baedeker's Touring Guides. *Spain and Portugal with the Balearic Islands and Tangier*. Freiburg: Karl Baedeker; London: George Allen & Unwin Ltd.; New York: The Macmillan Company, 1959, pág. 30.

3. Sitwell, Sacheverell. *España*. Espasa-Calpe, s. f., pág. 11.

4. Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. «Make America baroque again. Donald Trump, la posverdad y la epistemología barroca». En VV.AA. *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*. Sevilla: Enredars Publicaciones; Santiago de Compostela: Andavira, 2019, pág. 443.



Fig. 1. Francis Goodman, *Sir Sacheverell Sitwell*, 1951. Impresión fotográfica sobre papel. National Portrait Gallery, Londres. Fotografía: © National Portrait Gallery.

Ahora bien, ¿qué fue lo que escribió Sacheverell Sitwell sobre la arquitectura barroca española? De manera general, él apreció la belleza de lo Barroco y lo relacionó con el clima y la luz de España. También aludió a las particularidades propias del país para explicar la pervivencia de un estilo de corte más fantástico, pero no exento de poesía, al indicar que «El desprecio por la arquitectura fantástica no existe entre los españoles, para quienes el Barroco, como el Plateresco, poseen toda la fuerza y belleza de una particular escuela de poesía»[5]. Además, se preocupó por dar a conocer las formas churriguerescas, tan denostadas por otros viajeros, y las descripciones que hizo de este decorativismo no las circunscribió solamente a Salamanca, como era habitual, sino que escribió sobre él en otras muchas localidades. No obstante, esto suponía calificar como churriguerescas obras que realmente no fueron hechas por esa saga de arquitectos o sus seguidores, sino que se caracterizaban por un fuerte componente decorativo.

Por último, no hay que olvidar que sus escritos se circunscriben en unos primeros años del siglo xx en los que otros autores también habían publicado estudios sobre el Barroco español, como Otto Schubert, con su *Historia del Barroco en España* (1908), y José Ortega y Gasset, Ricardo Velázquez Bosco o Leopoldo Torres Balbás, con sus aportaciones a «La voluntad del Barroco», número especial de la revista *Arquitectura* de 1920. La producción de Sitwell, por lo tanto, continúa el trabajo de revalorización de estos autores.

2. *Southern Baroque Art*: la «belleza a la que todos los críticos han sido ciegos»

Southern Baroque Art fue editado por primera vez en 1924. El texto sufrió cambios en ediciones posteriores y en su tercera, Sitwell omitió la parte relativa a México para revisarla y ampliarla en un futuro volumen dedicado a la arquitectura de España, Portugal y sus colonias[6].

En este escrito hizo alusión a «la obvia barbaridad del adorno» propia del Barroco, pero también afirmó que detrás de ella «se debe descubrir una especie de belleza a la que todos los críticos han sido ciegos»[7]. Más concretamente, Sitwell evidenció la escasa valoración del trabajo de la saga de Churriguera y sus seguidores y constató el error de juicio desde el que partían las críticas. Explicó que sus trabajos habían sido cuestionados por el contraste que suponen con obras que por la misma época se realizaron en otras zonas, como si fuesen una desviación errónea de la norma general. Pero Sitwell afirmó que «Churriguera fue el resultado de una cultura y un curso de ideas completamente diferentes, y que él era desigual por incompatibilidad, no por incompetencia»[8].

En cuanto a trabajos concretos, a Churriguera, a quien consideraba como «el más moderado de esta escuela»[9], le atribuyó la fachada del Hospital Provincial en Madrid. Esta portada, que seguramente es la del Real Hospicio de San Fernando de Pedro de Ribera —a quien Sitwell calificó como «el más salvaje de los seguidores de Churriguera»—, fue diseñada, según explicó Sitwell, atendiendo a la intensa luz propia del clima español (Fig. 2)[10]. Junto a esta fachada, también escribió sobre la plaza mayor de Salamanca y la sacris-

5. Sitwell, Sacheverell. *Spain*. London: B. T. Batsford, 1961, pág. 54.

6. Sitwell, Sacheverell. *Southern Baroque Art. A Study of Painting, Architecture and Music in Italia and Spain of the 17th & 18th Centuries*. London: Duckworth, 1930.

7. Ibídem, pág. 231.

8. Ibíd., pág. 232.

9. Ibíd., pág. 242.

10. Ibíd., págs. 242-243 y 244.



Fig. 2. Otto Wunderlich, *Real Hospicio de San Fernando de Madrid*, ca. 1923. Impresión fotográfica sobre papel. Fotografía: © Archivo Wunderlich, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte.

tía de la cartuja de Granada, destacando el efecto escénico de la primera y la decoración de la segunda[11].

En esta obra, en definitiva, Sitwell nos presentó una España barroca libre de las imposiciones académicas, ajena a los cambios de gusto provocados por los descubrimientos de Pompeya, un país en el que existía una sociedad que podía derrochar su dinero en construcciones y que contaba con arquitectos solo limitados por las leyes mecánicas[12].

3. *Spanish Baroque Art*: «Los amantes de la arquitectura deben preferir España a Italia»

En *Spanish Baroque Art* (1931) Sitwell dejó escritas algunas ideas que repetiría en su libro de viajes *Spain*. Comenzó el texto con la categórica apreciación de que quien de verdad amase la arquitectura debería visitar España y preferirla a Italia porque «los españoles han sido los mejores constructores desde los romanos»[13]. En su discurso desligó lo churrigueresco del propio José Churriguera, a quien le negó tanto ser un «gran maestro» como un «diseñador sensacionalmente extravagante». Afirmó que Pedro de Ribera, a quien ahora sí le atribuía el Real Hospicio de San Fernando de Madrid, debería llamarse Churriguera porque lo asociaba más a las características consideradas como propias de esa escuela[14]. En la descripción de este edificio madrileño volvió a repetir la importancia de la luz en su diseño, ya que esas formas «profundamente socavadas y enfáticamente sombreadas»[15] se habían diseñado teniendo en cuenta una iluminación muy particular.

Pero para el conocimiento de los «verdaderos logros» del Barroco, Sitwell aclaró que había que alejarse de Madrid «sin arrepentimiento» y centrarse en tres zonas: Valencia (junto a Palma y Murcia), Andalucía y Galicia[16]. En lo escrito en la primera de ellas constatamos cómo, para él, la exuberancia propia del Barroco era entendida como ejemplo de alegría. Así se atestigua cuando indicó que el palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia está hecho en «el estilo al que debemos acostumbrarnos, si queremos disfrutar de la más alta expresión de alegre exuberancia que jamás haya existido en la arquitectura»[17].

En Andalucía merece especial atención lo que escribió sobre la cartuja de Granada, ciudad de la que también destacó el palacio de Bibataubín, calificando a los dos como «churrigueresco»[18]. De la cartuja recordó que el viajero romántico Théophile Gautier fue el primero en apreciarla y que él vio cómo en ella se intentaba rivalizar con la Alhambra. Del edificio, Sitwell resaltó el sagrario y la sacristía, a la que definió como «una obra extraordinaria y trascendental que no se parece a nada que los ojos hayan visto jamás» y de la que dijo, siguiendo así la afirmación de Gautier, que «La complejidad y riqueza del conjunto han llegado al mismo grado de perfección que en la mejor obra árabe:

11. Ibíd., pág. 243.
12. Ibíd., pág. 244.
13. Sitwell, Sacheverell. *Spanish Baroque Art with Buildings in Portugal, Mexico and Other Colonies*. London: Duckworth, 1931, pág. 13.
14. Ibídem, págs. 13-17.
15. Ibíd., pág. 18.
16. Ibíd., págs. 18-19.
17. Ibíd., pág. 22.
18. Ibíd., pág. 32.



Fig. 3. José María González-Nandín y Paúl, *Sacristía de la Cartuja de Granada*, ca. 1923. Impresión fotográfica sobre papel. Fotografía: © SGI Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

las bóvedas de mocárabes de la Alhambra» (Fig. 3)[19]. De Sevilla destacó algunas fachadas «típicamente churrigueresca», como las de la fábrica de tabacos y del palacio de San Telmo, el «agradable» Hospital de la Caridad e iglesias como las de El Salvador o San Luis de los Franceses. Pero en cuanto a iglesias, prefirió las de Valencia[20]. Después prestó atención a la cartuja de Jerez de la Frontera, vista como «una ruina de exquisita belleza» y donde opinó que la combinación de sus estilos se consigue en perfecta armonía; a la plaza de toros y las rejerías de Ronda; y a otras localidades, como San Fernando, Carmona y Écija. Concretamente, en esta última admiró el palacio de Peñaflor y volvió a mencionar a Gautier por ser el primero en poner en valor el municipio[21].

19. Ibíd., pág. 31.
20. Ibíd., págs. 33 y 34.
21. Ibíd., págs. 36-38.

El recorrido por estas zonas barrocas españolas culmina en Santiago de Compostela, donde encontró «el más espléndido logro del arte barroco español»: la fachada del Obradoiro de Fernando de Casas Novoa, arquitecto que, según Sitwell, era el único cuyo nombre debía recordarse (Fig. 4)[22]. Es por eso que estamos ante la obra monumental a la que le presta más atención en su escrito, aunque con anterioridad ya había admirado otras fachadas catedralicias, como la de Murcia, a la que calificó como una «de las mejores fachadas barrocas de Europa» comparable a una «pieza de ebanistería a escala inmensa»[23]. Junto a la fachada del Obradoiro también destacó el convento de Santa Clara de la misma ciudad por ser «casi tan imposible de describir como los edificios de Borromini en Roma»[24] y en donde resaltó la participación de Simón Rodríguez. Ambos conjuntos, le llevan a terminar su capítulo sobre España con unas palabras que evidencian la alta estima que tenía por el Barroco español: «Santiago está en el rincón más remoto de España; pero su arquitectura es del tipo que debería marcar los centros de la civilización»[25].

4. *Spain*: «fantasías extravagantes», «creaciones espléndidas» y «proezas sobresalientes»

En este nuevo escrito estamos ante un libro de viaje, un tipo de texto menos académico que los anteriores, centrado exclusivamente en España y en el que incluyó muchas más localidades y estilos artísticos diferentes, así como alusiones a los trajes típicos, a las fiestas y a la sociedad.

Volvió a escribir sobre el palacio de Bibataubín, el sagrario y la sacristía de la cartuja de Granada, la plaza mayor de Salamanca, la fachada del Obradoiro, el convento de Santa Clara, el palacio del Marqués de Dos Aguas y la catedral de Murcia, entre otros. Y repitió en varias ocasiones cómo hasta la fecha no se había apreciado el Barroco[26]. Además, podemos destacar lo escrito sobre varios espacios como el Hospicio Real

22. Ibíd., pág. 39.
23. Ibíd., pág. 27.
24. Ibíd., pág. 41.
25. Ibíd., pág. 42.
26. Y repitió la idea de que todavía no se había «clasificado» ni «desenredado» a los Churrigueras (Sitwell, Sacheverell. *Spain*… Op. cit., pág. 84). Explicó que la España que mostró David Roberts no podía ser la misma que difundió George Edmund Street, «Pero



Fig. 4. Otto Wunderlich, *Fachada del Obradoiro*, ca. 1929-1936. Impresión fotográfica sobre papel. Fotografía: © Archivo Wunderlich, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte.

de Madrid, el puente de Toledo de la misma ciudad, la capilla de Santa Tecla de la catedral de Burgos o el *Transparente* de la catedral de Toledo.

Al hospicio madrileño lo definió como «una de las fantasías más extravagantes de los seguidores de Churriguera» e hizo alusión a un grabado de David Roberts en el que se representaba este edificio. Indicó que para este pintor el hospicio era pintoresco y el propio Sitwell reafirmó dicha calificación[27]. Además, Sitwell incluyó en este libro una fotografía de la fachada del edificio, siendo una de las pocas de este monumento que aparecería en los libros de viajes de la época.

Del puente de Toledo en Madrid escribió que era «una de las creaciones más fantásticas y espléndidas» de una arquitectura que, a pesar de todo, define como «decadente». Consideró que la capilla de Santa Tecla era un ejemplo «sencillo» del «estilo exuberante» que luego se extendió a México[28]. Y en cuanto al *Transparente* toledano, es cierto que lo consideró como «una nota más frívola» en el conjunto del templo, pero también puntualizó que, junto a las fachadas del Obradoiro y de la catedral de Murcia «es una de las proezas más sobresalientes del Barroco en España»[29]. Junto a ello, incorporó ideas no expresadas en sus anteriores libros, como que Jaime Bort, autor de la fachada de la catedral de Murcia, merecía ser recordado junto a Fernando Casas y Novoa[30].

Finalmente, en este libro también expresó que había formas más moderadas y prudentes que las asociadas al churriguerismo. Lo hizo ante la basílica de Santa María de Elche, donde encontró «una de las fachadas más sorprendentemente gráciles y primorosas de todo Levante, construida en ese estilo local que no es completamente rococó ni churrigueresco, sino más poético que el primero y más sensato y equilibrado que el último»[31].

5. Reflexiones finales

Frente a la admiración vista en estos textos, cabe precisar que en los años veinte estuvo en el país Mario Praz y que él, al contrario que Sitwell, fue muy crítico con el Barroco español, especialmente en su vertiente más decorativa. De la sacristía de la cartuja de Granada, por ejemplo, dijo que era «un arquitectónico puchero» y a Luis de Arévalo lo calificó como un «cocinero genial»[32]. Y del altar de Santa Tecla en Burgos explicó que era «una galantería que no sabes si realmente está hecha para el ojo o para el paladar»[33]. Pero es que Praz basó su juicio sobre el Barroco español en la comparación con lo que se hacía en otros lugares, pues dijo que la sacristía de la cartuja de Granada era un «triunfo» «pobre» si se comparaba con los trabajos de Roma, Dresde, Mónaco o Viena[34]; actitud que, como hemos visto, para Sitwell era un error.

es España, y un aspecto de España que ahora, después de un siglo, está recuperando popularidad» (Ibídem, pág. 54).

27. Ibíd., pág. 54.

28. Ibíd., págs. 22 y 25.
29. Ibíd., págs. 75 y 76.
30. Ibíd., pág. 166.
31. Ibíd., pág. 163.
32. Praz, Mario. *Península pentagonal (La España antirromántica)*. Córdoba: Almuzara, 2007, pág. 111.
33. Ibídem, pág. 110.
34. Ibíd., pág. 110.

También hay que puntualizar que Sitwell escribió sobre barbaridades, fantasías, extravagancias e, incluso, arquitectura decadente, pero estas apreciaciones —que en otros autores podían ser entendidas como desfavorables— no significaban críticas por parte de Sitwell. Él simplemente describió una arquitectura que se caracteriza por ser exuberante y ornamental y que durante mucho tiempo se consideró como un trabajo inferior con respecto a lo que había existido antes. Él mismo lo aclaró en las ocasiones en las que indicaba que este estilo estaba empezando a recuperar el favor del público.

