

n

NORBA

revista de arte

nº 38/2018

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
Artículos	
I. Sección monográfica: Arte y Patrimonio iberoamericano	
Iconografía del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770). <i>Iconography of the Viceroy of Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. Lineages, palaces and convents (1753-1770).</i>	
Juan Chiva Beltrán, Universitat de València y Víctor Mínguez Cornelles, Universitat Jaume I	9-27
La escalera en la arquitectura indiana gallega. Pervivencia y tradición en las obras de los hermanos García Naveira. <i>Staircase in the Galician indian architecture. Survival and tradition in García Naveira works.</i>	
Miriam Elena Cortés López, Universidad de Santiago de Compostela	29-50
Puebla de los Ángeles: 30 años de patrimonio a través de su política museística. <i>Puebla de los Ángeles: 30 years of heritage through of its museum policy.</i>	
Isabel Fraile Martín, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	51-66
Entre clasicismos y neomedievalismos: de Grecia al arte islámico en la arquitectura historicista chilena (1906-1930). <i>Between classicisms and neo-medievalisms: from Greece to the islamic art in chilean historicist architecture (1906-1930).</i>	
José Alberto Moráis Morán, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso	67-86
Aproximaciones del imaginario americano en artistas y viajeros europeos a México en el siglo XIX. Breve apunte sobre las mujeres viajeras. <i>Approximations of the American imagination in artists and European travelers to Mexico in the nineteenth century. A brief look at traveling women.</i>	
Rosa M^a Perales Piqueres, Universidad de Extremadura	87-107

Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos. <i>Devotion and nation. The donors portrait in the American Viceroyalties.</i>	
Inmaculada Rodríguez Moya, Universitat Jaume I	109-131
La presencia europea en el panorama pictórico poblano del porfiriato: el caso de Filippo Mastellari. <i>European presence in the painting of Porfiriato in Puebla: Filippo Mastellari.</i>	
Carmen Rodríguez Serrano, Universidad de Sevilla	133-149
Elementos mudéjares en la arquitectura doméstica de Cartagena de Indias (Colombia). <i>Mudejares elements in the domestic architecture of Cartagena de Indias (Colombia).</i>	
Florinda Sánchez Romero, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca; Rafael López Guzmán, Universidad de Granada; Mario Perilla Perilla, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca y Yolanda Guasch Marí, Universidad de Granada	151-164
II. Sección general: Arte y Patrimonio	
El platero Francisco Vieira y la defensa de su oficio como arte liberal. <i>The silversmith Francisco Vieira and the defense of his craft as a liberal art.</i>	
Diana Dúo Rámila, Universidad de Santiago de Compostela	165-178
Iconografía de un desastre. El terremoto calabrés de 1783 en los dibujos de Pompeo Schiantarelli. <i>Iconography of a disaster. The calabrian earthquake of 1783 in the drawings of Pompeo Schiantarelli.</i>	
Carla Fernández Martínez, Universidad de Santiago de Compostela	179-195
Las otras damas de la escena: escenógrafas y figurinistas canarias. <i>The other ladies of the scene: female canary scenographers and costume designers.</i>	
Yavé Medina Arencibia y María de los Reyes Hernández Socorro, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria	197-229
El maestro Caspar Pflug, y su pugna con el gremio madrileño de maestros de coches a comienzos del siglo XIX. <i>Caspar Pflug, the coach-builder and his conflict with the Madrid coach-building trade masters at the beginning of the nineteenth century.</i>	
Vicente Méndez Hernán, Universidad de Extremadura	231-245
Las piezas del platero Ricardo Martínez Costoya para el cardenal Martín de Herrera. <i>The pieces of the silversmith Ricardo Martínez Costoya made for the Cardinal Martín de Herrera.</i>	
Ana Pérez Varela, Universidad de Santiago de Compostela	247-263

Noticias bibliográficas

- PERALES PIQUERES, Rosa y BENÍTEZ DE UNÁNUE, María Pía (coordas.), *Los Conventos del Siglo XVI de Puebla y Morelos, Patrimonio Cultural Mundial*.
Gloria Espinosa Spínola, Universidad de Almería 267-270
- PIZARRO GÓMEZ, Fco. Javier, *La Catedral de Plasencia. Compendio de un patrimonio histórico, religioso y cultural*.
Yolanda Fernández Muñoz, Universidad de Extremadura 270-273
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *San Telmo, Arte e Iconografía (memoria luso-española del «Corpus Santo»)*.
Pilar Mogollón Cano-Cortés, Universidad de Extremadura 274-276
- RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, *El galeón de Manila [1565-1815]. Intercambios culturales*.
Juan M. Monterroso Montero, Universidad de Santiago de Compostela 276-278
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*.
Juan M. Monterroso Montero, Universidad de Santiago de Compostela 278-280
- ESTEBAN MALUENDA, Ana (ed.), *La arquitectura moderna en Latinoamérica: antología de autores, obras y textos*.
Sara Núñez Izquierdo, Universidad de Salamanca 281-282

Trabajos de investigación dirigidos y defendidos en el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, sección Historia del Arte de la Universidad de Extremadura correspondientes al año 2018

- Trabajos Fin de Máster (TFM) del Máster Universitario de Investigación en Humanidades (MUI) 285

Normas de publicación

Iconografía del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770)

Iconography of the Viceroy of Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. Lineages, palaces and convents (1753-1770)

Juan Chiva Beltrán
Universitat de València

Víctor Mínguez Cornelles
Universitat Jaume I

RESUMEN: El veintidós de agosto de 1753 llegaba a la Nueva Granada como virrey José Solís Folch de Cardona, miembro de antiguos y poderosos linajes, que recibirá una serie de ceremonias que buscaban elevar a Santafé de Bogotá al nivel de las históricas capitales virreinales. En el presente artículo se analiza cómo Joaquín Gutiérrez y otros artistas adaptan a su persona la tipología de retrato cortesano y de aparato virreinal, pero también cómo se genera una nueva tipología: la de virrey convertido en fraile tras una serie de relevantes problemas y enfrentamientos de cariz económico y político. Finalmente, y de mano anónima, se conserva un retrato mortuorio del virrey que lo vincula a las tradiciones reales de representación de monarcas difuntos.

PALABRAS CLAVE: Retrato virreinal, ceremonial, fiestas, Nueva Granada, retrato funerario.

ABSTRACT: On August 22, 1753, arrived to the New Granada as the new viceroy José Solís Folch de Cardona, member of ancient and powerful lineages, who received a series of ceremonies that sought to elevate Santafé de Bogotá to the level of the historical viceregal capitals. In this article we analyse how Joaquín Gutiérrez and other artists adapted to him the typology of courtly and apparatus viceregal portrait, but also how a new typology is generated: that one of a viceroy turned into a friar after a series of relevant problems and confrontations with other economic and political powers. Finally, and with anonymous author, a mortuary portrait of the viceroy is preserved, linking him to the royal traditions of representation of deceased monarchs.

KEYWORDS: Viceregal portrait, ceremonies, festivals, New Granada, mortuary portrait.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

1. LA IMAGEN DEL PODER EN NUEVA GRANADA

El 27 de mayo de 1717, por real cédula y en Segovia, el primer monarca de la dinastía borbónica hispana, Felipe V, reorganizaba el gobierno de América con la creación de la tercera sede virreinal, la Nueva Granada, con capital en Santafé de Bogotá y que, a grandes trazos, incluiría las tierras de las reales audiencias de Santafé, Panamá, Quito y Caracas, aunque estas últimas siempre actuaron de una forma bastante autónoma, dada la distancia y dificultad de comunicaciones con sus dos capitales virreinales, primero Lima, y ya en el siglo XVIII Bogotá. Tras una primera fase un tanto errática, el mismo monarca decide suspender el virreinato en 1723, teniendo en cuenta la gran cantidad de informes negativos sobre gastos y deudas. Sin embargo, el aumento de la población de la zona, su importancia económica, al convertirse en la gran protagonista de las extracciones de oro en el siglo XVIII, y su posición estratégica entre dos océanos, hicieron que, el 20 de agosto de 1739, Felipe V firmase una nueva cédula reinstaurando el virreinato de la Nueva Granada, que incluyó los territorios de los actuales estados de Panamá, Colombia, Venezuela y Ecuador. El 24 de noviembre de 1753 tomaba posesión de sus cargos el quinto virrey neogranadino, tercero de esta segunda etapa: José Manuel Solís Folch de Cardona.

A imagen de los otros virreinos americanos también la Nueva Granada, y especialmente la ciudad de Santa Fe, se configuró como un escenario de poder en el que se representó permanentemente el dominio español por medio de la arquitectura, la fiesta, las artes plásticas y la ceremonia. Santafé no era una ciudad excepcionalmente grande ni regular a inicios del siglo XVIII, así que, el establecimiento del virreinato hace que se inicien amplios programas arquitectónicos, vinculados a los nuevos edificios administrativos y reales. El espacio que ocupó el virrey José Solís, la llamada Casa de los Virreyes de la Nueva Granada –que no ha llegado a nuestros días– se estableció en la residencia del virrey Ceballos y Góngora, justo en el ángulo sureste de la Plaza Mayor, hoy de Simón Bolívar, en un solar que forma actualmente parte del Capitolio Nacional. De este edificio no conservamos apenas descripciones, tan solo algunos grabados muy posteriores que lo imaginan como una casa neogranadina tradicional: de dos plantas, con ventanas y balcones de rejería y un bello balcón esquinero. Sí sabemos, por el contrario, que estaba unido al resto de edificios sede del poder hispano: la Real Audiencia, las oficinas y los archivos del Virreinato, todos ocupando el mismo flanco de la plaza, como sucede en el caso de México o Lima¹. Estas primeras casas virreinales son realmente efímeras, ya que sufren los destrozos de un terremoto en 1785, y posteriormente de un gran incendio en 1786, cuando arden por espacio de doce días, hasta quedar completamente arruinadas. Posteriormente se

¹ OJEDA, R., CASTELLANOS, A. y TORRES, S., «Incendio del Palacio Virreinal en Santafé: resonancia histórica y patrimonial», en *Revista Módulo Arquitectura CUC*, 2013, pp. 163-181.

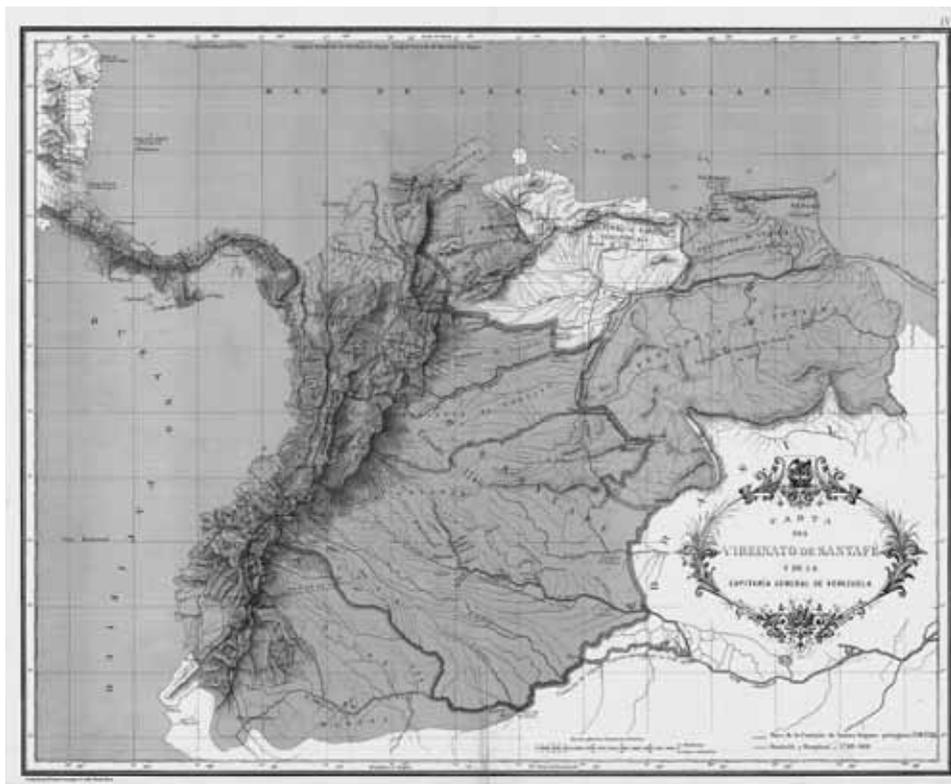


FIG. 1. *Mapa del Virreinato de la Nueva Granada en 1742*, en Agustín Codazzi, *Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia*, Bogotá, 1890.

decidirá demoler el edificio, y encargar uno nuevo al ingeniero italiano Domingo de Esquiavi, el gran protagonista de la obra pública neogranadina en la segunda mitad del siglo XVIII.

Como sucedía en las ciudades de la Nueva España y el Perú, también en Santa Fe y otras villas del nuevo virreinato se desplegó por medio de la fiesta un deslumbrante aparato de propaganda, que aunó ceremonia, arte y literatura al servicio del poder. Las continuas celebraciones políticas, cívicas y religiosas de la sociedad colonial transformaban en cada ocasión la urbe en un espectacular decorado metamorfoseado provisionalmente por medio de arquitecturas efímeras, engalanamientos y luminarias. Estas escenografías pintadas y talladas por artesanos locales, imitando diseños arquitectónicos copiados de grabados procedentes de Europa, servían de soporte a multitud de elementos simbólicos que dotaban de significado a las decoraciones: emblemas y jeroglíficos, alegorías, poemas, representaciones históricas y mitológicas, escudos y estandartes, etcétera. De esta manera el poder conseguía transmitir ideología permanentemente a las clases urbanas. La ausencia de una tradición editora de relaciones festivas en Nueva Granada como la que hubo en México, y en menor medida en Perú,

dificulta el estudio de la fiesta neogranadina. Resulta relevante que algunos de los mejores materiales documentales que nos han llegado sean manuscritos policromados, como la *Descripción sucinta de las honras, y exequias, que en la muerte de nuestro Rey y Sr. D. Luis Fernando el Primero* (Biblioteca Nacional de Madrid), ilustrado con dibujos a la aguada, y la *Relación de la augusta proclamación del Señor Don Fernando Septimo, Rey de España e Indias, executada en esta Villa de San Bartolomé de Honda*, junto con las acuarelas representando algunas de las decoraciones que el pueblo de Honda levantó por dicho motivo (Archivo Histórico Nacional de Madrid)².

Pese a no contar con una corte virreinal propia, la Nueva Granada muestra una temprana e interesante escuela pictórica, que se inicia en el siglo XVI con la milagrosa imagen de la Virgen de Chiquinquirá, de Alonso Narváez³, o las impactantes pinturas al fresco de la Casa del Escribano y la Casa de Suárez Rendón en Tunja⁴, y continúa en el siglo XVII con el taller de los sevillanos Figueroa, que se alarga durante tres generaciones, y la obra del quizá más fecundo e interesante autor del Bogotá virreinal, Gregorio Vásquez Ceballos⁵. Ya en el siglo XVIII, con el establecimiento del virreinato, el retrato de corte y los artistas vinculados a los virreyes son cada vez más comunes, destacando el caso de Joaquín Gutiérrez, pintor que realiza la mayor parte de series virreinales de esta etapa, así como los retratos del virrey José Solís. A finales del siglo XVIII la ilustración y la ciencia darán un fuerte impulso renovador a la pintura de la Nueva Granada, destacando las expediciones y cuadernos de campo de José Celestino Mutis, que contaron con pintores como Salvador Rizo y Pablo Antonio García del Campo, fundadores de la primera Academia de Arte en Santafé de Bogotá, en 1791⁶.

2. VIEJOS LINAJES Y UN NUEVO VIRREINATO

Los apellidos del quinto virrey neogranadino son de ilustre raigambre en las coronas de Castilla y Aragón, como muestran las reconocibles imágenes que aparecen en los cuarteles superiores de su escudo heráldico, representado en la mayor parte de los retratos conocidos. El primero de ellos muestra un resplandeciente sol con rasgos humanos sobre fondo rojo, y se vincula de forma indisociable a su primer apellido,

² RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ, V., «Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII (1808)», *CS. Estudios sobre Historia y Cultura*, nº 9, 2012, pp. 115-143.

³ GIL TOVAR, F. y ARBELÁEZ CAMACHO, C., *El Arte Colonial en Colombia*, Bogotá, Ediciones Sol y Luna, 1968.

⁴ MORALES FOLGUERA, J. M., *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Universidad de Málaga, Málaga, 1998.

⁵ VALLÍN, R., *Gregorio Vásquez Ceballos. El Maestro del Nuevo Reino de Granada*, Museo de Bellas Artes, Sevilla, 2002.

⁶ LÓPEZ GUZMÁN, R., (coord.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas*, Artes Plásticas, Universidad de Granada, 2005, pp. 137-151.

Solís, y al título histórico a él asociado del ducado de Montellano. El título ducal es, además, una muestra más de los favores que la familia consigue de la nueva dinastía reinante ya que, el bisabuelo del virrey neogranadino, José Solís y Valderrábano, se convierte, sucesivamente y en plena Guerra de Sucesión, en gobernador de la casa de la reina, miembro del Consejo de Estado y presidente de los consejos de Órdenes y de Castilla, tras haber sido virrey de Cerdeña pocos años antes de la muerte de Carlos II. Tantos esfuerzos se verán recompensados con la promoción del título condal que ostentaba sobre la ciudad sevillana de Montellano a ducado, el 4 de febrero de 1705, además del favor continuo de la dinastía a sus sucesores durante varias generaciones.

Todavía más relevantes son el apellido y escudo que hereda de su madre, Josefa Folch de Cardona, marquesa de Castellново y Pons y baronesa de Masalavés. En el segundo cuartel del escudo del virrey, se muestra un nuevo escudo, cuartelado en sotuer, cuya primera imagen, tres estilizados cardos sobre fondo azul, muestran a José Solís como descendiente, aunque por ramas secundarias, de la Casa de Cardona, la segunda en importancia de Aragón, grandes condestables que entroncan su pasado con el propio Carlomagno, mediante el legendario Fulco de Anjou, marido de Argencia, la hermana del emperador⁷. El hijo de Fulco, Ramón Folch, acompaña al emperador hasta la Marca Hispánica, y allí será beneficiado con el título de señor de Cardona, que los condes de Barcelona elevarán posteriormente a vizcondado. Siglos más tarde, en 1375 y con donaciones de títulos ya perfectamente documentadas, el rey Pedro IV el Ceremonioso, eleva el título a condado de Cardona, en la persona de Hugo Folch I. Además, este primer conde contraerá matrimonio con Blanca de Ampurias, hija de Ramón Berenguer de Aragón y Anjou, conde de Ampurias y Prades, barón de Entenza, señor



FIG. 2. *Heráldica de Fernando Ramón Folch de Cardona, II duque de Cardona*, en la sillería del coro de Barcelona. Escudo de la serie del capítulo de la orden del Toisón de Oro presidido por Carlos V en la catedral de Barcelona (1519). Notar los cardos de la heráldica de los Folch de Cardona en el primer y cuarto cuarteles.

⁷ CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2009, pp. 15-25.

de la recién conquistada Elche e hijo menor del monarca aragonés Jaime II y Blanca de Anjou, hija a su vez del rey Carlos II de Nápoles. Esta gran unión dinástica aporta a la heráldica cardonense dos nuevos motivos, que también observamos en el escudo del virrey: los dos cuarteles con las franjas de Aragón y las flores de lis doradas sobre fondo azul, blasón de los Anjou. Sin embargo, el futuro virrey de la Nueva Granada descende del segundogénito de este primer conde, también llamado Hugo, y que se convierte en barón de Bellpuig, título que heredará su primogénito Ramón, y señor de Guadalest, título que pasará a su segundo hijo, Juan, origen a su vez de la familia que, seis generaciones más tarde, verá nacer a Josefa, madre del personaje que nos ocupa.

Con estos ilustres antepasados, no es de extrañar que José Solís contase con vinculaciones claras con dos de los aspectos que aquí se tratan: la figura del virrey y el gobierno de los territorios del Imperio, además de cierta conexión con el mundo americano. Los Folch de Cardona, en todas sus ramas familiares, destacan desde el siglo XV por ocupar cargos de enorme relevancia en el gobierno de los territorios de la monarquía, contando José con gran cantidad de espejos en que mirarse para sus tareas en la Nueva Granada. En primer lugar, en la rama de los barones de Bellpuig, Ramón Folch de Cardona-Anglesola, se convierte sucesivamente en virrey de Sicilia (1507-1509), virrey de Nápoles (1510-1522) y jefe de los ejércitos de la Santa Liga en Italia, encargando un magnífico sepulcro marmóreo al escultor Giovanni da Nola para la iglesia parroquial de Bellpuig, que se convierte en una de las primeras manifestaciones del Renacimiento de corte italiano en Cataluña⁸.

En cuanto a la rama principal de la Casa de Cardona, y tras la fusión de esta con las de Segorbe y Fernández de Córdoba, destaca la figura de Enrique Ramón de Aragón, IV duque de Cardona y V duque de Segorbe, que será en tres ocasiones virrey de Cataluña, coincidiendo además con los difíciles momentos de las revueltas catalanas en el reinado de Felipe IV. Además, dos de sus hijos se sucederán en el cargo de virrey de Nápoles, primero el cardenal Pascual de Aragón (1664-1666), y posteriormente Pedro Antonio de Aragón, entre 1666 y 1671⁹. También contaba con un notable ejemplo por parte paterna, ya que su bisabuelo, José Solís y Valderrábano, ocuparía el cargo de virrey de Cerdeña entre 1696 y 1699.

3. TRIUNFOS Y RETRATOS PARA EL VIRREY SOLÍS

José Solís es nombrado virrey de la Nueva Granada en 1753, partiendo del puerto de Cádiz el 2 de julio de ese mismo año, para llegar, tras un complicado viaje y escoltado por navíos de guerra, a la ciudad de Cartagena el 22 de agosto, y

⁸ YEGUAS I GASSÓ, J., *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Saldrigues, Bellpuig, 2009.

⁹ CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2009. Estudio de enorme profundidad sobre el gobierno de los Cardona en Nápoles y el uso de las artes y la imagen a su servicio en todo el sur de Italia.



FIG. 3. Giovanni da Nola, *Sepulchro de Ramón Folch de Cardona*, virrey de Nápoles (años veinte del siglo XVI), iglesia parroquial de Bellpuig, Lleida.

tomar posesión del cargo el 24 de noviembre. Pese a la reducida historia de la dignidad virreinal en la Nueva Granada, y a imitación de los ceremoniales y rituales de las grandes cortes de Lima y México, ya estaba afianzado un sistema propio de entradas triunfales y viaje ceremonial que llevaba a los virreyes desde Cartagena a la sede del poder en Santafé de Bogotá. Tras el desembarco y la celebración de festejos en sus diferentes castillos y baluartes, que solían contar con la iluminación nocturna preceptiva, felicitaciones, banquetes y homenajes, los virreyes tomaban una ruta fluvial, por el río Magdalena, que les llevaba desde el Caribe

hasta la ciudad de Honda, con una única parada en la importante villa de Mompos, donde recibían nuevos homenajes y celebraciones¹⁰. Desde allí, seguían por los lugares de Facatativá, Fontibón y Puente Aranda, antes de realizar su entrada triunfal en la ciudad de Santafé, con un gran desfile desde la Plaza de San Diego y la Plaza Central¹¹.

Sobre el viaje triunfal y desplazamiento a América de José Solís, conservamos diferentes documentos en el Archivo General de Indias de Sevilla y el Archivo de la Nación de Bogotá, que marcan la fecha exacta de partida del nuevo virrey en Cádiz, el 2 de julio de 1753, y su llegada a Cartagena el 22 de agosto de ese mismo año. El cortejo virreinal estuvo formado por ocho familiares directos, tres oficiales de cámara, dos cocineros, dos reposteros y cuatro criados. Más espectacular y detallado es el listado de equipaje que acompañará a José Solís a la Nueva Granada, dando idea de cómo estas travesías atlánticas se convertían en verdaderas cortes navegantes: veintiocho cofres con ropa blanca y vestidos, una sombrerera con sombreros del virrey, un cofre con juegos de mantelería, una caja larga con escopetas, dos cajones y un cofre con libros, dos cajones con cristalería y loza de la China, dos cajones con jabón, aceite y avíos de repostería, una frasquera, dos arcos con catres, trece maletones con varias partes de camas para toda la familia, una tienda de campaña completa, doce fardillos con seis balones de papel, un cajón con elementos de secretaría, cinco escribanías, dos arcas con tren de cocina, dos cofres con avíos para pajes y lacayos, un cajón de sombreros para libreas de pajes y lacayos, y una caja con ropajes de uso para criados¹². Su etapa de gobierno en la Nueva Granada es destacada por la historiografía por la cantidad de obras públicas, desde la apertura de caminos y puentes a la mejora del acueducto para surtir de agua a la capital neogranadina, desde el impulso definitivo a la nueva Casa de Moneda a la reorganización de la Real Hacienda virreinal, o el restablecimiento de una cátedra de medicina en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario¹³.

El *Retrato de José Solís Folch de Cardona*, conservado actualmente en el Museo de Arte Colonial de Bogotá, y atribuido al pintor Joaquín Gutiérrez, se revela como un paso más en la creación de una iconografía del poder propia de la Nueva Granada, en la que es pieza central Gutiérrez, creador del modelo de retrato de un nuevo Virreinato, establecido ya en el siglo XVIII, que va a buscar su inspiración en las claves

¹⁰ SALAZAR BAENA, V., «Ceremonias Reales en el Virreinato de la Nueva Granada», en MATA y SÁEZ (coords.), *Scripta Manent*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 393-412.

PITA, R., *Celebraciones políticas y militares en Colombia: de virreyes y monarcas al santoral de la patria*, Academia Colombiana de Historia, Bogotá, 2016.

¹¹ OJEDA, R., «Ceremonial y etiqueta en las procesiones virreinales de Santafé», en *Universitas Humanistica*, n° 71, 2011, pp. 115-131.

¹² PITA, R., «La llegada de los virreyes al Nuevo Reino de Granada», *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XCIII, n° 835, 2006.

¹³ RESTREPO OLANO, M., *Nueva Granada en tiempos del virrey Solís, 1753-1761*, Colección Textos de ciencias humanas, Editor Universidad del Rosario, Bogotá, 2009.

otorgadas por las grandes series novohispanas y peruanas¹⁴. Se trata de una tipología retratística a medio camino entre el fasto de la corte borbónica de los monarcas Felipe V y Fernando VI, y el retrato ilustrado que tomará protagonismo con Carlos III. Del primer modelo toma la presencia del cortinaje diagonal en la parte trasera de la obra, del segundo la presencia de diferentes motivos iconográficos que aluden al cargo de virrey y sus trabajos: la mesa, los guantes y el sombrero sobre la misma, o el bastón de mando de la mano derecha¹⁵. Dos son los elementos propios de la escuela neogranadina de retrato. En primer lugar, la presencia del escudo heráldico, que nos habla de la historia del linaje de José Solís en sus diferentes cuarteles, y que es una constante en las series de retratos virreinales desde su inicio en la Nueva España durante el siglo XVI. En segundo lugar, la repetición del modelo de vestimenta de gala de la primera mitad del siglo XVIII: camisa roja y casaca azul, en ambos casos con magníficos bordados de hilo dorado, que el propio Gutiérrez repite en los casos de los virreyes Manuel de Guirior y Sebastián de Eslava. El retrato de Solís incluye otros dos elementos notables, que aluden a sus cargos y ascendencia: la cruz de Alcántara bordada en la casaca, y la amplia leyenda del quinto inferior del lienzo, que describe los cargos y territorios a él vinculados¹⁶.