No hay que olvidar que Sitwell conocía la calificación de «heresiarca» que Richard Ford —a quien mencionó con frecuencia en *Spain*— había dado a Churriguera. Así lo demostró cuando escribió que el arco de la Estrella de Cáceres, obra de Manuel de Lara Churriguera, «revela al 'heresiarca' de un modo suave y cortés»[35]. Frente a la denominación «heresiarca del mal gusto» y a los calificativos «llamativo», «mal gusto», «desfigurado», «horrible», «vil», «estropeado», «abominación», «inapropiado», «peor» o «del demonio» dados a distintos monumentos barrocos por parte de Ford[36], Sitwell fue un ejemplo de la mayor comprensión de este estilo artístico y de su revalorización a lo largo del siglo xx. Se situó, así, en la estela de otros historiadores de la arquitectura española, como Bernard Bevan, a quien también citó Sitwell en *Spain*, y quien en su *Historia de la arquitectura española*, escrito de 1928 a 1930, revisado entre 1937 y 1938 y publicado en su primera edición ese último año, escribió que «Esta anarquía de finales del siglo xvii y comienzos del xviii, donde entra todo, salvo el purismo, da lugar, sin embargo, a una de las más atractivas fases del arte español»[37]. En definitiva, con estas aportaciones sobre el Barroco Sitwell no estaba sino fortaleciendo la imagen católica y grandiosa del país, reforzando así, un sentimiento religioso y de superioridad que casaba muy bien con la dictadura franquista.

35. Sitwell, Sacheverell. *Spain*… Op. cit., pág. 103.

36. Ford, Richard. *A Handbook for Travellers in Spain*. London: John Murray, Albemarle Street, 1882, parte 1, págs. 75, 126, 137, 154, 156, 161, 211, 229, 260; y parte 2, págs. 319, 330, 343, 355, 362, 495, 509.

37. Bevan, Bernard. *Historia de la arquitectura española*. Barcelona: Juventud, 1950, págs. 243-244.

Sobre el arte de tornear a la antigua o a la moderna: a propósito de la obra *Ejercicio militar* del caballero Jaime de Oleza (Mallorca, 1552 – Valladolid, 1604)[1]

Aina M. Escobar Sánchez

Universitat de les Illes Balears, España

https://orcid.org/0000-0001-8617-990X

1. Jaime de Oleza y Calvó: datos biográficos y producción artística

Jaime de Oleza nació en Mallorca en 1552 en una de las más destacadas familias de la nobleza mallorquina. Además de ocupar cargos en las instituciones civiles de poder y de relacionarse con las altas esferas de la aristocracia, como de su categoría social era de esperar, los Oleza ostentaban una acusada faceta de humanistas, literatos y afectos a las artes. Fue ya en época moderna valorada la producción como escritor y preceptista de Francisco de Oleza (1480-1550), abuelo de Jaime, conocido en especial por sus obras *La nova art de trobar* y *Del menyspreu del món*. Pese a la celebridad por su labor literaria de esta rama de los Oleza, su genealogía fue erróneamente interpretada durante siglos a raíz de la lectura de Joaquín María Bover, quién sostuvo que Jaime de Oleza era hijo de Francisco de Oleza y de Beatriz de Sant-Martí, en realidad sus abuelos. El desfase genealógico se perpetuó en múltiples autores hasta la corrección del informe heráldico de Jaime de Oleza por parte del genealogista José de Oleza[2], biografía completada posteriormente por el doctor Jaume Garau Amengual[3].

1. El presente artículo es parte de los resultados de un proyecto de investigación llamado «*Estudi diagnòstic comparat de la conservació del patrimoni artístic religiós a les illes de Mallorca i Menorca*». Referencia del proyecto: PID2019-110231GB-100/AEI/10.13039/501100011033.

2. Oleza y España, José. *La familia de Oleza en Mallorca durante setecientos treinta años, 1230-1960*. Palma: Tipografía Nueva Balear, 1973.

3. Garau Amengual, Jaume. «Notas para un biografía del poeta Jaime de Oleza y Calvó (1552-1604)». *Caligrama: revista insular de Filología* (Palma), 5 (1993), págs. 45-55.

Gracias a las investigaciones de José de Oleza y Jaume Garau sabemos que Jaime de Oleza fue hijo de Jaime de Oleza y Sant-Martí y de Juana Calvó y Garau, siendo el segundo de los ocho hijos que concibió el matrimonio. Jaime recibió una formación propia de un hombre culto con afección hacia la pintura y la poesía, como se constatará gracias a su producción literaria y a su testamento, otorgado a los cuarenta y cuatro años ante el notario Andrés Casellas, un importante documento del que se destila el panorama cultural de la época. Jaime de Oleza se casó con Beatriz Sureda y Campfullós, doncella dieciséis años menor que él, matrimonio del que nacieron cinco hijos. En 1603 fue investido caballero de San Juan de Jerusalén y nombrado «jurat en cap», es decir, miembro de la corporación municipal y principal cargo del poder regnícola, representado en la «Universitat de la Ciutat i Regne de Mallorca». Fueron precisamente las obligaciones relativas a su cargo las que le hicieron viajar a Valladolid en 1604 para visitar la corte real, donde murió y fue enterrado en la parroquia de San Pedro Apóstol[4].

Con respecto a su producción artística y volviendo al conocido testamento, gracias al inventario de sus bienes se ha podido saber que Oleza había pintado algunos óleos de temática religiosa y que contaba con útiles de pintura. Estos bienes debía heredarlos aquel hijo suyo que fuere aficionado a la pintura o, en su defecto, debían destinarse a la subasta pública y ser repartidos entre aquellos pintores que pudieran aprovecharlos. Garau apunta, con respecto a esta cláusula, el propósito de mecenazgo que animaba a Oleza, quien también manifestó el deseo expreso de fundar «un seminario o Academia de pintura» con el fin de estimular el cultivo de este arte.

Jaime de Oleza se muestra como un hombre profundamente religioso y con celo en guardar las buenas formas, aspecto observable tanto en la temática de las pinturas de su propiedad (escenas bíblicas y santos), como en el contenido de su producción literaria. En cuanto a esta última, son únicamente dos sus obras escritas conocidas: el *Sacro trofeo de Cristo*, publicado en Valencia el 1599 y el *Ejercicio militar*, redactado en 1602 y aparentemente publicado en 1604 en Valladolid. En el *Sacro trofeo de Cristo*, Oleza inventó una justa de combatientes en cuatro cantos, justas de las cuales era mantenedor Jesucristo, además de vencedor de todas ellas. El canto primero expone el pregón de libreas, divisas, padrinos, armadura y entrada en la plaza, participando «la soberbia» como primer aventurero, acompañada de sus coherentes amistades. El segundo canto pinta la batalla del Mantenedor, que toma la lanza de la humildad y vence a la soberbia y a sus seis aventureros compañeros. El canto tercero figura el consejo y resolución de vengarse del príncipe infernal que vencido queda por la humilde vida de Jesucristo. El cuarto y último canto declara la pelea de la cual sale vencedor Cristo con su muerte. En el mismo libro se siguen algunas composiciones en honor a la Inmaculada Concepción y varias liras y sonetos al Santísimo Sacramento[5]. El único ejemplar conocido de la obra se hallaba, en la primera mitad del siglo XX, en la biblioteca del marqués de Pidal y fue por fortuna íntegramente publicado el 1949 por Roque Pidal y Bernaldo de Quirós quien, además de transcribir la obra poética, la cataloga de libro «de caballerías a lo divino» y la relaciona, junto con el *Ejercicio militar*, con un conjunto de obras coetáneas de corte caballeresco: el *Tratado de la caballería de la Gineta* de Pedro de Aguilar (Sevilla, 1572), el *Discurso para estar a la Gineta con gracia y hermosura* del Conde de Puñoenrostro (1590), el *Libro de la Gineta en España* de Pedro Fernández de Andrada (1599), el *Libro de enfrentamientos de la Gineta* (Toledo, 1570), el *Tractado de la cavallería de la Gineta y Brida* de Suárez de Peralta (Sevilla, 1580) y *Exercicios de la Gineta* del indiano Bernardo de Vargas Machuca (Madrid, 1600)[6]. Sin duda se trata de obras que, como mínimo en parte, directa o indirectamente, Jaime de Oleza debía conocer, por la proximidad temática y cronológica con su *Ejercicio militar*. No obstante, y a diferencia del *Sacro trofeo de Cristo*, el *Ejercicio militar* se despoja del interés poético y estético para centrarse en la mera descripción detallada a modo de manual del orden de cada uno de los juegos, así como de los elementos que los conformaban, haciendo énfasis en el decoro y la tradición que la nobleza heredó de época medieval, considerándose en decadencia la útil práctica del ejercicio de caballería.

4. Ibídem, págs. 45-55.

5. Biblioteca Lluís Alemany (BLA), D2-122. *Descubrimiento de la aguja náutica, de la situación de la América, del arte de navegar y de un nuevo método para el adelantamiento de las artes y las ciencias*, Antonio Raymundo Pasqual. Madrid: Imprenta de Manuel González, 1789, pág. 267.

6. Pidal y Bernaldo de Quirós, Roque. «Sacro trofeo de Christo con otras cosas de devoción. Compuesto por Jaime de Oleza». *Noticias de libros peregrinos* (Madrid), 2 (1949), pág. 7.

2. Los juegos caballerescos en Mallorca en la Edad Moderna

El estamento militar o de caballeros fue el más elevado de los cuatro estamentos de Mallorca, conformando la oligarquía mallorquina. Estaba integrado por diferentes categorías de personas privilegiadas de la nobleza, siendo extrapolable el término «caballero» a la pertenencia a una orden militar, aunque la toma del hábito no implicaba constituir una categoría superior dentro del estamento, sino que suponía un reconocimiento más en la calidad del linaje, acompañado de algunas exenciones fiscales[7]. Las funciones públicas de los caballeros fueron diversas, generalmente relacionadas con la representación del poder civil regnícola: se nombraban caballeros embajadores que debían recibir las visitas que llegaban a la isla, tanto por tierra como por mar, y eran los encargados de portear el cuerpo de los difuntos de su propia categoría social, por ejemplo, aunque con frecuencia se observa que la función de los caballeros era más figurativa que activa. En Mallorca, todos los miembros del brazo noble tenían obligación de afiliarse a la cofradía de San Jorge, que congregaba a los caballeros y regulaba diferentes aspectos de su vida pública, principalmente económicos y de relación[8], aunque también se aseguraba de que los jóvenes recibieran la educación propia de los caballeros, ejercitándose en las armas y aprendiendo a justar[9].

Las cabalgatas, encamisadas y juegos caballerescos eran el contexto idóneo para el lucimiento del valor y habilidades de los caballeros. Además de ser una muestra de la capacidad defensiva de la isla, la lucha organizada como elemento esencial de la condición humana en la representación maniquea del combate entre el bien y el mal, los juegos caballerescos constituían uno de los espectáculos más apreciados para el entretenimiento del pueblo. Durante la Edad Moderna en Mallorca, existían dos fechas fijas para la celebración de paseos y cabalgatas: el día de San Juan (24 de junio) y la fiesta del Estandarte (31 de diciembre), conmemorando esta última la conquista y entrada en la ciudad por parte del rey Jaume I en 1229. La cabalgata era una larga procesión a caballo que frecuentemente culminaba en otros espectáculos: justas reales y de guerra, estafermos o el juego de la sortija, juegos de cañas o torneos a pie o a caballo[10].

3. El *Ejercicio militar* de Jaime de Oleza

Jaime de Oleza, ante la consideración de que en Mallorca los juegos caballerescos se encontraban en decadencia y muy vulnerados en relación a cómo él los había conocido en su juventud, resolvió redactar un compendio a modo de manual, de lo más sencillo a lo más complejo, destinado a aquellos jóvenes que desearan cabalgar correctamente, así como aprender a participar de los juegos caballerescos que se debutaban públicamente. La obra, cuyo título completo es *Exercicio militar en el qual se contiene muchos documentos y primores, assí de la brida como de la gineta, y de las armas a pie, con el orden que se ha de guardar para salir en público en todas las fiestas y juegos, como son correr sortija, jugar cañas, justa real y de guerra, a pie y a caballo, y qualsequiera exercicios militares de los principios hasta lo más dificultoso*, se publicó aparentemente en Valladolid en 1604, aunque no se ha localizado versión impresa del documento, sino que se ha accedido al ejemplar manuscrito conservado en el Archivo Municipal de Palma con la signatura MS-52.

El texto comienza con la recomendación de instruirse a partir de los doce años, tomando un caballo manso y aprendiendo a subirlo y tomar las riendas, colocar las piernas correctamente y aprender a saludar a las damas y caballeros con la cortesía oportuna. El joven caballero debía practicar una serie de años paseando por la ciudad y el campo, acudiendo «a la escuela» con su caballerizo, para controlar el trote, saber parar al caballo, dar vueltas en el torno, picar al caballo, ir a galope y, siempre al final del ejercicio diario, acariciar al animal con gracia.

Con respecto a las apariciones públicas, Oleza describe al detalle los diferentes perfiles necesarios para la celebración de los juegos: la figura del mantenedor, es decir, la persona que sustentaba la fiesta ya sea a nivel

7. Montaner, Pedro. «Los caballeros de órdenes militares y el comercio en Mallorca durante los siglos xvii y xviii». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* (Palma), 36 (1978), págs. 99-109.

8. Ferrer, Miquel. «La cofradía de San Jorge y los orígenes de la RSEMAP». *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics* (Palma), 10 (2000), págs. 137-170.

9. Amengual, Carles y Payeras, Llorenç (coord.). *Llibre de cavalleria de les Illes Balears.* Palma: Govern de les Illes Balears, 2001, pág. 201.

10. Escobar Sánchez, Ana María. *Dies de taula: festa i art a Mallorca a l'edat moderna. Estudi i consideracions entorn del Cerimonial de l'Arxiu (1541-1686) i la taula dels jurats.* Tesis Doctoral. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2022.

económico (sufragando el montaje de las estructuras necesarias y aportando los premios) u organizativo (nombrando jueces, formando las cuadrillas de caballeros, contratando la música, gestionado el pregón para su anuncio…) y, por otra parte, las figuras de los aventureros, es decir, aquellos que competían contra el mantenedor por los premios y el reconocimiento público. Tanto unos como otros debían asegurarse, previo a los juegos, de disponer de unos padrinos que les defendieran ante los jueces o les asistieran en caso de necesidad.