FIG. 4. Joaquín Gutiérrez, *Retrato del virrey José Solís Folch de Cardona*, siglo XVIII, Museo de Arte Colonial de Bogotá, Colombia.

¹⁴ Para la evolución de la retratística en los virreinos americanos es esencial la comparación con el caso de la Nueva España. Destacamos a tal efecto dos textos: RODRÍGUEZ, I., *La mirada del virrey*, Universitat Jaume I, Castellón, 2003, y BERNDT LEÓN DE MARISCAL, B., «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*, 99, 2011, pp. 181-235.

¹⁵ Agradecemos a los revisores del texto la recomendación del artículo ANDUENZA UNANUA, M. P., «La joyería masculina a través de la galería de retratos de los virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 100, 2012, pp. 41-83, que ha sido de enorme utilidad para en análisis comparado del atuendo masculino entre los casos de la Nueva España y la Nueva Granada.

¹⁶ LÓPEZ GUZMÁN, R. (coord.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas*, Artes Plásticas, Universidad de Granada, 2005, p. 157.

4. FRAY JOSÉ DE JESÚS MARÍA: DEL PALACIO AL CONVENTO

El gobierno de José Solís estuvo marcado desde sus inicios por constantes conflictos con la Real Audiencia de Bogotá, cuestión ampliamente estudiada y extendible a una buena parte de los virreyes americanos que, sin embargo, alcanza en este caso concreto momentos de enorme tensión, en que los miembros de la Audiencia acusan al virrey de vida licenciosa, de diversos fraudes y de disipación del erario real¹⁷. Solís abandona el cargo en 1761, realizando la salida ceremonial preceptiva en el reino de la Nueva Granada: se dirige a recibir al nuevo virrey, Messía de la Cerda, en las inmediaciones de la ciudad, en el puente de Aranda, se realiza el traspaso del bastón de mando en la Casa de los Virreyes y se produce una procesión hasta el Santuario de la Virgen de la Peña¹⁸.

Ante las graves amenazas y los posibles castigos, una vez iniciado el juicio de residencia José Solís decidirá tomar los hábitos e ingresar en la Tercera Orden de San Francisco, en el convento homónimo en la ciudad de Bogotá –aunque es ordenado como sacerdote en Santa Marta–, cambiando su nombre a fray José de Jesús María. Se convertirá en guardián del establecimiento el 21 de enero de 1770, y permanecerá en el hasta su muerte el 27 de abril del mismo año, pese a que el Consejo de Indias lo había exonerado definitivamente de todo cargo. Fundado en 1550, el mismo año que el convento de dominicos, contaba con la segunda iglesia más antigua de la ciudad, y una amplia remodelación barroca que lo había dotado de nuevas estancias y un nuevo retablo.

De esta segunda etapa, conservamos dos importantes retratos que constituyen un verdadero díptico que describe el periplo vital y político de José Solís, ahora fraile franciscano¹⁹. En primer lugar, un retrato de autor desconocido que muestra el tránsito del mundo político al mundo conventual. En el centro de la composición, y de cuerpo entero, aparece el fraile-virrey vestido con hábito franciscano, de frente y sosteniendo en la mano izquierda un misal, muestra de la nueva dedicación al rezo del importante noble hispano. En el extremo derecho de la obra, se muestran los atributos de la vida que Solís deja atrás: en la parte superior el escudo heráldico anteriormente analizado, y en la parte inferior los ropajes del hábito de la Orden de Alcántara y un bastón de mando. Por el



Fig. 5. Anónimo, *Retrato de fray José de Jesús María*, siglo XVIII.

¹⁷ MANTILLA, L. C., «La conducta disoluta del virrey Solís», *Revista Credencial Historia* (Bogotá - Colombia), tomo II, enero-diciembre, 1991, p. 13.

¹⁸ OJEDA, R., «Ceremonial y etiqueta en las procesiones virreinales de Santafé», en *Universitas Humanística*, n° 71, 2011, p. 120.

¹⁹ Otros estudios de dichos retratos en: BORJA, J., «La autoridad y la virtud. Los retratos del Virrey Solís», en HERING TORRES, M. y PÉREZ BENAVIDES, A. C. (coords.), *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates*, Ed. Universidad Nacional de Colombia y Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

contrario, la parte izquierda del lienzo, a la que da el rostro y la actitud del fraile, muestra su nueva vida: en la parte superior el crucificado y sobre la mesa libros sacros en los que fray José de Jesús María apoya su mano derecha, el nuevo sustento de su vida. Como es habitual en la retratística hispana del siglo XVIII, una cartela de líneas curvas aporta todo tipo de información sobre la vida del fraile.

En el Museo de Arte Colonial de Santa Clara se conserva otro retrato del virrey fraile atribuido de nuevo a Joaquín Gutiérrez, en el que la iconografía que acompaña a fray José es ya totalmente religiosa. Representado de medio cuerpo, con hábito franciscano y el dedo índice de la mano derecha en un misal, apoya la mano en una serie de libros sacros sobre la mesa que muestra, de nuevo, un enorme crucificado que cierra la composición. En esta ocasión han desaparecido ya totalmente los atributos del poder

civil, para mostrar el retrato de un franciscano en piedad. En ambos retratos destaca la presencia notable de libros: debemos recordar que Solís, como virrey y como franciscano, fue un enorme bibliófilo que coleccionó una de las mejores bibliotecas del Bogotá virreinal²⁰. De esta versión atribuida a Joaquín Gutiérrez se conservan en diversas colecciones algunas copias, la mayor parte de ellas posteriores y centradas en el retrato del virrey fraile, obviando el crucifijo y otros atributos iconográficos.



FIG. 6. Joaquín Gutiérrez (atrib.), *Retrato de fray José de Jesús María*, siglo XVIII, Museo de Arte Colonial de Bogotá, Colombia.

5. CADÁVERES REGIOS VISTIENDO HÁBITOS RELIGIOSOS

En la Corona española, y pese a la profunda religiosidad de sus monarcas austrias y borbonos, no hubo circunstancias que llevaran a ningún rey a profesar votos religiosos. Con una excepción que se remonta a la Edad Media, y a los inicios de la Corona de Aragón: Ramiro II de Aragón, monje, abad y obispo, que tuvo que abandonar temporalmente su vocación religiosa en 1134 tras fallecer sin descendencia su hermano Alfonso I el Batallador, y casarse con la fértil Inés de Poitou; una vez nació su hija Petronila y esta fue prometida con un año de edad a Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, la nobleza aragonesa permitió a Ramiro II continuar su vida eclesiástica. Pero este episodio no generó ninguna iconografía propia y en cualquier caso queda muy lejos temporalmente del virrey Folch de Cardona. Sin embargo, hay una tipología de retrato áulico ya de época moderna que nos muestra frecuentemente el cuerpo de los monarcas ataviado con un hábito religioso: la imagen mortuoria.

²⁰ MANTILLA, L. C., «La biblioteca del Virrey Fraile», revista *Thesaurus*, tomo XLVV, n° 2, 1989.

Los retratos fúnebres fueron frecuentes en Europa y en América durante los siglos XVII y XVIII, aunque actualmente muchos se han perdido. Estas representaciones mortuorias barrocas son sustancialmente distintas a las renacentistas, pues a partir del Concilio de Trento intensificaron su tratamiento dramático. Si durante el Cinquecento italiano las tumbas se caracterizaban por expresar paz y serenidad, a partir de 1570, y tal como detectaron Emile Mâle y Santiago Sebastián, recuperaron el discurso terrorífico con una estética prebarroca, influidos mentores y artistas probablemente por los *Ejercicios Espirituales* del jesuita san Ignacio de Loyola y de sus comentaristas, como el vallisoletano Luis de la Puente, que dedicó una parte de su obra *Meditaciones Espirituales* a las «Meditaciones de Nuestras Postrimerías». Como explicó Santiago Sebastián, a partir de este momento no habrá guía espiritual sin referencias a cementerios, osarios y gusanos, pues para los jesuitas la imagen de la muerte es «el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo», y el propio general de la orden, san Francisco de Borja tuvo ocasión de comprobarlo cuando tuvo que abrir el féretro de la hermosa emperatriz Isabel de Portugal y descubrir su inevitable descomposición física, escena que podemos ver por ejemplo en el lienzo que Francisco Rizi pintará para la iglesia madrileña del Colegio Imperial en 1658²¹. Manuel Sánchez Camargo en su monumental obra sobre *La muerte en la pintura española* recogió muchas de estas representaciones, y es llamativa la numerosa presencia de religiosos y religiosas representados cadáveres en el arte hispánico²². Estas imágenes trataban de conmover al espectador con el ejemplo de la vida religiosa y la buena muerte, que aseguraba su entrada en los cielos.

Pero el retrato fúnebre es también una imagen de representación del poder cuando el protagonista es un monarca, un gobernante o un miembro de las élites²³. En estos retratos se aúna el recuerdo de la relevancia política del fallecido con la reflexión sobre la inevitabilidad de la muerte, que alcanza a todo el mundo, combinando dos de los discursos visuales más potentes del arte barroco: la imagen del poder y la *vanitas*. El rey, a pesar de la construcción de su imagen áulica, no deja de ser carne, y en su física carnalidad personifica la soberanía. Su fallecimiento crea un estado de fragilidad e incertidumbre, poniendo en riesgo la propia perennidad del reino. Por ello fue tan importante en todo el ritual que sucedía a su expiración hacer notar visualmente la continuidad de la dinastía, y la doble naturaleza del rey: física o «cuerpo simple» que es mortal, y su naturaleza simbólica, el «cuerpo político» del soberano que no muere nunca. Esta teoría de los «dos cuerpos del rey» fue magistralmente desarrollada por

²¹ MÂLE, E., *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 1985, pp. 188-199; SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 93 y 94.

²² Sobre las «monjas coronadas» en México véase: MURIEL, J., *Retratos de monjas*, Jus, México, 1978; GARCÍA BARRAGÁN, E., «Mística y esplendor barrocos en Méjico colonial: retratos de monjas coronadas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 1992, XLVIII-IL, pp. 61-82; *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2005.

²³ Las ideas que exponemos a continuación proceden de un trabajo nuestro reciente: MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I., *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Universitat de València, Valencia, 2014, capítulo «El rostro de la muerte», pp. 399-430.

Ernst Kantorowicz, y todavía sigue siendo una guía muy sólida para comprender los rituales funerarios de las cortes europeas del Antiguo Régimen y muchas de las imágenes generadas²⁴. La ritualidad en torno al rey en su agonía o ya fallecido y la representación de la misma tenía como motivación principal manifestar cómo la actuación y las virtudes del monarca demostradas en los últimos momentos de su vida, es decir, su buena muerte, le aseguraban su ingreso en la Gloria, y a partir de ahí la veneración de su memoria, como ejemplo para sus sucesores, e incluso la de sus despojos como reliquias, que podían llegar a tener propiedades taumaturgicas.

Al mismo tiempo que son imágenes del poder, y por lo tanto públicas, los retratos mortuorios de la élite también pueden obedecer a una motivación más íntima: la necesidad de enviar un testimonio del fallecimiento a otra corte por motivos familiares o de alianzas dinásticas, o sencillamente la de conservar un recuerdo de un miembro fallecido prematuramente cuando no se disponía de otras imágenes. Esta funcionalidad testimonial las convierte en ocasiones en semiprivadas –en la cultura barroca ningún retrato fue jamás exclusivamente privado–, con un discurso visual menos retórico y un formato menor pues están pensadas para un ámbito más íntimo. Siguiendo a Javier Portús podríamos considerarlas como «retratos puros», es decir, aquellos en los que «el representado exponga únicamente sus propios rasgos faciales»,²⁵ a diferencia del retrato habitual, donde los personajes suelen ostentar elementos que aluden a su relación con la sociedad. Algunos retratos mortuorios regios entran en esta categoría de retratos puros, pues fueron imágenes casi privadas donde pocos elementos señalan la majestad del retratado. No olvidemos no obstante que la exaltación de la religiosidad y de las restantes virtudes del finado, que le garantizaban la entrada en la Gloria, son otra forma de proyección pública, tan eficaz como la presencia de los símbolos del poder.

Ya se trate de retratos mortuorios de carácter público o nacidos con vocación semi-privada, todas las imágenes de personajes regios fallecidos durante los siglos XVI, XVII y XVIII fueron también un *memento mori* y como tales contemplaron una finalidad didáctica: preparar al espectador durante su vida para su propia muerte, más aún porque en ellos se ejemplifica claramente que ni siquiera los reyes están exentos de morir y corromperse, pero que pueden alcanzar la Gloria si demuestran sus virtudes cristianas hasta el final. A este respecto, en la corte española fue habitual el uso simbólico de la indumentaria religiosa, pues el personaje laico aceptaba en el momento de su muerte el hábito penitencial dado que esta opción le permitía redimir sus culpas²⁶.

²⁴ KANTOROWICZ, E., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza, Madrid, 1985.

²⁵ PORTÚS, J., «El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad», en PORTÚS, J. (dir.), *El linaje del emperador*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 24.

²⁶ Sobre el uso del hábito penitencial en la iconografía funeraria en el contexto hispánico véase NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», NÚÑEZ y PORTELA (dirs.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.

Se recurrió especialmente a los hábitos de las órdenes mendicantes caracterizadas por la humildad, como los franciscanos. Según Adeline Rucquoi ya desde el siglo XV la preferencia fue clara por este hábito, incorporándose luego el benedictino, dominico, mercedario y cisterciense. El profesor Manuel Núñez señaló también cómo desde los monarcas castellanos medievales fue habitual tomar el hábito franciscano en un intento de acceder por la vía de la humildad a la buena muerte, «consciente de su juicio individual: de una parte, su adhesión a una orden religiosa que supo llevar a la práctica el equilibrio entre el ejercicio del poder y las exigencias de un ideal. Este podría ser su aspecto íntimo. Pero además intuyó un convencimiento en la mediación del hábito con respecto a la suerte del alma, con efecto antivitanitas»²⁷. Como señala este autor el monarca medieval no sobrevivía a la muerte física con la imagen que rememoraba el día de su consagración, sino como el hombre preocupado por la salvación de su alma. En la Edad Moderna ambas representaciones resultaron eficaces igualmente, siendo una el reverso e inevitable complemento de la otra.

La introducción de la práctica del embalsamamiento durante el reinado de Felipe IV supuso un cambio en la corte española con respecto a la mortaja del rey: frente al hábito franciscano con que se exponía tradicionalmente el cuerpo a partir de ese momento también se engalanaría al monarca con todos sus vestidos regios. Las reinas e infantas adultas sí continuaron vistiendo con el hábito de la orden en la que tuvieran especial devoción –clarisa, carmelita, franciscano, capuchino, mercedario, etcétera–²⁸, pues la cultura de la época exigía que sus virtudes cristianas fueran más evidentes.

Entre los pocos retratos mortuorios regios de la corte hispana que han llegado hasta nosotros –sabemos que muchos se perdieron, como un retrato de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, en formato naípe, muerta y con hábito franciscano, que Felipe encargó a Bartolomé González Serrano–²⁹ destacan varias imágenes en las que podemos ver el empleo frecuente de los hábitos religiosos a la hora de caracterizar los cadáveres áulicos. Dos corresponden al archiduque Alberto de Austria, fallecido el 13 de julio de 1621. La primera pintura es el lienzo anónimo *Velatorio de los restos mortales del archiduque Alberto* (Bruselas, Musée Communal Masion du Roy). Esta pequeña obra nos muestra el aparato de la Capilla Real del Palacio donde tuvo lugar el velatorio del archiduque durante cuatro días. La sala se muestra toda enlutada, y en su centro se levantó un graderío, sobre el que situó el lecho fúnebre bajo un palio de rico brocado de oro. El archiduque viste hábito franciscano, porta en sus manos una cruz, y le flanquean una corona, el capelo del Santo Espíritu y una espada. Los miembros de la corte de Bruselas, de luto, y las diversas órdenes asisten al velatorio y a los oficios que tienen

²⁷ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1988, pp. 12 y 17.

²⁸ Javier Varela nos ofrece numerosos ejemplos. Véase VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990, pp. 81 y 82.

²⁹ MARÍAS, F., «Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas», en *La mujer en el arte español*, Alpuerto, Madrid, 1997, p. 107.



FIG. 7. Anónimo, *Retrato funerario del archiduque Alberto*, 1621, Madrid, convento de las Descalzas Reales.

lugar en los altares situados en la sala³⁰. La segunda pintura es otro lienzo anónimo, *Retrato del archiduque Alberto muerto* (1621, Descalzas Reales, Madrid). Se trata de un retrato de medio cuerpo que precisamente recoge parte de la representación mostrada en el cuadro anterior. El archiduque aparece yacente, con hábito franciscano, y flanqueado por la corona y el capelo del Santo Espíritu sobre cojines, así como la espada. Sostiene en sus manos el crucifijo, y la composición del cuadro hace que podamos observar mucho mejor el *rictus mortis* de su rostro enflaquecido, con los rasgos de la nariz marcados. El cuadro, como afirmara Camargo, sería probablemente encargado por la archiduquesa viuda para ser enviado a la hermana del fallecido, sor Margarita de Austria, enclaustrada en las Descalzas, si bien el propio Camargo anunciaba el problema de la técnica de baja calidad del lienzo, que permitiría atribuirlo a un pintor castellano más que a uno flamenco³¹. Un tercer lienzo anónimo corresponde

³⁰ ALEJOS MORÁN, A., «Los grabados de la *Pompa Funeris* del Archiduque Alberto de Austria. Iconografía y fuentes», *Ars Longa*, 1994, 5, pp. 35-43.

³¹ SÁNCHEZ CAMARGO, M., *La muerte y la pintura española*, Editora Nacional, Madrid, 1954, p. 88.



FIG. 8. Anónimo, *Felipe IV, muerto*, siglo XVII, Madrid, Real Academia de la Historia.

ya al Rey Planeta, *Felipe IV, muerto* (último tercio del siglo XVII, Real Academia de la Historia, Madrid). Representa al rey de medio cuerpo cadáver y vestido como protector de la Orden Tercera con el hábito, capa y cordón de San Francisco, y sombrero pardo de ala alzada; lleva además la orden del Toisón de Oro y sostiene con sus manos ya muertas una cruz de piedras preciosas; junto a él se han representado la corona real y el cetro. El lienzo presenta muchas incertidumbres pues se desconoce su autor y no hay que descartar que pudiera haber sido mutilado, tratándose el original de un retrato de cuerpo entero. Además, el monarca no está representado exactamente como se le vistió para la exposición de su cadáver el día de su muerte el 17 de septiembre de 1665: según nos narran las crónicas el rey fue vestido con un traje de terciopelo de «amusco», bordado en plata, y expuesto durante dos días. No obstante, el artista, que se ha vinculado a Pedro de Villafranca y Malagón, autor de las ilustraciones de las descripciones de las honras fúnebres, prefirió representarlo con hábito franciscano, sin duda para que en su imagen póstuma se mostrara como ejemplo de buena muerte. Un cuarto y último lienzo corresponde al cadáver de una reina. Se trata del lienzo de Sebastián Muñoz que representa la exposición ceremonial del cadáver de María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, conocido como *Exequias de la reina María Luisa*



FIG. 9. Andrés de Islas, *Retrato fúnebre de don José de Escandón, conde de Sierra Gorda*, 1770, Museo Regional de Querétaro, México.

de Orleans (hacia 1689, Hispanic Society, Nueva York), por encargo del convento de Carmelitas Calzados de Madrid³². En él se nos muestra con todo el esplendor y teatralidad barroca la figura de la reina en hábito carmelita en su lecho mortuario, rodeada de sacerdotes y miembros de la corte portando los símbolos regios. Ángeles llorosos y filacterias muestran el dolor por la vida malograda de la difunta. Su cadáver se contrapone a un retrato de la reina ubicado en la parte superior del lienzo y representada en el esplendor de su belleza, que según el marqués de Lozoya fue requisito de la comunidad carmelita al pintor para admitir el cuadro³³.

6. VANIDADES PÓSTUMAS DEL VIRREY-FRAILE

En el arte virreinal iberoamericano los temas luctuosos son variadísimos, correspondiendo a formulaciones e iconografías muy diversas: crucifixiones y piedad, la buena muerte, martirios y ejecuciones, entierros y enterramientos, visiones de pos-trimerías, el culto a los muertos, retratos mortuarios y de difuntos, velatorios, pudrideros, resurrecciones, etcétera. Todos estos temas y muchos otros tienen su reflejo en la plástica hispanoamericana. Sirvan de ejemplo el *Retrato fúnebre de Don José*

³² MARQUÉS DE LOZOYA, «El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleans, por Sebastián Muñoz», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1949, 53, pp. 201-204.

³³ MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I., *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Universitat de València, Valencia, 2014, pp. 401-425.

de Escandón, conde de Sierra Gorda, pintado por Andrés de Islas (ca. 1770, Museo Regional de Querétaro), el *Pudridero* anónimo (siglo XVIII, Pinacoteca del Templo de la Profesa, México D.F.), o el *Entierro de indios* pintado por el círculo de José Rodríguez Juárez (1720, Museo de América, Madrid)³⁴.

Sin embargo, hasta la fecha solo hemos localizado un retrato que muestre la efigie de un virrey americano muerto, y es justamente otro simulacro de José Solís Folch de Cardona. Se trata de una imagen de enorme interés, pues vincula dos tradiciones muy propias del mundo hispano: en primer lugar, la relativa presencia de retratos mortuorios de religiosos, sobre todo pertenecientes a órdenes mendicantes, como lo fue fray José de Jesús María en sus últimos tiempos, pero también la representación de monarcas y personajes poderosos en hábito mendicante como muestra de la buena muerte, tal como hemos venido explicando: no hay que olvidar que José Solís fue un miembro de la Casa de Cardona, y virrey de la Nueva Granada durante siete años. De este modo, la magnífica obra *El Virrey Solís, muerto*, fechada en la segunda mitad del siglo XVIII, de mano todavía anónima y conservada en la iglesia de San Diego de Bogotá, muestra al gobernante neogranadino con una fórmula muy similar a la del monarca Felipe IV en su retrato mortuario ya citado: con hábito franciscano, rasgos enjutos y sobrios y en diagonal y reposando.

Además, una serie de versículos de la *Biblia Vulgata* rodean al cadáver de Solís, de forma que recuerdan la geometría del féretro. En la parte inferior, un ejemplo del libro de Job: *Pater eran pauperum et causam quam nesciebam diligentissime investigabam* («Padre era de los pobres, y me informaba con la mayor atención de la causa que no entendía», Job 29: 16) en la parte inferior, sobre la cabeza del virrey muerto *Benedictio perituri super me veniebat, et cor viduae consolatus sum* («La bendición del que iba a perecer venía sobre mí, y consolé el corazón de la viuda», Job 29: 13) y en la parte superior *Iustitia indutus sum: et vestivi me, sicut vestimento et diademate, iudicio meo* («Me vestí de Justicia: y me revestí de mi equidad, como de manto y diadema», Job 19: 14). En los tres casos, se trata de versos muy asociados al mundo fúnebre, utilizados ampliamente en las exequias de monarcas y virreyes en Europa y América, como en el caso de María Josefa Amalia en el convento de la Merced de Barcelona en tiempos tan tardíos como 1829. En todo caso, se trata de fórmulas funerarias que atienden a las religiosas virtudes del fallecido: la magnanimidad con pobres y necesitados, la justicia o la equidad, que se muestran como formas propias de actuar de un hermano franciscano, y que son constantes en las fuentes o cartelas de retratos que corresponden a la segunda etapa vital de José Solís.

Como corona de todo el retrato funerario, una nueva referencia bíblica, en este caso del Libro de los Salmos: *Et miserationes ejus super omnia opera ejus* («Y sus misericordias se extienden sobre todas sus obras», *Libro de los Salmos, Salmo CXLIV*).

³⁴ MÍNGUEZ, V., «Sombras e imágenes de la muerte. Arte y emblemática fúnebre en la América virreinal», en ROBLEDO, B. y TRANCHO, G. (coords.), *Jornadas sobre antropología de la muerte. Identidad, creencias y ritual*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2012, pp. 189-218.



FIG. 10. Anónimo, *Virrey Solís, muerto*, segunda mitad del siglo XVIII, iglesia de San Diego, Bogotá.

Alaba a Dios, que como Rey bueno y misericordioso gobierna y conserva todas las cosas). De nuevo, el autor refuerza con este salmo la bondad universal del virrey fraile Solís, pero en este caso no solo atiende a sus obras pías y religiosas, sino que por el libro y salmo utilizados –que refieren al buen y misericordioso gobierno–, como por el versículo concreto, se están justificando las actuaciones de Solís como virrey, frente a las acusaciones de Real Audiencia y otras administraciones, como actos buenos para el común de los neogranadinos, en un momento en que, tras el juicio de residencia, fray José había quedado ya exonerado de todos los cargos.

De este modo, el *Retrato del Virrey Solís muerto*, único en su tipología conservado en la América virreinal, se conforma como el piadoso simulacro de un franciscano muerto, pero también como un retrato de poder, el de un virrey fallecido con hábito mendicante, y como una restauración del honor puesto en cuestión sobre sus años de gobierno. No en vano, tras la muerte de fray José de Jesús María, sus restos serán conservados, y años después su cráneo se ubicará en una urna en la iglesia de San Francisco de Bogotá, con una reveladora inscripción en tinta sobre el mismo: *Entre las pompas viví, del mundo que al fin dejé, solo el sayal que vestí me queda, y las galas que, a Cristo, en sus pobres di.*

La escalera en la arquitectura indiana gallega. Pervivencia y tradición en las obras de los hermanos García Naveira

Staircase in the Galician *indiana* architecture. Survival and tradition
in García Naveira works

Miriam Elena Cortés López

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN: Este artículo presenta un estudio sobre el papel que tiene la escalera como elemento arquitectónico en la arquitectura indiana gallega. Lo hace tomando como ejemplo varias construcciones promovidas por los hermanos García Naveira en Betanzos. La variedad formal que ofrecen las escaleras de sus casas, colegios y otras curiosas construcciones permite hacer un estudio del comportamiento del elemento en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Escaleras, arquitectura, *indiana*, gallega, Betanzos.

ABSTRACT: This paper shows a research about the function of the staircase as a component in the context of galician *indiana* architecture. It is done taking several kinds of constructions made by García Naveira brothers. Different shapes are showed in the main staircases of their houses, schools and other unusual constructions, allowing to study the function of this element in last XIX century years and early XX century.

KEYWORDS: Staircases, architecture, *indiana*, galician, Betanzos.