Gran parte del contenido del manuscrito está destinado a las correctas posturas del cuerpo a la hora de montar el caballo, con gracia y desenvoltura, haciendo énfasis en la colocación de los pies, las piernas, el torso y los brazos, examinando el ángulo y posición de los escudos y las lanzas, cerciorándose de la dirección tomada en la carrera y sin olvidar la gala y los saludos en las entradas y salidas a la plaza. En esta línea, el autor detesta las entradas y salidas rápidas y sin anticipación, proponiendo entradas lentas para dilatar más la fiesta, paseando lento, saludando y haciendo cortesías y «repelones», es decir, carreras rápidas y paradas del caballo alzado sobre las extremidades posteriores, para más deleite del ojo espectador. Son precisamente los detalles de carácter estético y cultural los más interesantes del manuscrito, desde el punto de vista histórico-artístico. Así pues, para Oleza el cuidado del aspecto visual era esencial. Los caballeros debían poder ser vistos a gran distancia, ostentando colores alegres («y agradables»), siempre a conjunto con los paramentos de sus caballos, y apareciendo con la compañía de sus lacayos, también habillados con la misma uniformidad. Eran apreciadas las testeras de plumas y, por encima de las ricas telas de terciopelo o bordados, era preferible divertir al público con algún disfraz o invención («devisa»), evitando las de monstruos, villanos o salvajes indómitos, para parecer siempre caballeros y siendo aconsejables las vestimentas de romanos, albaneses, turcos, guerreras amazonas o a la francesa. Otros disfraces aceptados, según Oleza, eran «a la flamenca» con largas y rubias melenas, «a la morisca» o «a la indiana». Para poder inventar nuevas escenas y personajes, Oleza recomendaba a los jóvenes caballeros que se aficionaran a la lectura de clásicos, a la poesía, al dibujo y a la pintura, así como a los libros de historia que narrasen batallas y hechos memorables y heroicos. Asimismo, recomendaba a los jóvenes el aprender a danzar, práctica de la que extraerían gran provecho para la coordinación de las piernas, para la postura y los movimientos, tanto para los torneos a pie como a caballo.

Con respecto a la música, debía estar siempre presente, en especial los «sones moriscos, atabales y chirimías», considerados por Oleza la música más plácida que decía conocer. Para la belleza de la fiesta, Oleza consideraba esencial que los caballeros estuviesen bien coordinados «con igualdad y concordia», no discrepando en nada públicamente, obviando palabras malsonantes y expresiones como «¡Aparta, aparta!», «¡Santiago!» o «¡a ellos!». En cada una de las carreras de lanzas debería ir variándose la manera de correr (de las siete posibles), así como los combatientes debían aproximarse desde la izquierda, portando lanzas largas, de veintidós palmos (unos cuatro metros y medio), firmes pero ligeras, y pintadas a conjunto con los escudos, sin que en ellos hubiere letras ni pintura figurativa.

Una vez corridas todas las carreras y jugados los juegos de lanzas, estafermos, cañas, sortija o torneos, la trompeta debía avisar que era el momento de replegarse y terminar la fiesta de la manera más estética posible, contemplando Oleza dos maneras para el mayor goce de los espectadores: la primera, haciendo un «caracol» (espiral) bien ordenado en filas de dos; la segunda, «a la folla», es decir, en una justa de todos contra todos representando una batalla campal o una escena bélica al vivo.

4. Conclusiones

El presente artículo es una primera aproximación al contenido del manuscrito inédito *Ejercicio militar* del caballero mallorquín Jaime de Oleza. Aunque los juegos caballerescos no han sido hasta la fecha objeto de estudio en el panorama insular, la atención del estudio se centra más en los datos de interés histórico-artístico del documento, que se concretan en la vestimenta de los caballeros y en la presencia de elementos musicales, así como en la perspectiva estética de los detalles protocolarios y de orden de actuación. En el artículo se hace referencia también a cuestiones contextuales de la creación de la obra, que parece ser redactada en un momento de decadencia o cambio con respecto a los juegos caballerescos de tradición medieval. Queda pendiente, para futuras ocasiones, un análisis pormenorizado de cada uno de los juegos caballerescos, junto con una comparativa de los mismos en diferentes territorios de la Corona hispánica. En última instancia, sería preferible la transcripción y publicación completa de la obra para facilitar su estudio en profundidad.

Restauración monumental de posguerra. La reconstrucción de las iglesias parroquiales de Andújar (Jaén)

José Manuel Almansa-Moreno

Universidad de Jaén, España

https://orcid.org/0000-0003-3806-9559

1. La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRDR)

El Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones fue creado por Ley de 30 de enero de 1938 (que planteaba la reorganización de la Administración Central del Estado), siendo sus competencias «la dirección y vigilancia de cuantos proyectos, generales o particulares, tengan por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas clases dañados por efecto de la guerra»[1].

Finalizada la contienda, este servicio pasa a denominarse Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRDR), quedando bajo el mandato de José Moreno Torres. En colaboración con la Dirección General de Arquitectura (creada en septiembre de 1939 y bajo la responsabilidad de Pedro Muguruza), esta institución realizaría la reconstrucción de gran parte del país, prestando especial atención a aquellos territorios que más daños habían sufrido durante el conflicto bélico[2].

La organización administrativa de Regiones Devastadas era como el de una gran empresa privada en la que, además de los servicios de la Secretaría General (que llevaba todo lo relacionado con personal, registro, archivo y asuntos generales), así como la Intervención Delegada del Ministerio de Hacienda y el Servicio de Habilitación, existían cuatro secciones principales: Expedientes, Materiales y Transportes, Contabilidad y Reconstrucción. Por su parte, la Sección de Reconstrucción estaba subdividida a su vez por otros cuatro negociados (Proyectos, Expropiaciones, Valoraciones y Obras), existiendo además dos organismos independientes, que eran el Negociado de Subastas así como el Negociado de Prensa y

1. *Decreto dando normas permitivas a que han de sujetarse la restauración o reconstrucción de bienes dañados por la guerra* [B.O.E., 29/03/1938, n.º 524, pág. 6483].

2. *Ley de 23 de septiembre de 1939 creando la Dirección General de Arquitectura* [B.O.E., n.º 272, pág. 5427].

Propaganda (responsable de la edición de la revista *Reconstrucción*, considerada como uno de los principales instrumentos de propaganda política del Régimen)[3].

Dependientes de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones se constituyeron un gran número de Oficinas Comarcales de Proyectos y Obras, las cuales se situaban cerca de aquellas regiones más afectadas por la contienda. De este modo se formaba toda una red para la ejecución y control de la reconstrucción que, aunque estaba muy centralizada, actuaba de forma muy local (si bien los arquitectos generalmente se encargaban individualmente del proyecto y la dirección de obra del edificio del que se responsabilizaban)[4]. Junto con las oficinas comarcales de Córdoba y Granada, debemos remarcar para este estudio la oficina de Andújar (bajo la dirección del arquitecto Francisco Prieto-Moreno), que a partir de 1946 se trasladaría a Jaén, pasando a ser responsabilidad de Ramón Pajares Pardo.

La labor de Regiones Devastadas fue amplia y variada, incluyendo la rehabilitación de viviendas dañadas, construcción de edificios de nueva planta para administración municipal y estatal, servicios municipales (hospitales, colegios, cuarteles…), templos religiosos, nuevas barriadas e incluso pueblos enteros. Del mismo modo se encargó de la restauración de monumentos y edificios de interés, labor que teóricamente debería haber recaído en la Dirección General de Bellas Artes, cuya dotación económica era ínfima respecto a Regiones Devastadas.

En la mayoría de los monumentos intervenidos se hace patente una absoluta falta de rigor metodológico, encontrándonos tanto reconstrucciones fieles de los monumentos e incluso ampliaciones, correcciones y desfiguraciones de los edificios originales[5]. Muchas de estas acciones de reconstrucción han sido valoradas como una mera vuelta atrás hacia posturas más tradicionalistas (propias de la restauración estilística de Viollet-le-Duc), olvidando las propuestas más modernizadoras establecidas durante los años 30 por arquitectos como Leopoldo Torres Balbás, Jeroni Martorell o Josep Puig i Cadafalch (si bien esta práctica sería recurrente en las restauraciones acometidas en Europa tras la II Guerra Mundial)[6].

La localidad de Andújar fue objeto de numerosas intervenciones por la especial significación que este lugar tuvo en el conflicto bélico (al ser asediado el santuario de la Cabeza durante meses por el bando republicano, dando como resultado final la sangrienta muerte del capitán Santiago Cortés y sus compañeros). De hecho, la reconstrucción de este templo religioso (acometida por Francisco Prieto-Moreno) hay que enmarcarla en un complejo proceso que toca al menos tres ámbitos: el arquitectónico, el administrativo y el ideológico[7]. Sin embargo, no solamente se actúa en este espacio, sino que también en numerosos edificios diseminados por la ciudad (tanto de carácter religioso como civil), acometiéndose igualmente la remodelación —o creación— de un nuevo espacio urbano como sería la Plaza de España[8].

Terminado el proceso de reconstrucción nacional, las funciones de Regiones Devastadas eran bastante reducidas, dedicándose a acudir al socorro de las distintas provincias cuando sucedía alguna catástrofe natural, así como para rematar, controlar y conservar la edificación ya ejecutada[9]. Con la creación del Ministerio de Vivienda en 1957 se inicia el proceso de desmantelamiento de este organismo, reubicando a su personal en el nuevo ministerio, liquidando las existencias en todos los almacenes y desmantelando las oficinas comarcales, y trasladando gran parte de la documentación al Ministerio de Cultura para su custodia[10].

3. «Organismos del Nuevo Estado: La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones». *Reconstrucción*, 1 (1940), págs. 2-5; Moreno Torres, José. «Un organismo del Nuevo Estado: La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones». *Reconstrucción*, 12 (1941), págs. 1-47.

4. Llanos, Eugenia. «La Dirección General de Regiones Devastadas. Su organización administrativa». En: VV. AA. *Arquitectura en Regiones Devastadas.* Madrid: MOPU, 1987, pág. 43.

5. Esteban Chapapría, Julián. «El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?». En: VV. AA. *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958).* Valencia: Pentagraf Editorial, 2008, págs. 44-45.

6. Muñoz Cosme, Alfonso. *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, pág. 113.

7. Casuso Quesada, Rafael. «La reconstrucción del Santuario de la Virgen de la Cabeza en Andújar como modelo en la arquitectura española de posguerra (1941-1945)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 214 (2016), págs. 407-434.

8. Almansa Moreno, José Manuel. *Reconstrucción y restauración monumental en la provincia de Jaén durante el Franquismo*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2021, págs. 54-60.

9. Llanos, Eugenia, «La Dirección General de Regiones Devastadas…» Op. cit., pág. 47.

10. Ibidem, pág. 47.

Tabla 1.
Inversiones realizadas en Andújar (hasta 1945).

INVERSIONES REALIZADAS EN ANDÚJAR (HASTA 1945)		
Edificio		**Inversión**
Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza	Santuario y hospedería	3.000.000 ptas.
	Casa de cofradías, capilla, cementerio y cuartel de la Guardia Civil	450.000 ptas.
Plaza de España	Manzana de viviendas con soportales	780.000 ptas.
	Grupo escolar y viviendas para maestros	1.400.000 ptas.
	Edificio de Correos y Telégrafos con viviendas para jefes y conserjes	750.000 ptas.
	Urbanización de plaza y accesos	600.000 ptas.
	Palacio Municipal	125.000 ptas.
Arquitectura religiosa	Reconstrucción de la iglesia de San Miguel y casa rectoral	280.000 ptas.
	Reconstrucción de la iglesia de Santa María	170.000 ptas.
	Reconstrucción de la iglesia de San Bartolomé	225.000 ptas.
	Iglesia de Santiago	-
	Convento de Jesús y María (Mínimas de San Francisco de Paula)	-
Arquitectura asistencial y benéfica	Reconstrucción del hospital municipal, centro secundario de higiene y consolidación del refugio del hospital	350.000 ptas.
	Habilitación de edificios y construcción de cuarenta albergues provisionales	3.000.000 ptas.
	Reparación del Asilo de San José (niñas huérfanas)	80.000 ptas.
	Asilo de San Rafael (niñas desamparadas)	550.000 ptas.
	Reconstrucción de Asilo de Incurables de San Luis	En construcción
	Edificio de Casa Cuna	En construcción
Centros educativos	Talleres de Escuelas Profesionales «Sagrada Familia»	900.000 ptas.
Arquitectura doméstica	Barrio para obreros «La Lagunilla»	-
	Doscientas viviendas protegidas en la Plaza de Toros	En construcción
Otros	Consolidación y demolición de refugios	130.000 ptas.
	Edificio para el Instituto Nacional de Previsión	500.000 ptas.
	Mercado de abastos	2.000.000 ptas.
	Ferrocarril Andújar-Puertollano	10.000.000 ptas.
	Camino vecinal de San Cristóbal	600.000 ptas.
	Pantano de Valdelipe	-
	Silo y depósito de aceite	-

Fuente: elaboración propia a partir de *Diario Jaén*, 28/04/1945.

2. Ramón Pajares Pardo (Torrelavega, 1912 - Jaén, 1993)

Se trata de una de las figuras más relevantes para comprender el proceso de reconstrucción en la provincia de Jaén.

Tras pasar toda la infancia en su Cantabria natal, Ramón Pajares comenzaría a estudiar arquitectura en la ETSA de Madrid en el curso 1931/32, teniendo entre sus maestros a arquitectos tan destacados como Teodoro de Anasagasti, Modesto López Otero, Pascual Bravo Sanfeliú, Leopoldo Torres Balbás, etc. Interrumpida su formación por el estallido de la Guerra Civil, obtendría su título de arquitecto en 1940.

Ese mismo año se traslada a Andújar como arquitecto técnico de la oficina comarcal (encabezada en aquel momento por Félix Ugalde Rodrigo, y desde 1942 por Carlos Fernández de Castro), colaborando con Prieto-Moreno en algunos de sus proyectos. En 1945 se produce el traslado de la oficina a Jaén, ciudad en donde abriría su propio estudio de arquitectura y permanecería el resto de su vida (pasando a ser funcionario del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo tras la supresión de la DGRD en 1957, y posteriormente quedando adscrito a la Delegación en Jaén de la Consejería de Política Territorial de la Junta de Andalucía)[11].

La actividad constructiva de Pajares es muy variada, con diversas tipologías constructivas que se caracterizan por un marcado estilo academicista o incluso por un austero regionalismo, empleando materiales constructivos humildes (el cemento compacto, el hormigón armado, el ladrillo tabicado, etc.) aunque aplicados con soluciones muy ingeniosas y habilidosas.

Sobresale por su labor en la reforma y construcción de edificios religiosos, hasta el punto de ser denominado en numerosos documentos como el «arquitecto diocesano de reconstrucción de templos». En sus proyectos prima la recuperación patrimonial del inmueble junto a una búsqueda de nuevos lenguajes y estrategias materiales, siguiendo los criterios propios de Regiones Devastadas, lo que implicaba la mutación del valor histórico del inmueble en función de su nueva edificación con criterios historicistas[12].