Recibido: ?? de ?????? de 2018 / Admitido: ?? de ?????? de 2018.

* El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación titulado «CEAI: Canon Europeo de Arquitectura Indiana». (IP. IVÁN MOURE PAZOS), promovido por el *Plan Galego de Investigación, Innovación e Crecemento* de la Xunta de Galicia.

1. PRESENTACIÓN DEL TEMA

La figura del indiano, del habanero, del emigrante que deja su tierra en busca de un futuro prometedor presenta uno de sus mejores exponentes en relación al territorio gallego. A lo largo del siglo XIX, y con mayor evidencia en la segunda mitad de la centuria, se cuentan por millares los hombres, mujeres y niños que experimentan el primero de los fenómenos migratorios que atañen a esta tierra¹. Los lugares elegidos se correspondían con países sudamericanos como Cuba (de ahí el término específico de «habanero»), Argentina, Puerto Rico, Brasil y Uruguay y, en algunos casos, México². La motivación fundamental para los emigrantes gallegos era la boyante economía de la que gozaban aquellos territorios de ultramar, destacando Cuba que en aquel momento todavía era colonia española. La industria azucarera constituía uno de los principales motores de la economía del país. La mano esclava facilitaba la producción de los ingenios y de los cafetales cubanos³. Sin embargo, esta vía estaba a punto de agotarse⁴ y se necesitaban nuevas maneras de atraer mano de obra barata.

En España la difícil situación político-social por la que estaba atravesando el país, trajo el hambre a muchos hogares que, necesitando de una subsistencia, vieron en los países americanos la solución y el soporte económico familiar. Por otro lado, las familias bien posicionadas cuya mentalidad era profundamente mercantilista intuyen un filón de oro en los territorios del otro lado del océano, viendo posibilidades de hacer negocios y de incrementar sus riquezas. Esta casuística resulta evidente en el caso de los comerciantes vascos o catalanes. En el de los gallegos (al igual que en el de los asturianos) lo más habitual era que el joven de origen campesino marchara al otro continente, deseando hacer fortuna con el fin de procurar un nivel de vida mejor para él y su familia, a través de los envíos de dinero procedente de su trabajo en el

¹ Algunos estudios sobre el movimiento migratorio en Galicia se encuentran en RODRÍGUEZ GALDO, M. X., *Galicia, país de emigración: la emigración gallega a América hasta 1930*, Colombres, Archivo de Indianos, 1993; VÁZQUEZ GONZÁLEZ, A., *La emigración gallega a América (1830-1930)*, Tesis Doctoral presentada por Alejandro Vázquez González, 2 vol., bajo la dirección de Joám Carmona Badía, Santiago de Compostela, 1999; VÁZQUEZ VARELA, J. M., «Etnoarqueología de las emigraciones de ida y vuelta», *Pontevedra*, nº 17, 2002, pp. 231-239; JUANA, J. de., «Población y emigración en Galicia» en JUANA, J. de. y PRADA, J. (coords.), *Historia contemporánea de Galicia*, Barcelona, Ariel, 2005, pp. 393-440; VÁZQUEZ GONZÁLEZ, A., «Sobre as causas da emigración galega a Arxentina e a América (1830-1930)», *Estudos migratorios*, nº 1, 2008, pp. 131-156.

² CAGIAO VILA, P. (coord.), *A emigración galega a América do Sur*, A Coruña, Hércules Ed., 2013.

³ Al respecto *vid.* HORTAS GONZÁLEZ, D., «Indianos gallegos, tabaqueros en Cuba», en *Presente y futuro de La Coruña*, vol. 3, La Coruña, Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses, 1983-1997, pp. 91-98; SIXIREI, C., «Habaneros», en BORES GAMUNDI, F. (coord.), *Casas de Indianos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 16-17.

⁴ En 1854 y 1855 Venezuela y Perú aprueban las leyes de libertad que abolen el sistema de esclavitud todavía vigente en otros países como Estados Unidos, Brasil, Cuba y Puerto Rico, estas dos últimas colonias españolas, hasta 1898.

extranjero⁵. Además, algo que caracteriza el caso gallego es que normalmente había intención de retornar a su país. Esta «ideal» situación en unos casos se produjo, pero en otros tantos se vio frustrada⁶.

Cuando el sueño del indiano gallego se ve cumplido, se producen casos tan extraordinarios como el de los hermanos García Naveira, dos jóvenes campesinos brigantinos que, tras su estancia en Buenos Aires, se convierten en auténticos benefactores de su villa natal⁷. Marchan como pobres y regresan como ricos, como miembros de una nueva burguesía que procura riqueza y dignidad a su pueblo. En este sentido se puede concluir un denominador común que consiste en que el indiano gallego no suele invertir sus ahorros en desarrollo industrial, como sí sucedía con catalanes o vascos, sino que su deseo consiste en vivir el resto de sus días de manera acomodada, o en hacer esto mismo compaginándolo con una labor filantrópica⁸, basada fundamentalmente en la importancia que tiene en una sociedad la educación y la cultura⁹. En este sentido los hermanos García Naveira son el perfecto ejemplo del indiano ilustrado¹⁰.

Tal fue su fortuna que, junto a la construcción de su propia casa, en pleno centro del pueblo, crearon fundaciones de carácter asistencial, cultural y educativo para lo cual construyeron edificios públicos, como asilos, hospitales y colegios; y otros más inusuales como lavaderos, o incluso un exclusivo parque enciclopédico. A través de todos estos edificios se aprecia una manera de construir en la que se definen estilos arquitectónicos conocidos y representativos del siglo XIX. De esta manera, no se puede decir que la arquitectura indiana se considere un estilo con características propias y definidas¹¹. Es el gran número de edificios promovidos con el dinero de

⁵ Este hecho favoreció la fundación de nuevas entidades bancarias a las que llegaba el dinero procedente de América tales como la Caja de Ahorros y Banco Gallego, vinculado al Centro Gallego de La Habana, Banco Pastor, el Etcheverría u Olimpio Pérez.

⁶ BORES GAMUNDI, F. (coord.), *Casas de Indianos: Pontevedra*, Xunta de Galicia, 2009, p. 11.

⁷ Para una aproximación a la obra patrocinada por estos hermanos en Betanzos *vid.* DE LA FUENTE GARCÍA, S., «Los Hermanos García Naveira y sus fundaciones», *Anuario Brigantino*, nº 22, 1999, pp. 395-434.

⁸ GONZÁLEZ LOPO, D., «Los Frutos de la emigración, las fundaciones filantrópicas de los indianos gallegos», en *Galicia e América: cinco siglos de historia*, Santiago de Compostela, Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, Consello da Cultura Galega, 1992, pp. 213-216.

⁹ PEÑA SAAVEDRA, V., «Das fundacións docentes dos indianos ás escolas de americanos, catro séculos de intervención escolar dos emigrantes galegos», en *Encontros Galicia-América*, Santiago de Compostela CIHUGA, 1992, pp. 53-79; *id.*, «Educar: el compromiso de la añoranza fecunda: entre la filantropía docente de los “indianos” y la obra escolarizadora de las Sociedades de Instrucción (ss. XVI-XXI)», en *Ciudadanos españoles en el mundo: situación actual y recorrido histórico*, Vigo, Grupo España Exterior, 2008, pp. 55-102.

¹⁰ Algunos estudios reflejan la importancia que se concede al papel pedagógico de ciertas obras. MARIÑO ESPIÑEIRA, D., «Mito y utopía: sabiduría pedagógica del PASATIEMPO», *Anuario Brigantino*, nº 23, 2000, pp. 423-476.

¹¹ GARRIDO MORENO, A., «Elementos ornamentales en la arquitectura indiana de Galicia», en BORES GAMUNDI, F. (coord.), *Casas de Indianos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 63-64.

estos emigrados retornados y realizados en tiempos paralelos alrededor de numerosos núcleos del territorio gallego, lo que lleva a integrar a este grupo dentro de la categoría denominada «arquitectura indiana»¹².

Los rasgos estilísticos que rodean a esta arquitectura no son más que los impuestos por la tradición, abundando las notas eclécticas, modernistas, historicistas o populares. En el marco de todas estas corrientes, unas veces haciendo uso de unas, en otras de otras, es donde se mueve la arquitectura indiana que en ocasiones también refleja ciertos préstamos de la arquitectura tradicional de ultramar¹³. El sistema era sencillo, el indiano propone al constructor una serie de modelos que este reinterpreta a su manera. A su vez, y dependiendo de la disposición económica del promotor, la obra podía ser diseñada por un arquitecto, o bien reinterpretada por un maestro de obras sin titulación, o un mero constructor que ejecuta el modelo elegido por el dueño. Como consecuencia, se pueden localizar modelos de casas realmente sobresalientes y otras de menor abolengo¹⁴.

Se podría decir que en el campo de lo tipológico lo que acontece es que se mantienen y se copian esquemas tradicionales y habituales para escuelas y hospitales. En cuanto a la arquitectura doméstica se pueden diferenciar dos ámbitos. El primero de ellos es el de la casa rural, que habitualmente sigue el esquema del *chalet* o *cottage*, esto es una casa de dos plantas y bajocubierta. Rodeándola suele haber un jardín con palmeras y en la parte posterior de la misma un huerto. El segundo sería la casa urbana, no tan frecuente, en la que se aumenta el número de pisos, llegando hasta tres más desván.

¿Qué sucede con la escalera? Al igual que sucede con las tipologías arquitectónicas, su diseño y construcción va a mantener los criterios impuestos por la tradición. Ello implica una continuidad con la tradición bien definida en siglo XVIII, por la que la escalera se convertía en uno de los elementos arquitectónicos más significativos

¹² Algunos trabajos sobre la cuestión: GARRIDO MORENO, A., «A imaxe arquitectónica dos indianos galegos», *Estudios migratorios*, nº 11-12, 2001, pp. 319-335; LAMELAS FERNÁNDEZ, A., *La arquitectura escolar en la provincia de A Coruña (1875-1936): catalogación y análisis*, Tesis de licenciatura dirigida por J. M. Monterroso Montero, Santiago de Compostela, 2003; ALONSO PEREIRA, J. R., «La arquitectura indiana de García Núñez a una y otra orilla del Eo», en GUTIERREZ, R., ALONSO PEREIRA, J. R. y ÁLVAREZ, F. (coords.), *Julián García Núñez: caminos de ida y vuelta*, Buenos Aires, Cedodal, 2005, pp. 45-59.

¹³ Es el caso de algunas casas de la provincia de Pontevedra que manifiestan una clara influencia de la arquitectura brasileira. FIDALGO CASARES, M., «As casas indianas do Baixo Miño», en BORES GAMUNDI, F. (coord.), *Casas de Indianos: Pontevedra*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, pp. 24-27.

¹⁴ ALONSO PEREIRA, J. R., «La arquitectura indiana», en BORES GAMUNDI, F. (coord.), *Casas de Indianos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 40-41. CASTRO GARCÍA, O., «Arquitectura doméstica indiana en Galicia, los autores de los proyectos arquitectónicos», en FONTENLA SAN JUAN, C. y SILVE, M. (ed.), *Galicia-Cuba, un patrimonio cultural de referencias y confluencias: actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo*, 1999, Sada: Edición do Castro, 2000, pp. 63-69.

del edificio. Si las dimensiones, el diseño y despliegue estilístico de la construcción eran los marcadores que definían la posición social del propietario, lo mismo sucederá con la escalera. Y, en este sentido, la arquitectura indiana mantiene una tradición que proviene de siglos atrás, en la configuración de los grandes pazos¹⁵, rurales o urbanos, en los más sobresalientes colegios y hospitales gallegos, surgiendo el concepto de «parque antropizado», legado de los grandes palacios absolutistas, que comienza a hacerse público con la sociedad burguesa emergente del siglo XIX. Es en la arquitectura patrocinada por los indianos donde hay que ver el desarrollo del nuevo «palacio» de este siglo.

En este contexto se podrá comprobar cómo la escalera mantiene su carácter funcional, simbólico, artístico y contextual, ya que para unir dos o tres plantas en el caso de espacios interiores, o diferentes planos aterrazados en un monte, cabe añadir el uso de tipologías tradicionales que siguen esquemas simples o compuestos¹⁶, dependiendo de la importancia que se le quiera conceder a la construcción. Por tanto la escalera se convierte en elemento dignificador del conjunto, en ocasiones haciendo uso de recursos decorativos como esculturas, jarrones acróteros o elaboradas barandillas, elementos que rigieron el *modus operandi* de la escalera monumental en Galicia¹⁷. La única nota que rompe con la tradición constructiva gallega es la introducción de nuevos materiales como el hormigón o la forja, que conviven con la tradicional piedra granítica o la madera y los decorados en marquetería y mármol que rodeaban el vestíbulo de entrada y el conjunto de escalera.

2. LA ESCALERA. UN RECUERDO A LA TRADICIÓN GALLEGA

La arquitectura indiana gallega es el resultado del trabajo de un colectivo muy concreto que a su retorno del continente americano construye sus mansiones siguiendo prototipos conocidos. Por lo tanto, no existe innovación en el diseño, en el estilo, si bien existen pequeños cambios en el sistema constructivo, con los que se pretende hacer más cómoda la vida en el hogar, teniendo como especial prioridad la higiene y salubridad, y de ahí que la integración del baño sea una de las principales novedades que aportan estos edificios.

¹⁵ Una breve aproximación a la cuestión se puede encontrar en CORTÉS LÓPEZ, M. E., «Escalera monumental en el pazo gallego como pálido reflejo de la arquitectura palaciega europea», en BARRAL RIVADULLA, M. D. y otros (coord.), *Actas del XVIII Congreso CEHA. Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia*, vol. 1, Santiago de Compostela, USC publicaciones, 2012, pp. 271-285.

¹⁶ Se entiende como escalera con desarrollo *simple* aquella que se compone de un único tiro formado por varias rampas articuladas a través de descansillos. Las escaleras complejas son aquellas que se forman a través de varios tiros, dando como resultado un despliegue mayor y a menudo suelen asociarse con edificios de gran consideración, de ahí que en ocasiones se las reconozca bajo el término de «escaleras imperiales».

¹⁷ Para una aproximación a la cuestión CORTÉS LÓPEZ, M. E., *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio-Andavira, 2017.

Dentro del contexto global de la arquitectura indiana en Galicia, la escalera es uno de esos elementos que se mantienen afines a la tradición. Hay dos espacios esenciales para la construcción de escaleras: interior y exterior. Común a ambos es la respuesta que este elemento da a la necesidad de unir dos o más planos a diferentes alturas haciendo uso de rampas. La escalera de interiores en Galicia cobra especial protagonismo en el marco de la construcción de colegios, hospitales o casas nobles (pazos urbanos o rurales)¹⁸, y especialmente al amparo de los claustros de los monasterios y conventos que fueron reformados desde el siglo XVI hasta el XVIII¹⁹. Será a través de los talleres de obreros y maestros canteros que trabajan en estos espacios, donde se dará cabida a la creación de relevantes ejemplos de escalera monumental que sirvieron de fuente de inspiración para artistas posteriores. Por su parte, la escalera de exteriores es propia del ámbito de lo paisajístico o del urbanismo, encontrando los ejemplos más sobresalientes en la unión de diferentes niveles de un jardín o parque, así como precediendo fachadas de edificios.

También existen dos factores determinantes en la configuración de las tipologías. El primero de ellos es la mano de obra, a través de artistas foráneos (andaluces, cántabros o castellanos, fundamentalmente) que trabajan en el diseño de estas piezas²⁰, y que a lo largo de los siguientes siglos serán reemplazados por los propios maestros de obras locales. El segundo es la influencia que haya podido tener la literatura especializada –los tratados de arquitectura o libros de corte de la piedra– que, en varias ocasiones, han podido ser la fuente de inspiración para determinados arquitectos. Estos recetarios formaron parte de las grandes bibliotecas de artistas, monasterios, conventos y cabildo²¹.

Desde finales del siglo XV se evidencia un leve cambio en el valor que la arquitectura concede a la escalera, pasando de ser considerada una parte marginal del edificio –apenas empleada y solo cuando era necesario se ocultaba– a ser una verdadera carta

¹⁸ CORTÉS LÓPEZ, M. E., «Escalera monumental en el pazo gallego como pálido reflejo de la arquitectura palaciega europea», en BARRAL RIVADULLA, M. D., FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B. *et al.* (coords.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010, Santiago de Compostela, vol. 1, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico-Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 271-285.

¹⁹ CORTÉS LÓPEZ, M. E., «Santo Estevo de Ribas de Sil y Santa María de Montederramo, donde las subidas son el acceso a la “gloria”», en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. (coords.), *Entre el agua y el cielo: el patrimonio monástico de la Ribeira Sacra*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 35-57; *id.*, «Contribuciones al engrandecimiento de San Martín Pinario: sobre Fray Tomás Alonso y las escaleras del Refectorio», en GOY DIZ, A. y MONTERROSO MONTERO, J. (dirs.), *De nombres y obras*, Santiago de Compostela, Andavira, 2014, pp. 38-59.

²⁰ Cuadernos de corte de la piedra como los de Alonso de Vandelvira, Ginés Martínez de Aranda, Francisco Fernández Sarela o Simonín. BONET CORREA, A., *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984.

²¹ Tras el proceso de Desamotización algunos de estos libros acabaron en manos de instituciones como las Sociedades Económicas del País.

de presentación con la que dignificar el lugar en el que se encontraba. Este proceso es lento y sigue las pautas que van dando teóricos de la arquitectura como Alberti o Palladio, quienes en sus trabajos proponen un tipo de escalera que sin alterar el orden interior del edificio, comience a valorar conceptos fundamentales como la situación, la forma, el número de peldaños y descansos o el elemento lumínico²². Bajo estas primeras fórmulas se conciben escaleras como las del Hospital Real en Compostela (1512) o el colegio del Cardenal en Monforte (1595), planteadas por maestros foráneos. En el siglo XVII, la obra académica de F. Blondel o el tratado de Fr. Lorenzo de San Nicolás, marcará un antes y un después en la construcción de la escalera, estableciendo las normas esenciales para la concepción y ejecución de la buena escalera: situación, forma, proporción, iluminación, decoración y construcción que, en esencia, se corresponden con las tres premisas vitruvianas: *utilitas*, *firmitas* y *venustas*. Desde este momento la escalera se presenta como elemento situado a medio camino entre el espacio público y las estancias privadas. Junto a ello se puede hablar del protagonismo que adquiere y que se traduce en las formas más complejas, en ocasiones rodeadas de elementos decorativos como balaustres, acróteros, esculturas y pinturas. El valor estético inherente se subraya por la presencia del factor lumínico, a través de los grandes ventanales o lucernarios, así como por la integración de materiales nobles como piedra o madera.

Esta situación –que va en aumento hasta el siglo XVIII– se corresponde con los recintos claustrales de tipo religioso y la arquitectura palaciega. En 1835, tras la Desamortización de los bienes del clero regular y ante la nueva situación sociopolítica del país, sucederá que los intereses se inclinan hacia la creación de espacios que repercutan en el bien general del pueblo o en la construcción de casas para la nueva burguesía. Junto a este fenómeno constructivo tendrá lugar la denominada arquitectura de los indianos. Este será el momento en el que se proyecten parques públicos, a imitación de los grandes jardines que rodeaban los palacios barrocos; edificios de carácter asistencial como manicomios, asilos, centros educativos y otros inmuebles en beneficio del bien común. En todos ellos, siempre y cuando hay ocasión de integrar una escalera, se puede comprobar cómo de alguna manera se arrastran modelos ya conocidos e incluso asimilados a según qué tipologías.

De esta manera, se percibe que el esquema de escalera simple seguirá presente en la vivienda particular, mientras que el complejo se reserva para los espacios exteriores, y

²² Alberti, en su obra escrita a mediados del siglo XV, ya habla del término escalera con toda libertad, diciendo que no convenía ponerle obstáculos a su desarrollo y que su diseño precisaba de un ejercicio madurado. ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria*, (ed. facs. de la de Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550; prólogo de Javier Rivera Blanco), Torrejón de Ardoz, Akal, 1991, libro I, cap. XIII, p. 91. A lo largo del siglo XVI, Palladio valorará conceptos como la iluminación y la decoración en el espacio dedicado a la escalera. PALLADIO, A., *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* (ed. facs. de la de Joseph Francisco Ortiz, Madrid: Imprenta Real, 1797), Barcelona: Alta Fulla, 1993, libro I, cap. XXVIII, 135. A lo largo del siglo XVII varios arquitectos demostrarán el valor funcional, constructivo y simbólico que tiene la escalera, destacando a F. Blondel, y ya en el siglo XVIII Ch. E. Briseux y F. Milizia, entre tantos otros académicos.

para construcciones de carácter público que necesitan dar acceso a un amplio número de personas, además de distribuir de manera ordenada los espacios o de dar una buena impresión a quien transita por ellas.

3. ALGUNOS EJEMPLOS DE ESCALERA Y ARQUITECTURA INDIANA

No todos los emigrantes gallegos tuvieron la oportunidad o quisieron regresar a la patria querida. Solo los que vieron cumplidas sus expectativas y tuvieron la suerte de retornar, contaron con el privilegio de construir la casa de sus sueños²³; y dentro de este grupo solo unos cuantos se pudieron permitir el lujo y tuvieron la bondad de compartir con el pueblo parte de su fortuna²⁴. En esta situación se encuentran los hermanos Jesús y Juan García Naveira, quienes partiendo a Argentina cuando tan solo eran unos adolescentes, tuvieron ocasión de crear una serie de negocios cuyos ingresos les facilitaron, a su regreso a la villa de Betanzos, construir varios edificios en los que la escalera ocupa un lugar destacado, manteniendo su papel de elemento arquitectónico cargado de valor funcional y simbólico. Alguno de ellos hoy ha desaparecido. Otros se conservan parcialmente, con remodelaciones o restauraciones que han modificado su imagen inicial.

Se podría decir que la historia de la escalera monumental en Galicia se ve reforzada a lo largo del siglo XIX por medio de la arquitectura indiana patrocinada por los emigrantes retornados gallegos y, dentro de este grupo, por la relevancia de sus promociones, por la variedad tipológica y funcional y por la dimensión y trascendencia de sus aportaciones a la historia de la arquitectura gallega de finales del siglo XIX e inicios del XX, merece un capítulo aparte la aportación que hacen los hermanos García Naveira. A su regreso a Betanzos, no solo se encargaron de construir una vivienda particular, sino que en beneficio de su pueblo, se encargaron de equiparlo con una serie de instalaciones públicas y arquitecturas civiles, que actualizaron el ritmo de vida de esta villa betanciana.

Siete años después de su regreso a Galicia, se construye *la residencia particular de Juan García Naveira*. Como si se tratara del propio caballero medieval Fernán Pérez de Andrade, y siguiendo el mismo patrón que algunos otros indianos como los hermanos Moreno en Ribadeo²⁵, elige un privilegiado solar en la Plaza del Campo, donde años después edificará la desaparecida casa de su hija doña Águeda²⁶. La ubicación

²³ ÁLVAREZ QUINTANA, C., «La casa indiana», *Obradoiro*, nº 10, 1984, pp. 45-51.

²⁴ ALONSO DE LA ROCHA, A., «Los hermanos García Naveira, indianos: nota-homenaje», *Anuario Brigantino*, nº 39, 2016, pp. 343-382.

²⁵ Los Moreno forman parte de una familia procedente de Ribadeo, y constituyen otro de los ejemplos emblemáticos de promoción de arquitectura indiana. Sobre ellos *vid.* RODRÍGUEZ PAZ, D., «La Torre de los Moreno en Ribadeo: un ejemplo singular de la arquitectura indiana en Galicia», *Anuario Brigantino*, nº 33, 2010, pp. 337-392.

²⁶ ERÍAS MORANDEIRA, A., «La “Casa de Doña Águeda”: construcción, destrucción y reconstrucción teórica de una casa de indianos en Betanzos», *Anuario Brigantino*, nº 30, 2007, pp. 423-460.

remarca el poder e influencia que Juan García Naveira tenía en Betanzos. La elección de Juan de Ciórraga remarca la condición de la obra, siguiendo parámetros estéticos similares a los desarrollados en el ayuntamiento de Coruña, siguiendo un estilo de claro gusto hacia el clasicismo francés²⁷.

Bajo estos parámetros es como se concibe la nueva casa que centrará uno de los laterales de la plaza. Como principal diferencia respecto a otros tipos de viviendas indianas, destaca el propio hecho de estar situada dentro de la urbe, y no en el campo como solía suceder²⁸. Esto condiciona que la casa se comprenda más que al estilo de un *chalet* suizo o *cottage* inglés, como un edificio de tres alturas más planta baja, que remite de manera directa a las *maisons* francesas del siglo XVII con sus sobresalientes mansardas. Este nuevo elemento genera un tercer piso de gran altura, igual que sucede con los anteriores, de tal manera que se desvincula de la tradición popular de construcciones bajas.

Como consecuencia de todo esto se hace imprescindible el uso de la escalera. Las primeras referencias para su desarrollo en el contexto de la arquitectura doméstica de este tipo cabe buscarlas a través de varias vías. Por un lado en la tradición impuesta a través de las casas nobles gallegas, en los pazos urbanos o rurales, por otro en los modelos foráneos aprendidos a través de recetarios, estampas o el conocimiento directo de obras. Lo que sucede es que tanto en un caso como en otro las fuentes manejadas suelen ser las mismas: los tratados de arquitectura escritos por expertos en la materia, y procedentes fundamentalmente de países europeos como Francia, Italia, España, Inglaterra, Alemania o los Países Bajos. Estos libros, ilustrados con modelos de arquitecturas donde se incluyen plantas y secciones de escaleras, viajan de un lado al otro del océano a lo largo de los siglos XVII y XVIII, sirviendo de modelos a la construcción de casas, hospitales, colegios o recintos conventuales. En este sentido, el fenómeno que se produce cuando el indiano trae consigo modelos que pudo conocer en América, en realidad podría ser la devolución de un antiguo préstamo que retorna al Viejo Continente.

Por otro lado, en la configuración de la escalera en la vivienda urbana surge un nuevo factor que genera como resultado su desplazamiento hacia un lateral. Se trata del acondicionamiento de la planta baja como espacio para local comercial. Lo habitual en las casas nobles era que la escalera ocupara el espacio central, de tal manera que tras acceder por un gran vestíbulo inicial se comunicara con la escala de grandes dimensiones que, a lo largo del siglo XVIII –y en algunos casos en el XIX– solía desarrollar un esquema complejo, o lo que es lo mismo, compuesto con varios tiros²⁹.

²⁷ LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., «Juan de Ciórraga y Fernández de la Bastida», en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (coord.), *Galicia. Arte*, vol. XV, pp. 143-144.

²⁸ ÁLVAREZ QUINTANA, C., «La casa indiana», *Quintana*, n° 10, 1984, pp. 45-51.

²⁹ En algunas casas de campo se puede mantener la tradición de construir una escalera central con un desarrollo complejo, pero la tendencia es a hacer uso de la escalera simple, con decoración.



FIG. 1. Escalera principal. Casa de los Moreno. Ribadeo. Fotografía de Diego Rodríguez Paz.