3. Restauración monumental en Andújar

Tras la conquista castellana (1225), la feligresía de Andújar se distribuyó en cuatro parroquias localizadas en recinto intramuros: Santa María la Mayor, Santa Marina, Santiago y San Miguel; a finales del siglo xv se sumaría una nueva parroquia, en este caso dispuesta en los arrabales: San Bartolomé. Sin embargo, con motivo del ajuste parroquial llevado a cabo en el siglo xix, se suprimirían las parroquias de Santiago y Santa Marina, cuyas feligresías pasarían a depender de Santa María.

Saqueadas durante la Guerra Civil, Ramón Pajares acometería las obras para devolverlas al culto lo antes posible. Aparte de la reparación de los destrozos en cubiertas, pavimentos, paredes, etc., en gran medida la actuación consistiría en el picado y relabrado de los paramentos interiores de sillería (muchos de los cuales se encontraban ocultos por «desgraciados» revocos), así como la supresión de añadidos de diversas épocas —considerados de «mal gusto» por el arquitecto— con el fin de buscar la forma originaria del templo[13]. Por lo general en estas intervenciones el valor documental quedaba sacrificado en aras de la eficacia fundamental.

Pasemos a analizar con más detenimiento estas intervenciones.

3.1. Iglesia de Santa María la Mayor

Fundada sobre la primitiva mezquita tras la conquista castellana de la ciudad, el templo actual se construiría a mediados del siglo xv en estilo gótico. Sin embargo, durante los siglos xvi y xvii numerosos arquitectos intervendrían en la iglesia, sobresaliendo por su labor Francisco del Castillo «el Mozo» quien la dotaría de una nueva imagen renacentista, cambiándole además su orientación (patente en el ábside poligonal invertido a los pies y en la triple cabecera plana)[14].

Utilizada como garaje y almacén en la contienda, la iglesia quedaría totalmente calcinada al interior, des-

11. Mosquera Adell, Eduardo y Pérez Cano, María Teresa. *La vanguardia imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990, págs. 274-277.

12. Almansa Moreno, José Manuel, Mantas Fernández, Rafael y García Aguilera, María Asunción. «Reconstrucción de posguerra. La intervención de la Dirección General de Regiones Devastadas en la arquitectura religiosa de la provincia de Jaén». En: Colorado Castellary, Arturo (coord.). *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra.* Madrid: Editorial Fragua, 2018, págs. 279-301.

13. Pajares Pardo, Ramón. «La reconstrucción de iglesias en la comarcal de Jaén». *Reconstrucción*, 87 (1948), págs. 358-361.

14. Moreno Mendoza, Arsenio. *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz.* Granada: Universidad de Granada, 1989, págs. 136-139.

truyéndose sus retablos, imágenes, pinturas y objetos de culto sagrado. Gracias a los donativos de los feligreses se restaurarían la mesa del altar y el retablo mayor, la capilla bautismal y el sagrario, colocándose además algunas puertas y mejorándose parte del pavimento.

El resto de las obras propuestas por el arquitecto Félix Ugalde (financiadas ya por la Dirección General de Regiones Devastadas) consistirían en el

> raspado, limpieza y reparación de las columnas, nervios y fajones de las bóvedas; raspado, limpieza, reparación y pintura de las bóvedas; picado, enfoscado y blanqueo de los muros interiores; reparación de la cubierta, reponiendo algunos pares y totalmente el enlatado; reposición de tres canceles que fueron quemados, y de las cristaleras y vidrieras del edificio; reconstrucción del muro de mampuestos de arenisca que limita la lonja de la entrada á la Iglesia en su fachada Norte y el pavimento de losas de piedra de dicha lonja y, por último, el raspado de la fachada Norte para dejar la piedra al descubierto[15].

El criterio que el arquitecto perseguía era conservar el carácter del edificio, dándole a sus elementos la forma y expresión con la que fueron creados.

Con un presupuesto inicial de 73.800'41 pesetas, dos años más tarde se redacta un nuevo proyecto (ya bajo la dirección de Ramón Pajares y Carlos Fernández de Castro) con un importe muy superior al primero (177.674'11 pesetas), debido a la aparición de una serie de problemas:

> 1º. Al picar los muros para enlucirlos se vió que eran de hermosa piedra de sillería, y lo mismo columnas, nervios góticos, etc., y lo que parecía ser un edificio de proporciones agradables pero de aspecto vulgar en su interior, se nos revela como un templo de magnífica calidad.
>
> 2º. En el transcurso de la obra se advierte la necesidad de reparación y sustitución de bastantes elementos que no figuraban en el proyecto.
>
> 3º. Es preciso incluir en la reparación la de la Casa Rectoral, así como el saneamiento de la misma y de la Sacristía[16].

Entre las nuevas partidas se incluyen la pintura al óleo de las bóvedas renacentistas, la pavimentación de las distintas capillas y del presbiterio, sustitución de la mesa del altar mayor, elevación y recalzo de muros en la casa rectoral y otras mejoras en la misma, reparación de distintas gradas, cornisas, etc., saneamiento de la sacristía, barandas de madera del coro y del púlpito, escalera de subida al campanario y, finalmente, la instalación eléctrica e iluminación de las bóvedas (Fig. 1).

También se incluía la reconstrucción de la lonja de entrada (de la que no quedaban prácticamente restos), considerada como un anejo de la iglesia —si bien formaba parte de la urbanización de la plaza (Fig. 2)—, y cuyo presupuesto total fue de 34.181'24 pesetas:

> Consiste en una cerca de sillería con unos pilaretes de trecho en trecho, rematados por bolas, y una sencilla baranda de hierro entre ellos. La cerca por el interior adoptará la forma de banco y quedará interrumpida frente a las dos puertas de entrada a la Iglesia y lateralmente. El pavimento de la Lonja, que estará algo más elevado que el del resto de la Plaza, se hará a base de losas de hormigón de 50x50 formando recuadros (que interiormente se pavimentarán con cantos rodados) y sentadas sobre un firme de hormigón pobre, que comprenderá toda la Lonja[17].

Aunque no se menciona en la memoria, sabemos que el arquitecto intervendría al interior en la capilla de los Reinoso (en donde recoloca su retablo renacentista con la *Inmaculada* de Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino), dotando al templo de una barroca lámpara de araña hecha en cristal[18]. Sobre la actuación en la iglesia, el arquitecto nos deja la siguiente declaración: «Se han conseguido resultados sorprendentes, que de ser un recinto de apariencia vulgar ha quedado transformado en un hermoso templo digno de admiración»[19].

15. Ugalde, Félix. *Proyecto de reparación de la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar*. Octubre 1940. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR (04)081.001, caja 20340.

16. Pajares Pardo, Ramón y Fernández de Castro, Carlos. *Memoria descriptiva del proyecto reformado de reparación de la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar*. Febrero 1943. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR (04)081.001, caja 20340.

17. Pajares Pardo, Ramón. *Memoria descriptiva del proyecto de reconstrucción de la Lonja de la Plaza de Santa María, de Andújar*. Marzo 1944. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR (04)081.001, caja 20358.

18. Años más tarde se cerraría la capilla con la reja renacentista procedente de la desmantelada capilla del Cristo de la Columna de la antigua parroquia de Santiago (trayéndose del mismo modo la talla del titular, obra atribuida a Juan de Reolid). Por su parte, la lámpara de cristal se quitaría años más tarde, reemplazándose por focos halógenos en los diferentes pilares del templo.

19. Pajares Pardo, Ramón. «La reconstrucción de iglesias…» Op. cit., pág. 361.



Fig. 1. Interior de la iglesia de Santa María la Mayor, Andújar (ca. 1910-1920 y en la actualidad). Fotografía: Imprenta de Agustín Bellido / autor.



Fig. 2. Lonja de la iglesia de Santa María la Mayor, Andújar (ca. 1940 y en la actualidad). Fotografía: DGRDR / autor.

3.2. Iglesia de San Bartolomé

Construida extramuros, se trata de una fundación tardía de finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV. De estilo gótico, su capilla mayor y su torre fueron reformadas durante el siglo XVI por diversos miembros de la dinastía del Castillo, sufriendo igualmente otras reformas barrocas en el siglo XVIII[20].

Además de la destrucción de su patrimonio, hay que añadir que los cimientos de la iglesia se vieron afectados por la construcción de un refugio que la atravesaba completamente de norte a sur. Por tal motivo, las obras proyectadas por Ramón Pajares tenían como fin devolver el culto al templo, así como atender a los problemas surgidos en la cimentación[21].

Para el primer objetivo se rasparían, limpiarían y repararían los nervios de las bóvedas y arcos fajones de la mismas, así como las columnas, portadas y bóvedas de piedra (que se encontraban revocadas y en mal estado debido a las devastaciones e incendios producidos por el bando republicano). Por este motivo, se proyecta la reconstrucción total de la capilla de las Ánimas. Del mismo modo se lleva a cabo el enfoscado y enlucido de la portada gótica y muros interiores, así como la construcción de tabiques y puertas. Por su parte, en la cubierta se procedería al retejado, limpieza y reposición de los materiales que no estuvieran en condiciones adecuadas.

Con el fin de consolidar el refugio se proyecta construir en el mismo una bóveda tabicada de dos roscas de rasilla apoyada en un muro de ladrillo de medio pie (ya que el terreno presentaba una consistencia media). En el suelo se colocaría un firme de hormigón, blanqueando con cal todas las paredes y haciendo desaparecer la entrada mediante tapas de fundición (con objeto de que se pudieran visitar en un futuro).

El presupuesto del proyecto era de 171.441'79 pesetas. Sin embargo, dos años más tarde se volverían a presupuestar las obras atendiendo al incremento de costes de transportes, jornales y materiales, incrementándose en 83.179'77 pesetas más[22].

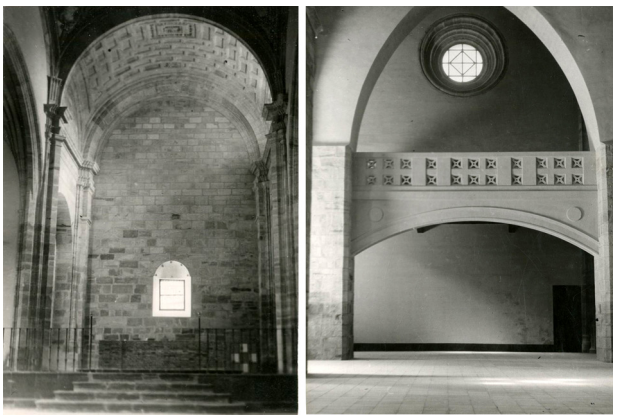


Fig. 3. Altar mayor y coro de la iglesia de San Bartolomé, Andújar (ca. 1941). Fotografía: DGRDR.

Por la prensa local sabemos que el templo se dotaría de nuevos altares e imágenes, así de como otras intervenciones no recogidas en la memoria (Fig. 3):

> En toda su parte interior se puede apreciar la gran ventaja obtenida de estas obras. Antes del Glorioso Alzamiento, esta Parroquia era muy inferior. Después de su reconstrucción, su bello estilo renacimiento, tan cuidadosamente retocado por los magníficos artistas que han estado a cargo de este trabajo ha sido terminado. El altar mayor ha sufrido una ligera modificación, habiendo sido colocado más al centro de la cúpula principal y el coro que antes no tenía, se ha instalado en el centro de la última cúpula. La parte exterior ha sido reformada, y en la entrada principal se ha construido una pequeña lonja[23].

3.3. Iglesia de San Miguel

Considerado como el edificio más antiguo de la ciudad, posiblemente fue construido a mediados del siglo XV aunque presenta diversos añadidos de la Edad Moderna (especialmente patente en la torre, reforzada tras el terremoto de Lisboa de 1755).

Con graves daños tras la contienda, en una primera intervención se repararían las cubiertas y la pa-

20. Moreno Mendoza, Arsenio. *Los Castillo, un siglo*… Op. cit., págs. 151-155.

21. Pajares Pardo, Ramón. *Proyecto de reparación y consolidación de la iglesia parroquial de San Bartolomé*. Mayo 1941. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR (04)081.001, caja 20342.

22. Pajares Pardo, Ramón. *Memoria descriptiva del presupuesto reformado del proyecto de Consolidación del Refugio y Reparación de la Iglesia Parroquial de San Bartolomé, de Andújar*. Septiembre 1943. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR (04)081.001, caja 20342.

23. «Solemne inauguración de la iglesia de San Bartolomé en Andújar». *Diario Jaén*, 15/01/1942, pág. 2; Sánchez Medina, Antonio. «Reconstrucción de la ciudad y el Santuario». *Diario Jaén*, 30/05/1943, pág. 7.

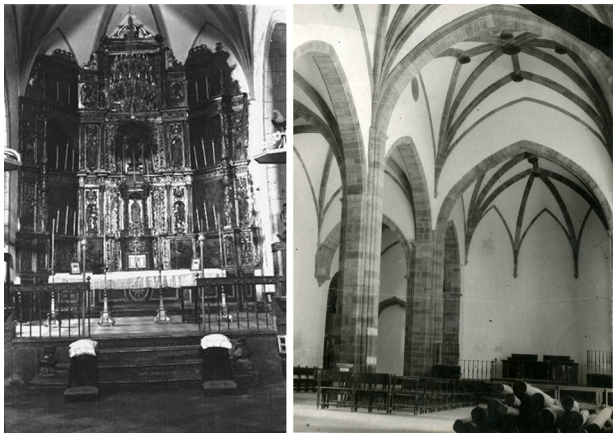


Fig. 4. Capilla mayor de la iglesia de San Miguel, Andújar (ca. 1910-1920 y ca. 1941). Fotografía: DGRDR.



Fig. 5. Coro de la iglesia de San Miguel, Andújar (ca. 1910-1920 y en la actualidad). Fotografía: anónimo / autor.

vimentación, proyectándose una segunda actuación a finales de 1941 con diversas acciones para devolverla al culto (y que afectarían a la iglesia propiamente dicha, a la capilla del sagrario, al baptisterio, así como a la escalera de acceso a la torre y el coro). Con esta intervención Ramón Pajares buscaba conservar el carácter propio del edificio, «tratando de dar a sus elementos la forma y expresión con que fueron creados y que en el transcurso de los años fue modificada haciéndoles perder sus características»[24]. El coste total ascendería a 212.867'33 pesetas (Fig. 4).

En el muro lateral derecho de la fachada sur se derriba una pequeña capilla comprendida entre dos contrafuertes, alineando el paramento exterior con el resto del muro (construyendo para ello un muro de medio metro de grosor de mampostería con mortero de cemento).

Respecto a las capillas del lado del Evangelio, se procede a reconstruir la bóveda de la antecapilla del Sagrario por encontrarse ruinosa.