¿Qué sucede en la casa indiana del siglo XIX? En primer lugar, existe un cambio de situación condicionado por el acceso a la vivienda y el correspondiente al negocio. Las escaleras de acceso a la casa de Juan García Naveira o a la de los hermanos Moreno, en Ribadeo, a pesar de ofrecer diferencias entre sí, comparten este rasgo que, por otro lado, también se puede apreciar en otras casas de la época en las que no necesariamente ha actuado el capital procedente de América³⁰. En segundo lugar, junto a una simplificación espacial se produce una síntesis formal, optándose por esquemas simples, de ida por vuelta o caracol cuadrado, y en ocasiones haciendo uso del tiro ahusado. En tercer lugar, donde se marca la

diferencia es en el uso de decoración o materiales nobles que rodean tanto el zaguán que precede a la caja de escalera, como a esta misma. En la casa de Betanzos un pequeño vestíbulo con varios peldaños de blanco mármol precede el acceso directo a la escalera que se mantiene separada del espacio inicial por una ornamentada puerta de acceso. En la casa de los Moreno varía la cuestión, dado que en la planta del edificio la escalera se desplaza respecto al acceso principal³¹, quedando oculta al usuario que accede desde la plaza principal. No obstante, sigue siendo un elemento elaborado

³⁰ Por poner algún ejemplo, el edificio del Banco Olímpio Pérez, en Santiago de Compostela, así como el antiguo palacio de los Condes de Ximonde en la misma ciudad, presentan este tipo de escalera. Pero esta misma situación se aprecia a través de cualquiera de los numerosos edificios que reconfiguraron la trama urbana de ciudades como A Coruña, Ourense o Vigo.

³¹ Este edificio ocupa un solar que hace esquina. El trazado irregular de su planta altera las dimensiones y orden de las estancias, de tal manera que en el marco de esta adaptación la escalera también ve modificado su tradicional espacio, y se ubica en la parte posterior, próxima al segundo de los torreones de la casa.

con dignidad y considerado como fundamental en el desarrollo del conjunto, por ello se hace uso del mármol en todos sus elementos (Fig. 1). Además, en esta villa urbana se dispone un espacio mayor, que facilita el acceso a los apartamentos independientes. La casa de Naveira, de menor dimensión que la ribadense, en origen estaba concebida como casa unifamiliar, de tal manera que la escalera comunica sus diferentes estancias. En la actualidad parece haber sido dividida en diferentes pisos, pero la escalera sigue respetando su papel de elemento conector entre los diferentes niveles (Fig. 2).



FIG. 2. Desarrollo de la escalera interior.

Existe una clara diferencia entre ambas construcciones, relativa a la manera en que se ilumina el

espacio. En la escalera de la casa de Naveira no hay focos de luz natural, con lo cual se hace necesario el uso de luz artificial que rompe la tradición habitual de disponer varios vanos alrededor de la caja o un foco superior que irradian luz natural. No sucede lo mismo en la escalera de Ribadeo donde el color blanco del mármol reluce bajo un foco de luz procedente de la parte superior, filtrándose a través del cañón central que origina el discurso de la escalera.

Aunque se podrían mencionar otras maneras de construir escaleras en casas particulares, se puede apreciar que cuando se trata de edificios urbanos el elemento escalonado suele adaptarse a esquemas de similares características. Resulta menos habitual que esta se traslade al exterior y, cuando es así, se trata de casas precedidas de un pequeño jardín, que se presentan como el prolegómeno a la escalera interior del mismo edificio. Algunas casas de la provincia de A Coruña construidas en la zona de Ares, como Villa Santa Amalia, partiendo de modelos de casa cubana, o ejemplos vinculados a la arquitectura tradicional como el de la Casa América en Brión, o Villa Enedina en Cariño que se aproxima a la arquitectura de



FIG. 3. Escalera en el Lavadero Público de las Cascas. Betanzos.

corte ecléctico, son buena muestra de escaleras exteriores dentro del marco de la arquitectura indiana³².

Continuando con la serie de arquitecturas patrocinadas por los García Naveira, destaca la construcción, en 1902, del *Lavadero Público de las Cascas*. Se trata de una tipología a la que tiene acostumbrada la tradición popular, pero que nunca antes se había entendido de la manera que sigue. Se concibe como un largo edificio anexo a la orilla del río Mendo, afluente del río Mandeo a su paso por Betanzos³³. Los hermanos, comprendiendo la necesidad que tenía la higiene y salubridad de la ciudad y sus vecinos, promueven levantar un bloque con dos niveles. En la parte inferior, aprovechando la corriente del río, se disponen las propias cubetas, con capacidad para unas cuarenta personas, y en la parte superior el secadero.

La escalera se convierte en el elemento de unión entre ambas plantas. Se sitúa en el lado derecho, según se accede desde la puerta principal y se diseña teniendo en cuenta que se trata de una infraestructura en la que va a trabajar un gran número de personas. Probablemente la elección del lugar venga motivada por razones de practicidad, puesto

³² AA.VV., *Indianos: arquitectura da emigración na Península de Bezoucos: Ares, Cabanas, Fene e Mugardos*, Ferrol, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Comisión de Cultura da Delegación de Ferrol, 2000.

³³ Sobre este singular lavadero vid. VÁZQUEZ MOSQUERA, J. M., «Lavadeiro público gratuito de Betanzos», *Anuario Brigantino*, nº 32, 2009, pp. 367-382.

que su ubicación no distorsiona el acceso a los propios lavaderos sino que agiliza la actividad que se desarrolla en este espacio. También por una cuestión de funcionalidad se emplea una tipología compleja, consistente en un tiro inicial, que tras un primer descanso se desdobra en dos superiores laterales, con lo cual se facilita el sentido circulatorio, la direccionalidad y el tránsito (Fig. 3).

En relación a los parámetros proporcionales que rigen cada uno de los elementos que la articulan (y a pesar de las restauraciones que se le han practicado), se podría decir que un rasgo llamativo es la construcción de cada peldaño con un resalto poco frecuente en este tipo de edificios, puesto que el elaborado elemento es propio de las arquitecturas palaciegas o con cierto carácter simbólico. Además se aprecia un peldaño de honor inicial, que sobresale y recoge el resto de la rampa. Frente a esta pretensión por conseguir una escalera digna, se aprecian ciertos detalles que rompen los parámetros de la construcción perfecta. Por ejemplo, se construyen unos peldaños fatigosos, en el sentido de que el nivel que adquiere su contrahuella resulta muy elevado al añadir el propio resalto, de la misma manera que la huella se ve limitada. En consecuencia se genera una rampa muy acusada, complicada para el acceso con carga y peligrosa para el apoyo de los pies. Se aprecia claramente que la distancia entre niveles es relativamente corta y por ello se hace necesario forzar las medidas de cada uno de los pasos que componen la rampa. Para compensar este déficit, se emplea una barandilla sobre las zancas exentas de la escalera. A través del uso de este recurso se refuerza la seguridad en el acceso y sirve de apoyo y descarga. Y junto a ello, la entrada de luz desde el balcón abierto trasero, con acceso directo al río, facilita la iluminación de la parte inferior, mientras que arriba el foco de luz proviene de las numerosas ventanas que se abren en la pared y que tienen su justificación en la necesidad de secar las telas.

Como corresponde a un edificio de estas características, el elemento decorativo no resulta más que un factor de distracción y entorpecimiento a la labor desarrollada en su interior. Por ello, y siendo una excepción respecto a los propios cierres del edificio, la ausencia de adorno en el entorno de la escalera resulta comprensible. No obstante, el uso de materiales como la forja en la creación de los postes donde se atan los cordeles, las columnas que sostienen los pisos y la propia barandilla de la escalera, reflejan las prácticas constructivas del momento en que se hace uso de nuevos materiales, conviviendo con el empleo tradicional del granito para la configuración de los peldaños. Junto a este guiño a la tradición para la construcción de escaleras en piedra, se aprecia la adición de una puerta bajo la estructura de la escalera que da acceso a una sala anexa donde habría una chimenea que funcionaría como calefacción del edificio.

El aspecto inicial que presentaba este inmueble se puede contrastar a través de fotos históricas en las que se perciben cambios como la anulación de la balaustrada superior (hoy cegada) o la anulación de un dintel superior de similares características al que se conserva en el piso inferior. Estos cambios también han podido afectar al interior y a su escalera, aunque probablemente no alteren el orden inicial establecido. El cambio de imagen del entorno en el que se encuentra en la actualidad comienza

con la destrucción de un segundo lavadero (también patrocinado por los hermanos) o con la construcción de nuevos edificios que distorsionan la imagen general de este pintoresco y poco habitual tipo de edificio. En la arquitectura tradicional gallega se pueden localizar cientos de lavaderos que cubrían las necesidades de las personas de los pueblos, aldeas... La novedad del Lavadero de las Cascas consiste en entenderlo como un negocio, puesto que se daba preferencia a aquellas personas que vivían de ese trabajo, y en diseñarlo como una estructura de dos plantas unida por una destacada escalera. Todo esto se hace a través de un lenguaje modernista, que antecede en el tiempo a construcciones como las de la Exposición Regional de Santiago de Compostela (1909).

Siguiendo la línea de patrocinios de obra social, otro tipo de edificios que se suele vincular con la promoción del indiano, es la de la escuela o colegio³⁴, y nuevamente en el mecenazgo de los hermanos Naveira se encuentran dos buenos ejemplos que ofrecen diferentes tipos de escalera. Estos dos conjuntos todavía hoy se mantienen en pie aunque no carentes de remodelaciones que alteraron parcial o totalmente su aspecto inicial, pero de los que se conservan fotografías que aportan interesantes datos sobre las escaleras que algún día han tenido.

Entre 1912 y 1914 se dan por finalizadas las obras de dos edificios que se destinaron a una fundación creada por los hermanos y que consistía en la construcción de un *Asilo* y una *Escuela*, conocida en la actualidad como Escuela Hermanos García Naveira. De ambos edificios, solo se conserva el que en su día funcionó como colegio, experimentando una rehabilitación integral salvando exclusivamente los cierres del edificio. Por eso, la imagen inicial de un gran conjunto con entradas independientes se ha visto completamente alterada.

Los dos edificios se elevaban (tal y como se puede apreciar en la actualidad) respecto a la carretera principal y por ello se hizo uso de una gran escalera monumental que hoy también ha desaparecido. La idea de ofrecer el edificio elevado lleva a entender la escalera como podio o pedestal mediante el que se dignifica la construcción. La escalera como elemento de unión desde el exterior tiene una larga trayectoria, y se le concede una atención especial en las arquitecturas de los siglos XV y XVI. Poco tiempo después, el papel que va adquiriendo en el orden de la casa provoca que se traslade al interior de la misma.

En la escalera del *colegio Jesús Naveira* (hoy guardería), original edificio concebido a través de un vocabulario que entremezcla notas modernistas e historicistas, un único piso elevado obliga a que haya que hacer uso de dos escalinatas exteriores a través de las que se delimita el acceso al pabellón de niños y al de niñas (Fig. 4). Son dos conjuntos de escaleras complejas e independientes con una evidente función diferencial. Este sistema se empleó en arquitectura para hacer una distinción de géneros, y como ejemplo de ello sirvan los palacios que disponían de dos claustros en torno a los que se organizaban las

³⁴ IGLESIAS VEIGA, X. R., «Emigración e arquitectura escolar nas primeiras décadas do S. XX», *Revista galega de educación*, nº 53, 2002, pp. 32-35.

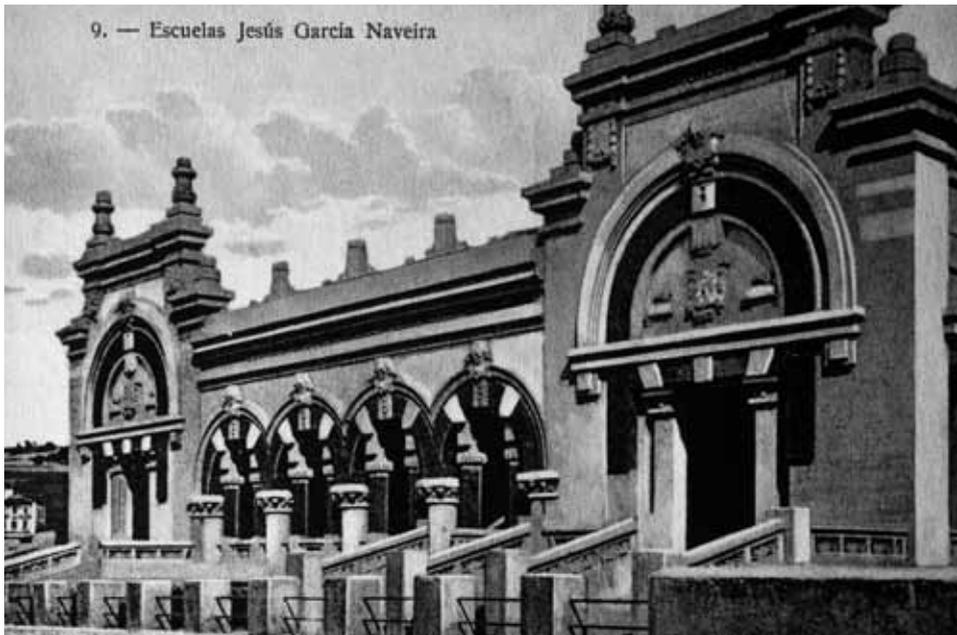


FIG. 4. Escuela Jesús García Naveira. Consello da Cultura Galega. Arquivo da Emigración Galega. R° 496.

estancias del rey y de la reina; lo mismo que sucedía en otros edificios como los hospitales. En ocasiones a través de una única escalera interclaustral se solucionaba el problema, mientras que en otras cada claustro contaba con su correspondiente escalera.