En cuanto a la capilla bautismal, se cierra el hueco que comunicaba con la escalera de acceso a la torre, haciéndose un nicho y parte de muro en sillería trasdosada con fábrica de ladrillo; además, se cubre con bóveda a modo de casquete esférico de hormigón armado, enfoscada y pintada con mortero de cal (por ser más económico). A pesar de haberse estropeado durante la contienda, se propone recuperar la primitiva pila bautismal del templo, recolocándola en la exedra existente sobre un nuevo pie constituido por una columna de piedra[25]. Igualmente se propone disponer una reja de hierro forjado para cerrar el arco de comunicación entre la capilla y la iglesia (que finalmente no se lleva a cabo).

Del mismo modo se proyecta la reconstrucción de la escalera de subida al coro y a la torre, de forma análoga a como estaba, empleando bóveda tabicada de dos roscas de rasilla sobre las que se abultarían los peldaños. En la subida a la primera meseta de arranque de la escalera de la torre se taladraría un pequeño macizo de hormigón de cal para la instalación de una escalera de caracol de hierro fundido, la cual serviría de acceso al coro. Aunque no se menciona en la documentación, en esta intervención se reconstruye la parte superior del coro (mediante un friso de relieves con un pequeño templete central), y disponiendo el primitivo cancel de la puerta y otras tallas para delimitar el espacio[26] (Fig. 5).

24. Pajares Pardo, Ramón. *Memoria descriptiva del Proyecto de Reparación de la Iglesia Parroquial de San Miguel de Andújar*. Noviembre 1941. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR (04)081.001, caja 20345.

25. Desconocemos si se llegó a poner, pues en 2016 la Asociación «Amigos del Patrimonio de Andújar» restauraría una pila bautismal medieval que estaba abandonada en el patio del templo, reubicándola en la parte central de la capilla en donde hoy se encuentra. Para más información: «Amigos del Patrimonio concluye la restauración de la pila bautismal de San Miguel». *Diario Ideal*, 24/06/2013.

26. Como curiosidad, indicar que dos de las ménsulas de madera del coro (obra renacentista realizada por Salvador de Madrigal y Martín de Salinas hacia 1580-1595) fueron reubicadas hacia 1995 en la portada principal del templo conformando el actual alero que presenta. Muy deterioradas por los efectos atmosféricos, las ménsulas se retiraron en 2014 y, tras su restauración, volvieron al coro.

Finalmente se propone repasar todos los pilares y nervios de piedra de las bóvedas de la iglesia y capillas (excepto la bautismal), eliminando los revocos y pinturas y dejándolas al descubierto, proyectándose del mismo modo picar y enfoscar con mortero de cal los muros y tímpanos para encalarlos después.

Desaparecido el primitivo retablo barroco del altar mayor, el escultor malagueño Francisco Palma Burgos realizaría el actual en estilo neogótico (hacia 1947-1949); también se debe a este autor la talla del Cristo Yacente y su retablo para la iglesia de San Bartolomé.

Finalmente cabe indicar que en 1944 se reconstruiría la casa rectoral de San Miguel, localizada en unos anejos de la iglesia parroquial. Ésta se encontraba deteriorada y desmantelada, proyectándose dotar del mínimo de servicios necesarios: reconstruir el entramado del piso alto y tabiquería, apertura de nuevos huecos, pavimentación, cielos rasos, guarnecidos y enlucidos, carpintería de taller, servicios e instalaciones. El coste total sería de 40.407'78 pesetas[27].

3.4. Iglesia de Santiago

Templo bajomedieval con importantes transformaciones durante el barroco, su parroquia fue suprimida por orden de 30 de abril de 1842, quedando agregada su feligresía a la de Santa María. Posteriormente, en 1896 el templo fue cedido a las Siervas de María quienes se establecieron en la casa colindante a los pies del templo (donada por Francisca Sánchez Pleites y Beltrán de Gaicedo), encargándose las religiosas del mantenimiento y cuidado del templo.

Reconvertida en capilla del convento de las terciarias franciscanas de la Divina Pastora, las obras acometidas tras la guerra fueron «la construcción del pavimento, la demolición y reconstrucción de un muro en la fachada que se encuentran en ruinas, la demolición y reconstrucción de una bóveda, la reparación de los tejados, el enfoscado y enlucido de los paramentos interiores, la construcción de tabiques, puertas, barandilla y verja del coro»[28].

En esta intervención se usarían materiales propios de la localidad, sin necesidad de importar nada, por lo que el presupuesto quedaría más reducido que el de otros templos parroquiales: 29.408'53 pesetas. Muy alabada la intervención por la prensa local, se refiere que «se ha reconstruido totalmente y ha quedado con un nuevo estilo en la mayor parte del templo, que le favorece grandemente»[29].

En 1961 la madre superiora sor Avelina Rodríguez González escribiría a la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales (JNRTP) solicitando fondos para acometer una serie de reparaciones en el inmueble[30]. Tras no lograr respuesta, pocos años después las religiosas abandonan el inmueble, que desde entonces y hasta la fecha permanece sin uso (habiendo sufrido una profunda intervención en 1986 por parte de la Junta de Andalucía)[31].

27. Pajares Pardo, Ramón. *Memoria descriptiva del proyecto de reconstrucción de la Casa Rectoral de la Parroquia de San Miguel de Andújar*. Julio 1944. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR (04)081.001, caja 20358.

28. Pajares Pardo, Ramón. *Proyecto de reparación de la iglesia de Santiago*. Mayo 1941. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR (04)081.001, caja 20343.

29. Sánchez Medina, Antonio. «Reconstrucción de la ciudad y el Santuario» Op. cit.

30. *Proyecto de reparación Convento de RR. Terciarias Franciscanas de la Divina Pastora. Andújar (Jaén)*. AGA, Fondo Ministerio de Vivienda, JNRTP (04)088.001, caja 52/04191.

31. Cano Piedra, Ramón y Lázaro Marín, Miguel Ángel. *Proyecto de rehabilitación de la Iglesia de Santiago, en Altozanos del Convento y Santiago (Andújar)*. Marzo 1995. AHPJ, Cultura, comisión de Patrimonio, legajo 88307.

Una imposición rupturista: la Comisión de Arquitectura y su oposición oficial a la permanencia del barroquismo andaluz

Jesús María Ruiz Carrasco

Universidad de Córdoba, España

https://orcid.org/0000-0001-6371-7437

La institucionalización de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 supuso, entre otros significantes, el inicio de un proceso oficial destinado a implantar los preceptos arquitectónicos de raíz clásica y fundamentos ilustrados que debían escenificar públicamente la modernización de la Monarquía hispánica. Esta iniciativa renovadora, impulsada por la dinastía borbónica como parte de las medidas gubernamentales adoptadas para equiparar el funcionamiento del Estado al de sus homólogos europeos, ya se estaba formalizando en las empresas constructivas regias a mediados del siglo xviii gracias a la importación de una estética barroca internacional diferenciada del decorativismo dieciochista español. No obstante, la Real Academia de San Fernando no contó inicialmente con los miembros necesarios, la organización precisa ni la legislación adecuada para ejercer las labores exclusivas de docencia y de control creativo establecidas en sus estatutos, por lo que la mayoría de las obras edificadas en territorio español se promovieron al margen del criterio académico durante el tercer cuarto de siglo. Fue en 1777, con la promulgación de una real orden el 23 de noviembre y la exhortación enviada a los prelados del Reino el día 25 del mismo mes, cuando la Corona exigió a las instituciones civiles y recomendó a las eclesiásticas respectivamente la remisión a la Academia de los proyectos constructivos públicos promovidos a partir de entonces, a fin de que no fueran ejecutados sin contar con la aprobación previa de la institución artística[1]. Aun así, la junta ordinaria de la Academia no pudo hacer frente a sus ocupaciones propias y también al examen de todos los planes edificatorios que le fueron enviados, dando lugar a una inoperancia evaluativa que imposibilitó el cumplimiento de la norma y la consolidación del control académico. Por ello, en marzo de 1786 la Academia fundó, con el beneplácito de la Corona, un organismo conformado por arquitectos de la institución y dedicado específicamente a la

1. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Secretario general, Libro de actas de sesiones particulares, 3-123, fols. 97v-101r. *Junta particular del 29 de noviembre de 1777*.

evaluación de los proyectos arquitectónicos remitidos a la misma: la Comisión de Arquitectura[2]. A partir de entonces, los comisionados académicos centraron sus esfuerzos en llevar a efecto el objetivo de implantar los preceptos arquitectónicos academicistas en los reinos pertenecientes a la Corona española, incluidos aquellos ubicados en la región andaluza.

La aplicación de la normativa edificatoria y la actividad académica tuvieron un efecto heterogéneo en el territorio andaluz, dada la disparidad de factores que condicionaron la práctica de la Arquitectura en las circunscripciones civiles y episcopales que lo conformaban. En concreto, durante el último cuarto del siglo xviii, dependiendo de la iniciativa institucional, las preferencias de los promotores, la formación de los arquitectos en activo, la competencia entre los mismos, las vicisitudes edificatorias de cada obra, el arraigo de la estética barroca o la aplicación de ciertas normativas específicas, se procuró en mayor o menor medida la implantación del academicismo arquitectónico oficial. No obstante, antes de exponer tanto los éxitos como los fracasos cosechados por la Comisión de Arquitectura en su afán por erradicar la tendencia decorativista aún vigente tras su fundación e imponer las reglas constructivas del clasicismo ilustrado, conviene presentar la situación de la actividad arquitectónica previa a 1786 en las diferentes demarcaciones andaluzas. Se pretende así procurar la comprensión de las causas originales que marcaron la obtención de resultados tan desiguales en la consecución de los objetivos establecidos por los comisionados académicos para con Andalucía.

La actividad constructiva en el reino de Sevilla durante el tercer cuarto de la centuria se caracterizó esencialmente por la terminación y proyección de obras civiles con portadas ricamente engalanadas, la conformación de retablos distinguidos por una decoración rocallosa y la edificación de fábricas barroquizantes destinadas a la sustitución de aquellas siniestradas por el terremoto de Lisboa de 1755[3]. Esta última labor de reemplazo, que se prolongó hasta el siglo xix en algunos casos, recayó casi exclusivamente en alarifes de formación tradicional vinculados al arzobispado hispalense, lo cual ejemplifica la particular y prolongada tendencia de dicha institución a evitar el encargo de proyectos constructivos a arquitectos foráneos. No obstante, Sevilla contó entre 1750 y 1766 con la presencia del ingeniero militar Sebastián Van der Borcht, quien implementó en sus obras una morfología barroca parcialmente acorde al gusto internacional y participó en los emergentes círculos ilustrados de la capital hispalense[4]. Precisamente, este conjunto de sociedades propició un contacto mutuo y una subsiguiente asociación que originaron la fundación en 1775 de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Dicha institución, establecida sin el consentimiento de la Real Academia de San Fernando[5], integró y formó a una serie de arquitectos que elaboraron sus proyectos pretendiendo basarse en los principios de la Ilustración, si bien continuaron incluyendo elementos propios del Barroco sevillano en sus proyectos y permanecieron desvinculados al academicismo estatal promovido desde la Corte[6]. De este modo, al margen de la excepcional intervención de los académicos madrileños Francisco Sabatini y Miguel Fernández en la reforma de la iglesia del Sagrario de la Catedral iniciada en 1779[7], el panorama arquitectónico del reino de Sevilla anterior a 1786 se singularizó por la actividad de los alarifes de formación tradicional y los arquitectos vinculados a la Escuela de Nobles Artes (Fig. 1). Una situación desarrollada al margen del criterio académico que, dando lugar a frecuentes e intensas disputas entre los numerosos arquitectos en activo por la asignación de proyectos constructivos, condicionó los resultados de la posterior actuación intervencionista de la Comisión de Arquitectura.

2. ARABASF. Secretario general, Libro de actas de sesiones particulares, 3-124, fols. 9v-11r. *Junta particular del 6 de abril de 1786*.

3. Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo xviii*. Madrid: CSIC, 1952, págs. 111-232; Recio Mir, Alvaro. «El brillante final del Barroco: el retablo rococó». En: Halcón, Fátima; Herrera, Francisco; Recio, Alvaro. *El Retablo Sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación, 2009, págs. 341-388.

4. Gámez Casado, Manuel. *El ingeniero militar Sebastián Van der Borcht. De Flandes a Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2020.

5. ARABASF. Secretario general, Libro de actas de sesiones particulares, 3-123, fols. 86r-88v. *Junta particular del 10 de agosto de 1777*.

6. Ruiz Carrasco, Jesús María. «Frente al academicismo. La permanencia de los modelos barrocos en la arquitectura sevillana de la Ilustración». En: VV.AA. *Horizontes del Barroco. Creaciones y expresiones artísticas*. Santiago de Compostela: Andavira, 2021, págs. 347-361.

7. Bravo Bernal, Ana María. *El Sagrario, un problema y su historia. Estudio arquitectónico y documental de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008, págs. 137-163.



Fig. 1. Antonio Figueroa y José Echamorro, *Iglesia parroquial de San Pedro*, 1780-1801. Peñaflor, Sevilla.

A pesar de lo referido, dentro del reino de Sevilla conviene particularizar el caso de Cádiz, cuya relación con ciertas regiones italianas (sobre todo con Liguria) posibilitó el asentamiento de una tendencia arquitectónica derivada del Barroco propio de dichos territorios, otorgando así una apariencia cosmopolita a las edificaciones públicas de la ciudad y correspondiendo su imagen urbana con su condición como Puerto de las Indias. Todo ello fue posible gracias al pertinente apoyo institucional, puesto que, además de la Corona, tanto la Diócesis de Cádiz como las instituciones civiles de la ciudad y los concejos municipales de poblaciones cercanas promocionaron la implantación de este movimiento constructivo. El máximo exponente del mismo durante el tercer cuarto del siglo xviii fue Torcuato Cayón, quien desarrolló una arquitectura basada en el barroco internacional y articulada por medio de los órdenes clásicos, lo que le valió ser nombrado miembro de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1763[8]. Cayón contó a partir de 1775 con la colaboración activa de su discípulo, Torcuato Benjumeda (Fig. 2), formando un tándem dirigido por el maestro hasta su óbito (1783) que proyectó y materializó un academicismo constructivo de características distintivas, continuado y evolucionado en solitario por el discípulo a lo largo de su dilatada carrera[9]. Por otro lado, a partir de 1780 se estableció en Cádiz Pedro Ángel Albisu, quien ese mismo año fue igualmente reconocido como arquitecto supernumerario de la Academia[10]. Así, aun contando excepcionalmente con la ejecución de ciertos retablos rocallosos análogos a los sevillanos, el contexto edificatorio gaditano fue favorable a la implantación de los valores estéticos academicistas.

Entre todas las obras proyectadas o finalizadas en el reino de Jaén entre 1750 y 1786 destacó la iglesia del sagrario de la Catedral, cuya construcción se inició en 1764 siguiendo un proyecto trazado por el arquitecto académico Ventura Rodríguez[11]. De esta forma, al margen de algunos retablos y fachadas profusamente decorados concluidos entonces, la edificación más representativa de este periodo en el ámbito jienense corresponde con el planteamiento del arquitecto académico más importante a nivel estatal, lo cual ejemplifica la predisposición positiva de las principales instituciones jienenses a aceptar los nuevos postulados clasicistas.

Por su parte, en las jurisdicciones civil y diocesana de Córdoba, donde predominó la promoción de obras constructivas sacras, el panorama arquitectónico previo a la fundación de la Comisión de Arquitectura se distinguió por su diversidad. Por un lado, hasta la década de 1780 se principió la edificación de un gran número de portadas, retablos y espacios devocionales caracterizados por una exuberancia ornamental particularmente profusa e identificativa. Por el otro, la llegada en la década de 1760 de los franceses Baltasar Dréveton y Miguel Verdiguier, quienes formalizaron una arquitectura acorde al gusto internacional para el Cabildo catedralicio y otros promotores eclesiásticos; la intervención de Ventura Rodríguez en la iglesia del colegio de Santa Victoria a partir de 1770; y los diseños cuasi academicistas planteados por el VI conde de Fernan Núñez para su localidad de origen entre 1783

8. ARABASF. Secretario general, Libro de actas de sesiones particulares, 3-121, fols. 176v-177r. *Junta particular del 19 de junio de 1763*.

9. Falcón Márquez, Teodoro. «Arquitectura neoclásica en Cádiz: Torcuato Cayón y Torcuato Benjumeda». *Trocadero* (Cádiz), 32 (2020), págs. 135-152.

10. ARABASF. Secretario general, Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas, 3-84, fols. 143v-144r. *Junta ordinaria del 6 de febrero de 1780*.

11. Galera Andreu, Pedro. «Ventura Rodríguez en Jaén». *Cuadernos de Arte* (Granada), 12 (1975), págs. 61-72.



Fig. 2. Torcuato Cayón y Torcuato Benjumeda, *Iglesia parroquial de San Juan Bautista*, 1776-1814. Chiclana de la Frontera, Cádiz.

y 1786 significaron una renovación notable de la arquitectura cordobesa[12]. Por consiguiente, este último conjunto de obras estableció un precedente propicio para la posterior implantación de las reglas arquitectónicas academicistas en Córdoba.

Por último, lo acontecido en el reino de Granada respecto a la práctica de la Arquitectura debe considerarse un éxito prematuro de la causa academicista, gracias a la intervención concreta de la Corona en este territorio. Previamente, cabe reseñar que, si bien durante las décadas de 1750 y 1760 se finalizaron obras correspondientes a la estética decorativa barroca andaluza tanto en las diócesis de Málaga y Almería, como en la archidiócesis granadina (aparte del particular caso de la Catedral de Guadix, vinculado al de su homóloga gaditana); Ventura Rodríguez presentó diferentes proyectos para la reforma de la fábrica catedralicia malagueña, para el trascoro de la almeriense y para la iglesia colegial de Santa Fe entre 1764 y 1771[13]. La

12. Vigara Zafra, Jose Antonio. «El palacio del VI conde de Fernán Núñez: la arquitectura como exaltación simbólica del linaje durante la Ilustración». *Tiempos modernos* (España), 29 (2014). Disponible en: http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/396/423. [Fecha de acceso: 20/01/2024].

13. Camacho Martínez, Rosario. *Iconografía de la Catedral de Málaga. Arquitectura y Símbolo*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Pedro, 1988; Nicolás Martínez, María del Mar. «El obispo Sanz y Torres y las obras de su mecenazgo en la Catedral

participación de Rodríguez en dichas obras precedió a la promulgación de una orden real destinada a reivindicar la autoridad legislativa regia sobre la archidiócesis granadina: el 21 de octubre de 1773 la Corona decretó que desde entonces no se llevara a cabo ninguna obra de arquitectura en las jurisdicciones diocesanas integradas en el Reino de Granada sin la aprobación del Consejo de Cámara. En concreto, dispuso que la aprobación o desestimación de los proyectos dependería del dictamen aportado por «los mejores artífices de Madrid», lo cual supuso el establecimiento de un control absoluto de la Real Academia de San Fernando sobre los la actividad edificatoria de dicho territorio[14]. En consecuencia, Ventura Rodríguez envió desde la Corte numerosos proyectos para la construcción de fábricas parroquiales de la archidiócesis, lo que propició el establecimiento en Granada del también académico Domingo Antonio Lois junto a un equipo de maestros reconocidos por la institución artística oficial, a fin de garantizar la materialización de los referidos diseños. De este modo, a partir del año 1774 sólo se practicó en el reino de Granada una arquitectura basada en los preceptos academicistas, reconocible mayoritariamente por su extrema sobriedad (Fig. 3). Todo ello supuso la consecución de un extraordinario éxito para la Academia, fuera de la Corte y previo a la fundación de la Comisión de Arquitectura.

El conocimiento de la actividad arquitectónica en Andalucía previa a la fundación de la Comisión resulta esencial para comprender el grado de influencia del organismo sobre cada una de las jurisdicciones de la región. Primeramente, cabe destacar que, desde su fundación hasta la invasión francesa acontecida en 1808, los comisionados académicos emitieron 303 resoluciones sobre proyectos destinados a la construcción de obras en el ámbito andaluz. Esta cifra demostraría *a priori* la implantación total de la nueva arquitectura y la consecución de las aspiraciones académicas en Andalucía. Sin embargo, conviene advertir que la mayoría de las referidas disposiciones no recogían la aprobación de proyectos, pues se emitieron para mostrar la disconformidad de los comisionados respecto a los diseños presentados, la recomendación de asignar a arquitectos académicos para la elaboración de los mismos o las correcciones requeridas para su aceptación oficial. Por otro lado, también corresponde señalar que, a pesar de la legislación edificatoria vigente y el asentamiento de varios arquitectos de la Academia en el territorio andaluz, parte de los planes constructivos emprendidos a partir de 1786 no fueron remitidos a la Comisión; ya fuera porque los promotores de las obras no estaban dispuestos a asumir la demora que conllevaba el proceso evaluativo oficial, porque los diseños eran examinados por otra institución competente (como en el caso de la Archidiócesis de Granada) o porque los propios académicos afincados en Andalucía no deseaban tolerar las críticas de sus compañeros de la Corte. Este último aspecto resulta especialmente relevante, puesto que la Comisión no sólo desaprobó y descalificó la labor de los alarifes de formación tradicional que aún incluían en sus diseños resaltos barrocos, sino que también llegó a desacreditar públicamente los proyectos elaborados por otros académicos no pertenecientes a la Comisión. De esta forma, los comisionados ostentaron su autoridad formal ante sus antagonistas y sus compañeros provincianos, especialmente a partir de 1792, cuando (además de la promulgación del veto real a la construcción de retablos lignarios) los principales académicos comenzaron a promover una estética aún más rigurosa y sobria respecto a la diseñada hasta entonces por los arquitectos de la institución regia. Todo ello constituye una serie de factores que, junto a los precedentes antes desarrollados, permiten comprender los resultados obtenidos por la Comisión de Arquitectura en Andalucía.



Fig. 3. Ventura Rodríguez, *Iglesia parroquial*, 1779-1794. Algarinejo, Granada.

de Almería». *Cuadernos de Arte* (Granada), 23 (1992), págs. 307-315; Guillén Marcos, Esperanza. *De la Ilustración al Historicismo: Arquitectura religiosa en el arzobispado de granada (1773-1868)*. Granada: Diputación de Granada, 1990, págs. 54-127.

14. *Novísima recopilación de las leyes de España*. Vol. 1. Madrid: s.e., 1805, págs. 15-16.



Fig. 4. Manuel Martín Rodríguez, *Aduana*, 1788-1829. Málaga.



Fig. 5. Ignacio Tomás, *Iglesia parroquial de Santa Bárbara*, 1791-1855. Écija, Sevilla.

Por un lado, el obligado cumplimiento de la real orden decretada el 23 de noviembre de 1777 y la labor de la Comisión propiciaron que las obras civiles promovidas en los reinos andaluces a partir de 1786 fueran proyectadas, casi en su totalidad, por arquitectos formados en la Academia o por maestros de obras aprobados por la misma. Entre ellas, además de las obras ingenieriles, destacó el conjunto de consistorios construidos a partir de diseños elaborados en la Corte por los propios comisionados o aportados por alarifes reconocidos como Francisco Quintillán y Lois, quien llegó a elaborar un arquetipo propio de sede municipal particularmente sencillo[15]. Igualmente, cabe resaltar la construcción de la aduana de Málaga y la cárcel real de Cádiz: la primera trazada por el académico Manuel Martín Rodríguez en 1788 gracias a la intervención de la Comisión y distinguida tanto por su robusto exterior de evocación renacentista como por su patio interior desprovisto de decoración[16]; la segunda derivada de un proyecto clasicista elaborado por Torcuato Benjumeda y aprobado por los comisionados académicos en 1792[17]. Paradigmas que escenifican la racionalidad y la austeridad formal impuestos por la Academia en las edificaciones civiles andaluzas planteadas tras la fundación de la Comisión (Fig. 4).

Por otro lado, la formalización de los postulados academicistas en las fábricas religiosas andaluzas dependió de los factores que determinaron el contexto de cada distrito diocesano. Las prelaturas de la Archidiócesis de Granada y de la Diócesis de Córdoba asignaron el puesto de arquitectos episcopales a los académicos Domingo Tomás en 1786 e Ignacio Tomás en 1790 respectivamente[18], dos hermanos que no acostumbraron a enviar sus proyectos diocesanos a la Comisión pero que garantizaron la implantación de la arquitectura academicista en dichas jurisdicciones. En contraposición, las obras promovidas en el obispado de Jaén, al no disponer de ningún arquitecto académico en su territorio, se llevaron a cabo siguiendo los diseños elaborados por diferentes comisionados académicos y remitidos desde Madrid. La Diócesis de Cádiz, que contó la intervención del académico Manuel Machuca para enmendar la compleja construcción de su catedral[19] y la actividad constante de Torcuato Benjumeda, continuó promocionando obras formalmente basadas en unos postulados academicistas ya instaurados en su jurisdicción. Sin embargo, en el arzobispado hispalense, a excepción de la edificación parcial de los proyectos elaborados por el referido Ignacio Tomás

15. Ruiz Carrasco, Jesús María. «La Real Academia de San Fernando y la proyección de consistorios en los reinos andaluces (1777-1808)». *Ars Bilduma* (Bilbao), 8 (2018), págs. 139-158.

16. ARABASF. Secretario general, Libro de actas de la Comisión de Arquitectura. 3-139, fols. 97r-97v. *Junta de la Comisión de Arquitectura del 12 de septiembre de 1788.*

17. ARABASF. Secretario general, Libro de actas de la Comisión de Arquitectura. 3-139, fol. 203r. *Junta de la Comisión de Arquitectura del 13 de septiembre de 1792.*

18. Guillén Marcos, Esperanza. *De la Ilustración al…* Op. cit., págs. 110-111; Ruiz Carrasco, Jesús María. «Antonio Caballero y Góngora y 'su amor a las Nobles Artes'». *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano* (Granada), 17 (2020), págs. 84-93.

19. Urrutia, Javier de. *Descripcion historio-artistica de la Catedral de Cadiz*. Cádiz: Revista Médica,1843, págs. 104-107.

para tres parroquias de Écija (que significó el cese del arraigado y prolífico decorativismo barroco por el que se reconoce a la localidad)[20], sólo se llevó a cabo una obra según el dictamen de la Comisión (Fig. 5). La preferencia de las instituciones parroquiales, diocesana y capitular por contratar a alguno de los numerosos arquitectos residentes en Sevilla, la competencia entre los mismos, la ausencia de académicos, el desinterés social por la nueva estética oficial, la inoperancia de la Comisión ante una situación adversa y la edificación desvirtuada de ciertos proyectos que sí fueron acordados con la Academia, impidieron totalmente la implantación de los postulados academicistas en la arquitectura sacra hispalense[21].

La Comisión de Arquitectura fue un organismo académico destinado a procurar el establecimiento de una estética arquitectónica clasicista y racional en los territorios pertenecientes a la Corona española. En Andalucía consiguió en gran medida cesar la arraigada tendencia edificatoria barroca e implantar los postulados academicistas, alcanzando el éxito en la mayoría de las demarcaciones. No obstante, los comisionados no llegaron a ostentar su autoridad en el ámbito sevillano, donde las circunstancias de la actividad edificatoria fueron desfavorables para la consecución de las aspiraciones académicas. Este caso particular ejemplifica los fracasos que también cosechó la institución artística regia en su afán por abolir el decorativismo barroco, el cual, si bien fue cesado mayoritariamente durante el periodo ilustrado, forma parte esencial del arraigo y de la cultura visual de la sociedad andaluza actual.

20. Ruiz Carrasco, Jesús María. «La labor del académico Ignacio Tomás en Écija, su disputa con los arquitectos sevillanos y la construcción de la parroquia mayor de Santa Cruz». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 365 (2019), págs. 37-50.

21. Ruiz Carrasco, Jesús María. «Paradigmas y fundamentos de la conflictiva relación entre la Comisión de Arquitectura y la ciudad de Sevilla (1786-1808)». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 30 (2018), págs. 285-302.

Un *San Pedro* inédito de Sebastián Martínez: estudio artístico y de conservación

Rafael Mantas Fernández

Consejería de Educación y Desarrollo Profesional de la Junta de Andalucía, España

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

Carmen Moral Ruiz

Universidad de Sevilla, España

https://orcid.org/0000-0002-6183-5912

1. Estudio artístico e histórico

1.1. Análisis artístico

En los últimos años, el catálogo de Sebastián Martínez Domedel (Jaén, ca. 1615 – Madrid, 1667) se ha incrementado notablemente gracias al interés que suscita su figura entre los investigadores de la pintura barroca española y la crítica de arte. Igualmente, la revalorización de su obra es visible en la creciente estimación que provoca su presencia en el mercado.

En esta ocasión, el presente trabajo añade a la producción de Sebastián Martínez Domedel un cuadro inédito de una colección particular. Se trata de un óleo sobre lienzo de mediano formato (81,5 x 60,5 cm) que representa a *San Pedro* con una excelente factura y una depurada calidad técnica, cuyos rasgos estilísticos lo hacen ser una obra atribuida al pintor giennense (Fig. 1).

Dentro del catálogo de Sebastián Martínez esta iconografía tiene una notable presencia dado que el pintor la desarrolló en varias ocasiones. Un ejemplo es el *San Pedro* del Museo de Bellas Artes de Córdoba, que a pesar de ser una obra temprana, datada en la década de 1640, define perfectamente el semblante del santo[1]. En una

1. Palencia Cerezo, José María. «Sebastián Martínez y Córdoba». En: Galera Andreu, Pedro A. y Serrano Estrella, Felipe (coords.). *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667)*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses, 2016, págs. 81-84.

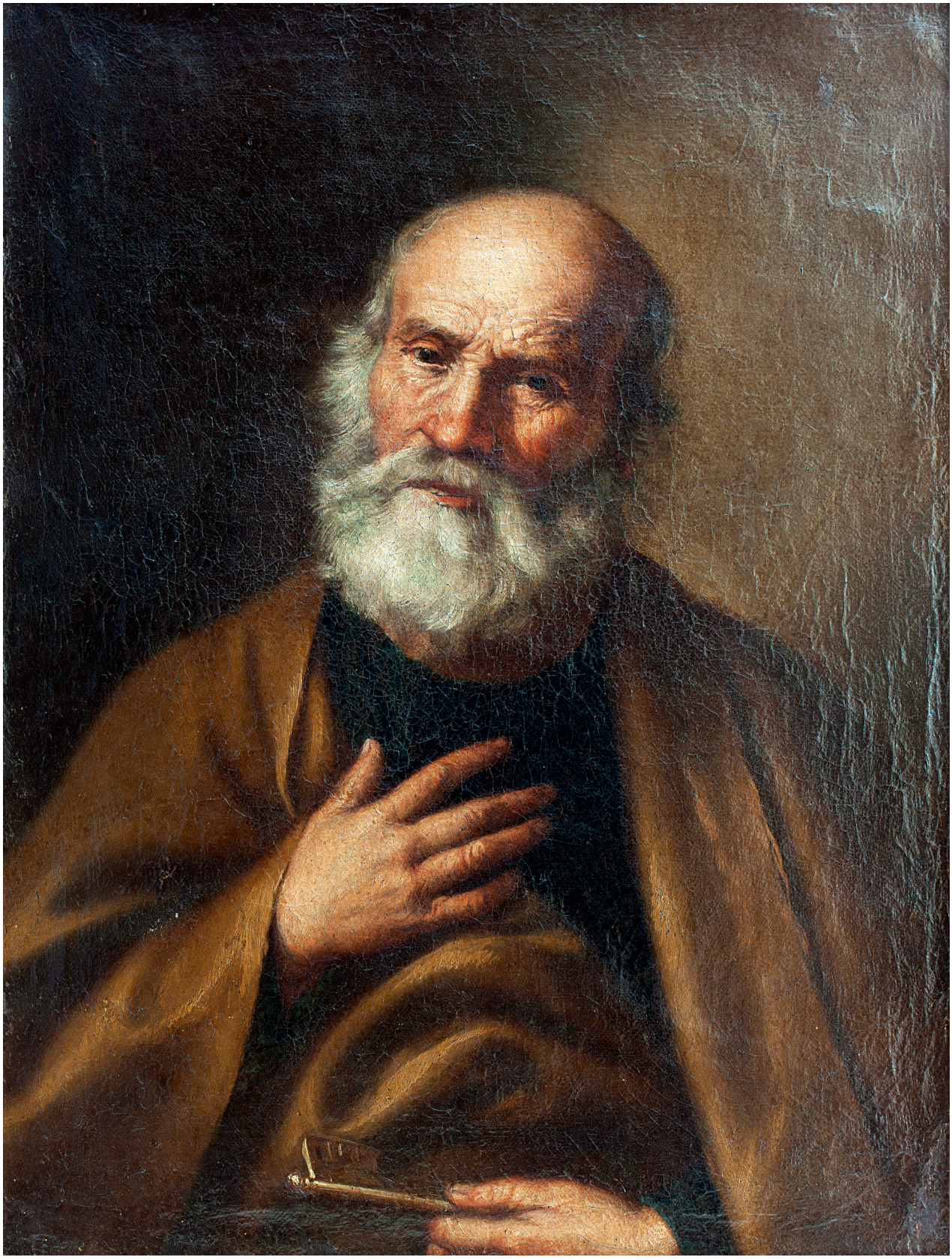


Fig. 1. Sebastián Martínez Domedel, *San Pedro*, s. xvii. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Fotografía: colección particular.

fecha cercana, hacía 1645, Benito Navarrete Prieto le atribuyó un cuadro homónimo de una colección privada de Dinamarca que destaca por la potente figura del apóstol y por el tratamiento escultórico de sus paños[2]. Por otro lado, el *San Pedro* del *Apostolado* del palacio episcopal de Córdoba[3], firmado como «Sebastianus», presenta unos rasgos próximos a la obra que centra este estudio. Asimismo, repite la fisonomía del santo, aunque expresado con mayor dramatismo, en la representación del episodio de *Las Lágrimas de San Pedro* de la catedral de Jaén[4].

El *San Pedro* de Sebastián Martínez que ocupa este estudio posee una excelente calidad técnica, un correcto concepto del dibujo y una gran seguridad en sus trazos, como demuestra la ausencia de arrepentimientos. Estos aspectos revelan un gran virtuosismo en el arte de la pintura alcanzado durante la madurez artística del pintor giennense. Así, la obra podría fecharse entre 1660 y 1667, coincidiendo con los últimos años de su vida, transcurridos entre las ciudades de Jaén y Madrid.

El lienzo presenta una sencilla composición que reproduce el busto hasta la altura de la cintura del príncipe de los apóstoles, siguiendo los principios del decoro definidos por san Carlos Borromeo (1538-1584) para evitar «todo lo curioso, y lo que no instruya a los hombres en la piedad, o por lo que las mentes y los ojos de los fieles pueden ofenderse»[5]. Así, la escena está ambientada sobre un fondo neutro de tonalidades terrosas iluminado por un poderoso haz de luz que crea unos violentos contrastes lumínicos y que potencia la corporeidad de una persona de avanzada edad de constitución alta y corpulenta. La atmósfera tenebrista y el modelo planteado son próximos a José de Ribera, al igual que ocurre en repetidas obras de la producción del pintor giennense como en los *Evangelistas* de la catedral de Jaén.

En este sentido, el modelo de esta pintura exhibe un marcado lenguaje naturalista en la descripción veraz del aspecto físico del santo a través de una depurada técnica empastada que aporta textura a la pintura para definir las arrugas de su rostro, los nudillos de las manos o la piel fruncida del entrecejo. Igualmente, emplea unas pinceladas cortas y sueltas en la definición canosa de su vello. Esta forma de trabajar la pintura al óleo para elaborar unos personajes creíbles está planteada en los modelos del *Apostolado* del palacio episcopal de Córdoba de Sebastián Martínez.

Según la tradición iconográfica occidental está representado calvo, con la barba corta y portando una llave dorada en una de sus manos[6], uno de sus atributos más característicos a partir del Evangelio de san Mateo (16:19) cuando Jesucristo se dirigió a Pedro diciéndole «y a ti te daré las llaves del reino de los cielos». Asimismo, está ataviado como un apóstol con una túnica azul y un manto de tonalidades ocres sobre sus hombros. La calidad de las telas tiene un tratamiento veraz en la elegante caída del paño y en el arremolinamiento de los pliegues a la altura del pecho que remarcan el aspecto escultórico de la pintura, afín a los denominados «santos-estatua»[7], cuya monumentalidad se halla en otras obras de Sebastián Martínez como en el *San José con el Niño* del Museo Nacional del Prado o en la *Virgen con el Niño y Santa Ana* de la Institución Benéfica del Sagrado Corazón de Jesús de Granada.

La contundente imagen del santo está dispuesta de frente, en actitud de establecer una comunicación directa con el espectador. Destaca la fuerte carga psicológica de su penetrante mirada y de la tensión emocional de su boca entreabierta que deja ver dos piezas dentales de su dentadura, afín a las *Lágrimas de San Pedro* de la catedral de Jaén. En cambio, el dulce gesto de la mano derecha situada a la altura del pecho expresa una actitud serena y de complicidad. De esta manera la contemplación de esta pintura, que originalmente debió formar parte de un oratorio privado, responde a la perfección a las exigencias de la Contrarreforma que apelaban a la búsqueda del consuelo y de la protección de los santos a través de la oración. Esta potente capacidad de persuasión es una característica constante en Sebastián Martínez como sucede en el *Santo Tomás* y el *San Judas Tadeo* de la colección Granados (Madrid).

2. Navarrete Prieto, Benito. «Sebastián Martínez Domedel en el contexto de la pintura barroca andaluza». En: Galera Andreu, Pedro A. y Serrano Estrella, Felipe (coords.). *Sebastianus. Pintor de Jaén…* Op, cit., págs. 23-24.

3. Palencia Cerezo, José María. «Sebastián Martínez y el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba». En *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca.* Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, págs. 373-84.

4. León Coloma, Miguel Ángel. «Las lágrimas de San Pedro». En: Serrano Estrella, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, págs. 184-185.

5. Borromeo, Carlo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*. Traducción de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985, pág. 39.

6. Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vols. V. Barcelona: Ediciones del Serbal, ed. 1996, págs. 50-51.

7. Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991, págs. 245-246.

1.2. Apuntes históricos

La reconstrucción de la historia de este *San Pedro* es una empresa complicada. Se desconoce con exactitud la procedencia de este bien patrimonial que ha formado parte del legado familiar del actual propietario, cuya ascendencia genealógica y la relación con el lienzo podrían remontarse hasta el siglo XVII.

Según la información del archivo familiar, los datos más antiguos vinculan el *San Pedro* al legado del marquesado de Blanco Hermoso y en concreto a Dª. Ana Josefa Mariscal Tirado Mendoza (1893-1972), V marquesa de Blanco Hermoso. Entre los bienes patrimoniales familiares figuraban otras obras significativas como el *Salero de Neptuno*, una excepcional pieza de platería de escuela flamenca, datada hacía 1640, que fue adquirida por la Junta de Andalucía en 1988 para el Museo de Bellas Artes de Sevilla[8] o los donativos a la catedral de Jaén de una de sus vidrieras y a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, «El Abuelo», de una túnica y una cruz realizada en madera de palosanto con remates de bronce dorado, que fue donada en 1879 por Ana Josefa López de Mendoza y Muñoz Cobo (1828-1913), IV marquesa de Blanco Hermoso, tras superar graves heridas producidas por la caída de un balcón de la calle Maestra Alta durante la celebración de la procesión del Corpus Christi de 1877[9].

El lienzo de *San Pedro* siempre ha estado bien valorado dentro del legado familiar debido a su gran calidad técnica. En consecuencia, durante mucho tiempo llegó a ser considerado como una obra de José de Ribera dadas las concomitancias estilísticas que existen entre ambos pintores[10] y el escaso conocimiento que se tenía sobre Sebastián Martínez por la falta de investigaciones de carácter crítico que estudiaran su obra.

A continuación, el cuadro pasó a ser propiedad de D. Pedro J. Palomeque Mariscal (1922-1984), VI marqués de Blanco Hermoso. Durante el desarrollo de la Guerra Civil española (1936-1939) la familia escondió y tapió el cuadro y otros bienes patrimoniales para evitar su destrucción.

Desde 1984 el cuadro pertenece al actual propietario del marquesado de Blanco Hermoso. Durante esta etapa, en 1989, la obra sufrió daños por un incendio tras producirse un robo. Debido a los deterioros producidos por el humo el lienzo tuvo que ser restaurado en 1990 por Cristina Villar Bueno, Licenciada en Bellas Artes y especialista en pintura, siendo este el último acontecimiento destacado en la historia del *San Pedro*.

Sobre la llegada del cuadro al marquesado de Blanco Hermoso existen dos posibles vías a partir del trazado genealógico. La primera opción podría ser a partir de Dª. Francisca Godínez de Sandoval Salcedo Soto Salcedo, casada en 1703 en Porcuna con D. Fernando Mendoza Orbaneja, quien fue bautizado en Baños de la Encina el 1 febrero de 1662. La otra alternativa sería a partir de Juan de la Cruz Mendoza Cañaberal, quien ostentó los cargos de maestrante de Granada, caballero veinticuatro del Ayuntamiento de Jaén y regidor preeminente en 1815 de las villas de Martos (por D. Francisco López Callejón) y de Arjonilla (por Alonso de Soto) y en 1819 de Porcuna (por D. Luis Godínez de Sandoval).

En ambos casos existe relación con la familia Sandoval y por las características de la obra y al fecharse entre 1660 y 1667 cabe la posibilidad de que este *San Pedro* fuera realizado en Madrid y que sea uno de los cinco lienzos encargados en 1662 por D. Diego Gómez de Sandoval, V duque de Lerma[11], por los cuales el pintor recibió una carta de pago el 3 de marzo de 1662 por la cantidad de 2.000 reales de vellón[12].

2. El estudio científico-técnico y de estado de conservación

Para establecer el estado actual de conservación y el devenir de la obra en el tiempo para su correcta pre-

8. VV. AA. *Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975-2000).* Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, 2000, pág. 146.

9. VV. AA. *Nuestro Padre Jesús Nazareno. Leyenda, historia y realidad de la imagen y su cofradía.* Jaén: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores, 2001, págs. 142-177.

10. Mantas Fernández, Rafael. *Sebastián Martínez Domedel…* Op. cit., págs. 138-142.

11. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM): Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 193r–193v. Escribano Juan Reales, Carta de pago a Sebastián Martínez Domedel. En Agulló y Cobo, Mercedes. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada-Madrid: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 1978, pág. 94.

12. AHPM: Protocolos Notariales, leg. 9432, ff. 184r–184v. Escribano Juan Reales, Carta de pago a Sebastián Martínez Domedel, pintor. En Mantas Fernández, Rafael. *Sebastián Martínez Domedel…* Op. cit., págs. 94.

servación[13], se establece una metodología de estudio a seguir basada en un reconocimiento inicial de carácter organoléptico, un examen mediante videomicroscopio digital de distintas zonas, un estudio y documentación de carácter fotográfico con luz normal, rasante y transmitida y un estudio radiográfico de la obra, realizado en Jaén en la Clínica Radiológica de los Doctores Galván y Moya. De esta forma se establecerá lo ocurrido en su materialidad, rememorando su pasado.

Las alteraciones que se producen en las obras de pintura sobre lienzo surgen en función de sus materiales constitutivos y la interacción entre ellos y el ambiente. Para conocer en profundidad los distintos elementos que conforman esta obra y su estado de conservación se definirán varios apartados, en los que se abordarán los aspectos vinculados, por un lado, al bastidor, al soporte textil y a los estratos de preparación y pictóricos.

2.1. Bastidor

Se trata de un bastidor rectangular compuesto de cinco piezas, cuatro travesaños de carácter perimetral y un travesaño de refuerzo central dispuesto en horizontal. Este tipo de refuerzos aportan gran solidez a la estructura del lienzo para evitar el alabeo de los largueros, protegiendo de esta forma el soporte textil. El bastidor no incluye sistema de expansión en las esquinas por lo que no es susceptible de realizar nuevos tensados y cuenta con un ensamble machihembrado en las esquinas. Se comprueba, según el informe de la restauración del año 1990, que se realiza un cambio de bastidor, por lo que el que observamos en la actualidad debe ser de esa época. En cuanto al sistema de sujeción del marco al bastidor se realiza mediante puntillas.

Por lo tanto, el estado de conservación del bastidor se podría definir como bueno. Se observan una serie de orificios y pérdidas matéricas debidas, posiblemente, a la presencia de clavos de sujeción y a la manipulación y anclaje al marco. También existe en la esquina inferior derecha una separación de las piezas del machihembrado que no reviste gravedad. Se observa acumulación de suciedad en los travesaños horizontales y en las zonas en contacto con el soporte textil. La sujeción de dicho soporte mediante clavos también daña en esos puntos la madera del bastidor.

2.2. Soporte textil

Dado que no se ha realizado un proceso de desmontaje del bastidor con respecto al marco, ni del lienzo con respecto al bastidor, los datos que se muestran a continuación son fruto de un examen previo de carácter organoléptico que nos permitirá conocer los aspectos básicos de conservación de los distintos elementos, pero sin poder asegurar y profundizar en todos ellos. Se registra en el informe de conservación de 1990, que se realizó una forración a la obra. Esta práctica de forración de lienzos, se daba por diversos motivos y comenzó a extenderse a finales del siglo xvii[14]. Debido a este proceso, el soporte textil que se puede observar en el reverso no corresponde al de la tela original, sino al utilizado en el proceso de intervención para la forración. Este parece constituirse de una sola pieza y no se registran abultamientos que hagan pensar que el soporte original contaba con algún tipo de costura, ya que, de existir, hubiera trascendido por el anverso tras el proceso de forración. El tipo de fibra parece tratarse de lino, aunque el yute o el cáñamo tienen ciertas similitudes con esta. La tela no presenta orillos en sus bordes, ni anotaciones de ningún tipo. El ligamento del tejido es tafetán, que se caracteriza por su sencillez limitado por dos hilos de urdimbre y dos pasadas de trama, alternados por encima y por debajo de la trama. La torsión de hilo es en Z por la zona del anverso. En el reverso presenta el mismo tipo de ligamento, pero parece tener un sistema de torsión en S, aunque es compleja su visualización debido a la existencia del adhesivo fruto de la mencionada forración (Fig. 2). Debido al estado del reverso no se aprecia de forma adecuada la densidad del ligamento.

La tipología del soporte que se puede observar a través de las zonas de pérdida de los distintos estratos de preparación y pictóricos, nos muestra un tipo de fibra de lino o cáñamo con un tipo de ligamento también de tafetán, que tiene una trama abierta con textura media y bordes sin orillos y pintados. El modo de sujeción de la tela al soporte auxiliar es mediante clavos, que se supone serán los utilizados durante la intervención realizada en 1990. Los bordes se encuentran pintados y recortados de forma irregular, pero no se aprecian dos telas en dichos bordes. Dado que no se ha realizado un desmontaje del bastidor del marco no se puede asegurar el sistema de unión entre la tela de

13. Calvo, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

14. Muñoz Viñas, Salvador. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

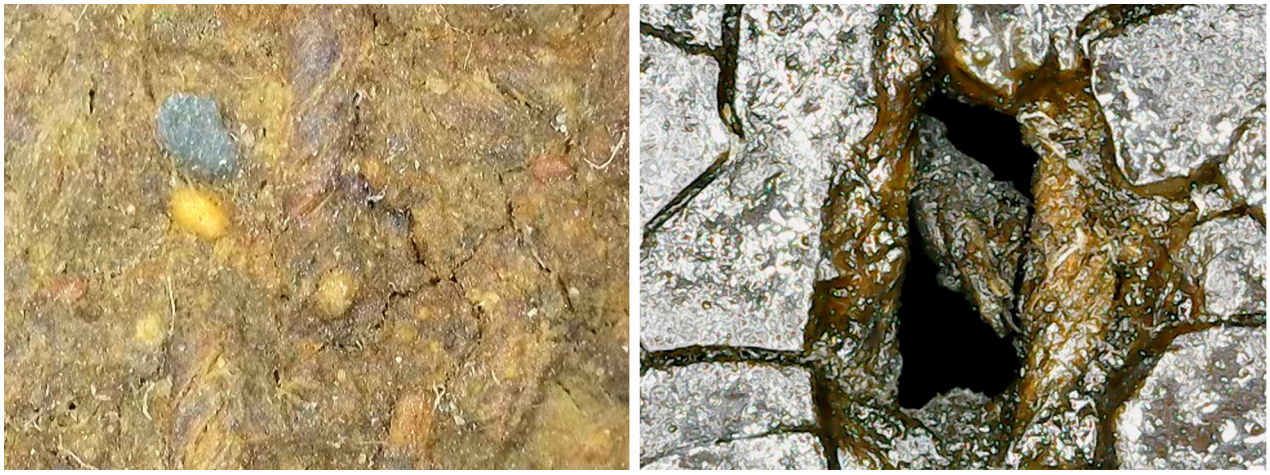


Fig. 2. Detalle mediante videomicroscopio digital. Izquierda: reverso, árido, fibras y adhesivo del reentelado. Derecha: anverso, zona de laguna y estratos de la zona inferior que se aprecia soporte original, depósitos y adhesivo. Fotografía: autores.

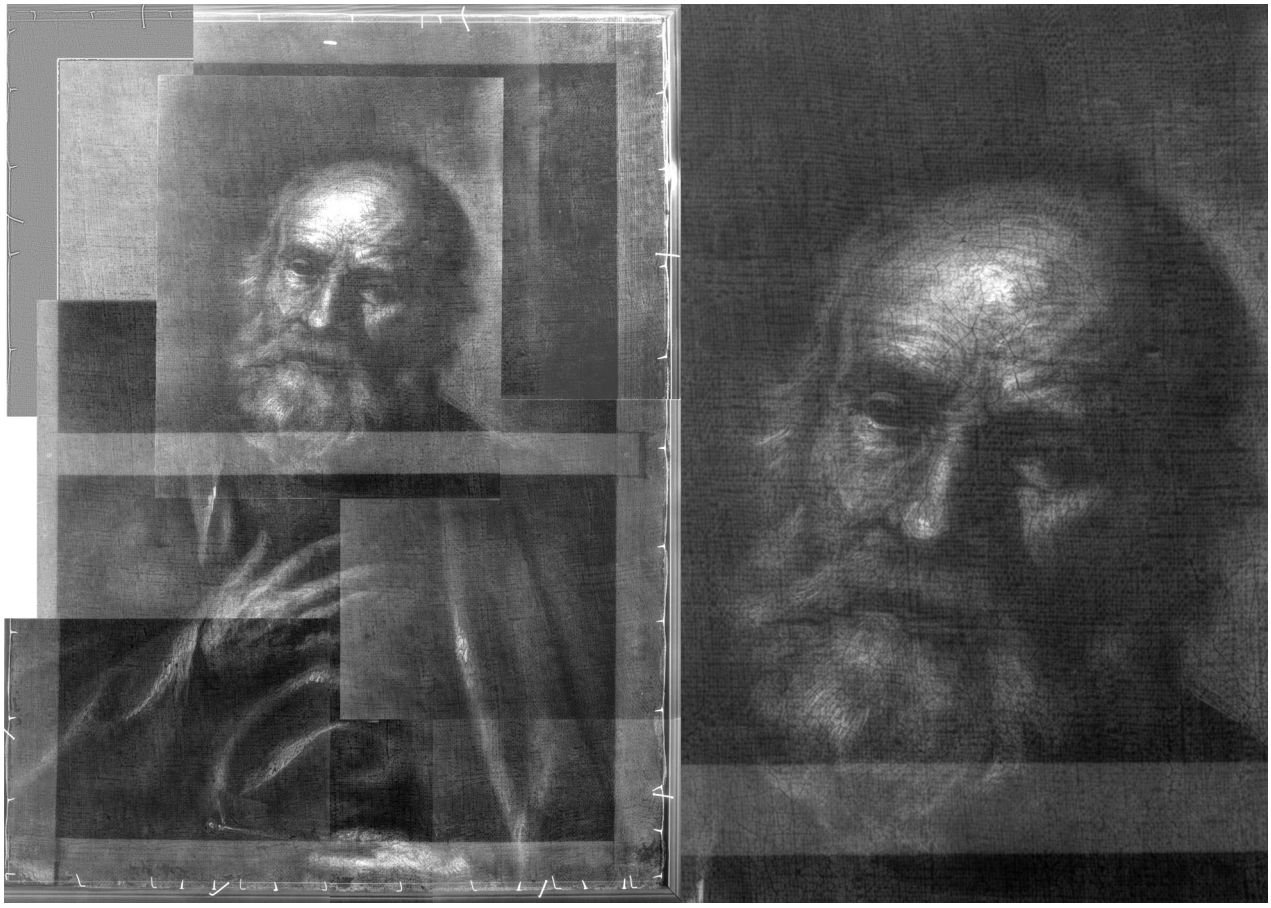


Fig. 3. Plano general y de detalle del estudio radiográfico realizado a la obra en el que se observan las distintas radio opacidades de los pigmentos utilizados y el sistema de clavado de las telas al bastidor. Fotografía: elaboración propia a partir de estudio radiográfico realizado en Jaén (Doctores Galván y Moya).

reentelado y el original al observarse estos bordes pintados. Es posible que la tela de reentelado llegue hasta el borde del bastidor por el anverso y lo que cubre los bordes sea tela original pintada pero no se puede asegurar sin un desmontaje. Por ello, es posible que las dimensiones del lienzo fueran mayores en algún momento y se recortaran por algún motivo, posiblemente derivado de alguna alteración en la zona perimetral.

Se puede realizar una diferenciación entre la conservación del soporte textil original y la tela de reentelado adherida. Esta no muestra signos de encogimiento, pero sí algunas distensiones en la zona inferior derecha (reverso). También se observan manchas debido a la aplicación del adhesivo del reentelado que, probablemente, sea una gacha. En los bordes, que podrían ser del soporte original, se registran daños y roturas principalmente en contacto con el bastidor, seguramente derivados del debilitamiento estructural por la oxidación de la tela debido a la exposición de la iluminación, humedad y temperatura a lo largo del tiempo. En la zona del anverso, se ha podido estudiar el soporte original a través de las roturas en las que se observa que se encuentra oxidado y frágil y con múltiples pérdidas, debilitamiento y acumulación de sustancias (Fig. 2).

2.3. Preparación, posibles imprimaciones y capa pictórica

En cuanto a la capa de preparación no se han realizado estudios en profundidad, pero no parece estar coloreada. La capa pictórica se trata de una pintura al óleo de gran calidad, en la que se aprecia, a través del estudio radiográfico, una pincelada más fina en las zonas de detalle y el rostro, mientras que es más amplia en zonas del manto y fondo (Fig. 3). También se registran a través de dicho estudio los craquelados debido al envejecimiento de la capa pictórica (Fig. 3). En relación a los pigmentos, las zonas más blancas presentes en la radiografía se refieren a materiales en cuya composición se encuentran elementos de mayor peso atómico, serán más radio-opacos, como ocurre, por ejemplo, con el blanco de plomo.

Acerca del estado de conservación, se observan desprendimientos en las zonas perimetrales de la obra, con zonas muy secas e impregnadas del adhesivo utilizado para el reentelado de la obra. Estas zonas de pérdida pueden afectar a todos los estratos, incluido el soporte textil. Para registrarlo se realiza el estudio organoléptico mediante luz transmitida (luz colocada iluminando el reverso de la obra que permite ver pequeños puntos de luz en las zonas de pérdida), a la que se añade un estudio por termografía infrarroja, la cual detecta variaciones de temperatura en determinados puntos más calientes por el paso de la luz transmitida desde el reverso, de manera que atestiguan las pequeñas faltas mencionadas en todos los estratos (Fig. 4).

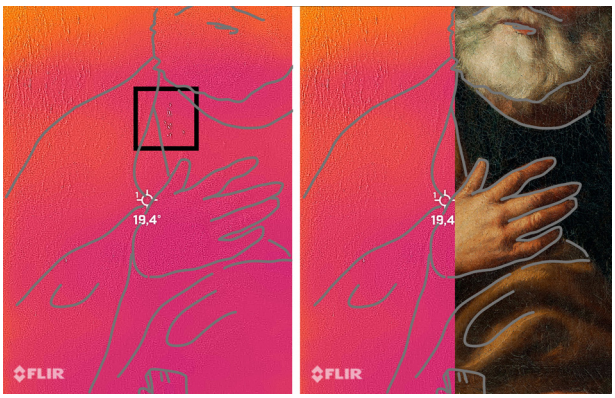


Fig. 4. Estudio por termografía infrarroja con luz transmitida desde el reverso. Se pueden registrar faltas a nivel de todos los estratos por variaciones de temperatura en dichos puntos (zona con recuadro negro). Fotografía: autores.

Se registran zonas de reintegración cromática con una estructura superficial distinta con respecto a zonas originales (Fig. 5), en las que se observan los craquelados propios del procedimiento pictórico que rompen las pinceladas. Por ejemplo, en el reflejo blanco del ojo (Fig. 5). En cuanto a la capa de protección, se registra a través del estudio realizado por videomicroscopio que se encuentra en proceso de oxidación y con cierta acumulación de suciedad, con zonas más oscuras que pueden ser restos de barnices previos y distintos espesores en zonas más profundas.

3. Conclusiones

La atribución de este nuevo *San Pedro,* apoyada tanto en el estudio histórico-artístico, a través de documentación y análisis comparativo, y del estudio técnico, supone la ampliación del catálogo de Sebastián Martínez Domedel y contribuye a enriquecer su repertorio iconográfico así como a profundizar el conocimiento sobre la técnica y el estilo de este insigne pintor del siglo xvii.

Del estudio científico-técnico y los datos de intervenciones anteriores, se desprende que el soporte textil original se encuentra reforzado por un reente-

lado, fruto de una intervención anterior en 1990. No se puede conocer si la dimensión del lienzo actual fue la original al tener los bordes pintados y recortados, no encontrando zonas que se puedan relacionar con el borde final de la pintura, por lo que podría haber tenido otras dimensiones.

En cuanto a lo relacionado con el estado de conservación de la obra, se ha establecido que la obra se encuentra estable, aunque con zonas deterioradas principalmente en los bordes. No se aprecian riesgos de desprendimiento de los estratos si las condiciones de preservación actuales no se modifican en cuanto a contrastes excesivos de temperatura y humedad, protegiéndola a su vez de la radiación ultravioleta extrema.



Fig. 5. Detalle mediante videomicroscopio digital de la zona del anverso. Izquierda: zona de reintegraciones con estructura de superficie lisa. Derecha: zona con capa pictórica y de protección surcada por craquelados, con las pinceladas de luz del ojo de la figura. Fotografía: autores.