¿Qué sucede con el uso de escaleras en el interior de este tipo de edificios? En este caso concreto solo se puede recurrir a su recuerdo a través de la fotografía, pues el conjunto compuesto por asilo y colegio ha sido destruido. Una de las imágenes conservadas ofrece una vista del aspecto que presentaba la escalera de honor del asilo en la que se aprecia una de tipo imperial que consiste en un esquema compuesto de doble tiro, formado por dos escaleras simples de caracol cuadrado que se yuxtaponen y unen en sus primeros tramos (Fig. 5). No existen referencias sobre cuál sería su ubicación dentro de cada uno de estos dos edificios gemelos, pero en base a la tipología que desarrolla y que consta de un pabellón central que sobresale y dos pequeñas alas laterales (tipo palaciego europeo), lo habitual sería que estuvieran situadas en el eje del edificio. Las fotos en blanco y negro no permiten diferenciar los materiales empleados, aunque sí



FIG. 5. Escalera principal del Asilo.

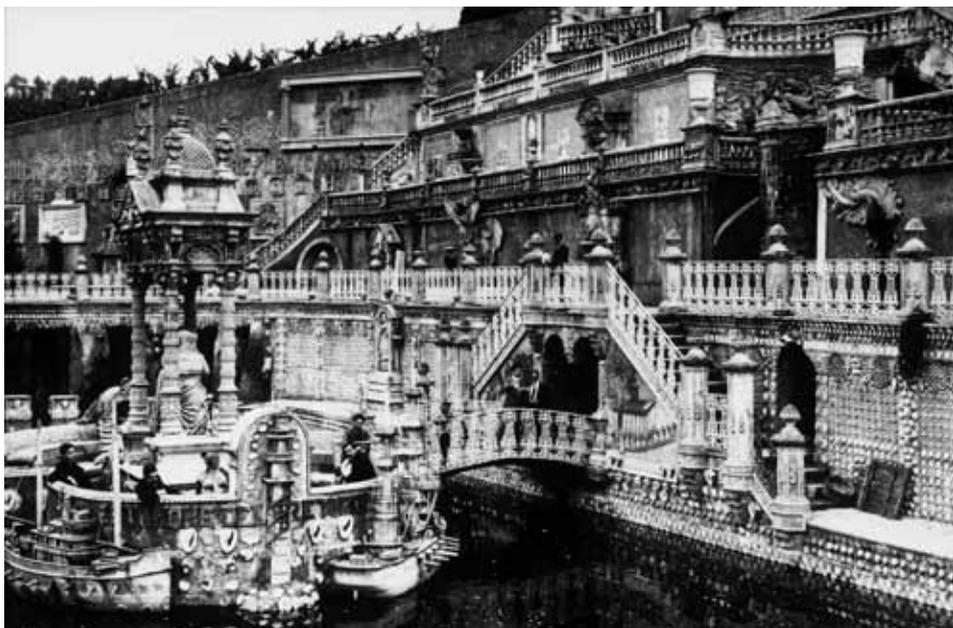


FIG. 6. Antiguo aspecto del conjunto de escalinata que rodea el estanque del Retiro. Consello da Cultura Galega. Arquivo da Emigración Galega. R° 554.

se aprecia que se emplearían tonalidades claras, que se potenciarían por la luz procedente de ventanales o lucernario superior. Así se había dispuesto en otros edificios asistenciales como el Manicomio de Santiago de Compostela (1898).

Pero si por algo sobresale la aportación de los hermanos García Naveira es por la creación del original *Parque del Pasatiempo*, en cuyo planteamiento y desarrollo constructivo la escalera ocupa un papel destacado. En 1914 concluyen las obras de esta obra de extraordinario ingenio, empeño de Juan García Naveira. Tal es la envergadura y novedad que supone esta construcción que para su conclusión fueron necesarios aproximadamente dieciséis años, siendo su elaboración el producto de una serie de viajes y planteamientos intelectuales³⁵, de ahí que sea conocido como el parque enciclopédico³⁶, pues a través de sus espacios uno no solo se entretiene sino que aprende. Este era el principal deseo de su promotor.

Respecto a su estado original, solo se conserva aproximadamente un 10 % de lo que fue en su día. Tras la muerte de su promotor, el parque fue intervenido y empleado con

³⁵ Al respecto *vid.* CABANO, I., PATO, M. L. y SOUSA, J., «El Pasatiempo (I), un país de Oriente», *Anuario Brigantino*, nº 9, 1986, pp. 97-118.

³⁶ CARDESÍN DÍAZ, J. M., «A Theme park in early twentieth century Galicia: a case study of the globalized visions of “Indianos”», en DEPALMA, R. y PÉREZ-CARAMÉS, A. (eds.), *Galician migrations: a case study of emerging super-diversity*, Springer, 2018, pp. 63-79.

varios usos como el de campo de concentración durante los años de la Guerra Civil. Poco tiempo después, su caída en el olvido y el expolio de parte de sus piezas, así como la expropiación de parte de sus terrenos, acabó por destruir la imagen de este pintoresco parque. El resultado actual es consecuencia de una considerable rehabilitación que afectó a las terrazas que se proyectan desde el estanque del Retiro (Fig. 6), puesto que la parte inferior –donde se encontraría la avenida de los Emperadores, la Puerta de los Leones³⁷, el Estanque de los Papas, o las fuentes y esculturas– ha sido totalmente anulada y en su lugar ha sido acondicionado un nuevo parque en el que todavía hoy se aprecian algunas piezas como el Monumento de la Caridad romana.

Fundamental para comprender el papel que tiene la escalera en el parque, es saber dónde se emplaza. Se levanta sobre un pequeño promontorio situado al oeste de la villa y que avanza en dirección este, hasta la orilla del río Mendo. El terreno permite elaborar una estructura dividida en varias terrazas, siguiendo modelos ya vistos en la Antigüedad (recuérdense los jardines de Babilonia), las villas renacentistas como la Farnese diseñada por Vignola, o algunos de los jardines de los grandes palacios barrocos, como los del Belvedere de Viena, los Sabatini de Madrid, o los del Palacio de Queluz. Siendo así, desde su origen, este parque tiene su base en una tradición asentada.

Cuenta con un total de cinco niveles principales entre los que se integran otros intermedios. Y es en este punto donde la escalera, entendida desde varios planteamientos, entra en juego. Lo hace en su papel de elemento que da respuesta a un uso, uniendo planos actuando como elemento artístico y estético, que embellece el conjunto, y que será un referente contextual que evoca un determinado tipo de arquitectura.

Paseando por cada uno de los niveles que se conservan en la actualidad, el primero de ellos es en el que se integra el gran estanque del Retiro. Y es ahí donde sobrevive un primer conjunto de escalera, que limita con la carretera formando parte del recorrido que rodea el segundo de los estanques. Responde a un esquema formal complejo y simétrico de doble tiro, idóneo para cubrir la función que se le requiere: ser un mirador desde donde poder observar el estanque socavado en la parte inferior. El interés ornamental se evidencia a través de la creación de peldaños con grueso resalto y decoración de conchas que recrean el mundo de las profundidades del mar, recordando también la estética del mundo clásico romano a través de los dibujos de jarrones acróteros y hornacinas que decoraban las paredes de casas, las termas y espacios donde el agua era la protagonista. Exactamente la idea general de la parte inferior del Pasatiempo recuerda a los ninfeos o grandes estanques rodeados de fuentes, esculturas con forma de dioses, ninfas, faunos y otros seres fantásticos y monstruosos, hornacinas, columnas, barandillas decorativas, cuevas integradas y escaleras monumentales que dan acceso a terrazas. Dentro de este mismo orden se entiende la escalera que se enfrenta en un nivel menor, comunicando con la parte baja del estanque. El estado de

³⁷ Estos leones sedentes, realizados en mármol, se encuentran en la actualidad en el santuario de Covadonga. Las puertas de hierro de su acceso fueron compradas por un particular y dispuestas en su casa de Armuño (Bergondo).



FIG. 7. Escalera con pozo central.
Fotografía de Manuel Tojo.

deterioro global del conjunto solo deja entrever la gloria que tuvo en su día, y el placer que debió de causar al visitante la experiencia, de la que todavía hoy permanece su esencia.

Un rasgo por el que se caracterizan los jardines de los palacios y villas, es la aglomeración armónica de un gran número de escalinatas, con un despliegue de formas que refuerza la imagen global del conjunto, y que lo dota de una gran fuerza teatral. El gran escenario del Parque del Pasatiempo, se complementa en su extremo derecho, con una original escalera que en su inicio se presenta como circular, adaptándose sus peldaños a un cilindro que actúa como árbol central sobre el que se sostienen dos rampas curvas

que desembocan en un único tramo recto (Fig. 7). Detrás de este modelo se esconden varios planteamientos que remiten a la tradición. En primer lugar, los dos tramos curvos están rodeando un pozo, siguiendo modelos como el desarrollado en el Pozzo di San Patrizio en Orvieto o en la Quinta da Regaleira en Sintra, este último concebido como obra de carácter masónico³⁸. En ambos casos se trata de escaleras en negativo, que circundan el contorno de un cañón a través de dos rampas curvas en espiral, con puntos de arranque y de llegada diferentes, configurando el tipo de escalera plurirrevolución. La escalera del Pasatiempo se asemeja en mayor medida a algunos modelos de escalera exterior, típicos del siglo XVIII. Finalmente acaba por confluir en una única rampa que remata sobre la gran cueva de estalactitas, en cuyo interior se esconden unos curiosos peldaños de pared.

El mismo concepto de grutesco, con escaleras de labra tosca, que le confieren un grado de primitivismo se localiza en la cueva superior que une el segundo nivel con

³⁸ Sobre la relación entre ambos conjuntos *vid.* VILLASOL, C. L., «Dos sueños en piedra: A Quinta da Regaleira y el Parque del Pasatiempo», *Anuario Brigantino*, nº 24, 2001, pp. 431-448.

FIG. 8. Escalera interior en gruta.



el tercero. El nuevo espacio forma parte del gran juego que es el parque en sí, con multitud de recovecos a los que, en ocasiones, se accede mediante escaleras que parecen surgir de la propia roca, fragmentos de piedra que dibujan una diagonal y que, de la manera más básica permiten el acceso a las partes superiores. Estos peldaños se confunden con la propia roca. Se está ante el caso de escaleras rupestres, que marcan el contrapunto con el conjunto de la parte baja del estanque (Fig. 8). Son tres grupos de escaleras de este tipo los que se localizan en este punto del parque, que en su parte superior se encuentra coronado por el largo balcón en el que se asoma el gran león³⁹. El planteamiento de una cueva-fuente con escaleras que circundan su interior recurre a modelos procedentes de la tradición romana, con algún ejemplo en los parques del Palatino de Roma, y con una visión mucho más recuperada en los jardines de palacios como el del Marqués do Pombal (Oeiras-Portugal) o en el ninfeo diseñado por Zwinger en Dresde.

La parte superior de todo este conjunto (niveles cuarto y quinto) es un jardín retranqueado respecto al resto del conjunto. Su recorrido se marca por unos senderos de tierra separados por setos y árboles, siguiendo un orden racional que evoca a los parterres franceses. Siguiendo un orden axial que se proyecta desde la cueva inferior, al fondo se incluye una escalera de tipo imperial, con una decorada barandilla compuesta por una serie de motivos decorativos con forma de X. Lo más sobresaliente es la inclusión de dos esculturas mutiladas que representan a dos mujeres. La primera de ellas, con los ojos vendados y un pecho al aire, responde a una iconografía clásica que dependiendo del contexto en el que se encuentre puede remitir a una figura o a

³⁹ Sobre la escalera integrada en el muro *vid.* TUSQUESTS BLANCA, O., *Requiem por la escalera*, Barcelona, RqueR Editorial, 2004, pp. 77-86.



FIG. 9. Imagen actual del conjunto. Fotografía de Manuel Tojo.

otra. En este caso, y a pesar de que se han perdido detalles importantes (como el brazo izquierdo o el objeto que porta en la mano derecha) lo más probable es que se trate de la diosa de la Justicia, que se completaría con los atributos de la antorcha en un brazo y la espada en otra. Por fortuna se conserva una interesante fotografía que ofrece una imagen bien diferente a la actual, y que permite comprender el conjunto original, de tal manera que la otra figura, de la que solo se conserva su cuerpo se puede entender como la representación de una monja con un niño. Además, la parte superior estaría coronada con la figura de don Juan y su nieto (Fig. 9). La decoración mediante esculturas, jarrones acróteros y otro tipo de adornos aproxima una vez más la obra a la tradición en la construcción de escaleras.

Una vez alcanzada la cima se ha de volver sobre los pasos dados, descendiendo hacia el extremo inferior izquierdo, donde se concentran los espacios que se ilustran con escenas del Templo de Salomón, la Sentencia de Jesús, o las dieciocho hijas republicanas de la España monárquica, lo rupestre da paso de nuevo a lo palaciego. Arquitecturas en las que los ondulantes balcones, la confluencia de escalinatas, la introducción de esculturas y objetos decorativos, o la integración de plantas y agua, se presentan como atractivo para el visitante. Escalinatas asimétricas en las que domina el elemento decorativo a través de varios tiros de formas rectas y ondulantes,

remarcadas con barandillas con balaustres de variedad de perfiles, pilares decorados con jarrones, florones o esculturas. En último lugar se ofrece la escalera que da acceso al estanque y a su isla central. Siguiendo esquemas clásicos como el diseño realizado por Decker para el palacio en el siglo XVIII (Fig. 10), con un doble tiro simétrico que facilita el acceso en dos sentidos, y a través del hueco central permite una conexión con la isla del interior del estanque, completando una fachada al más puro estilo barroco.

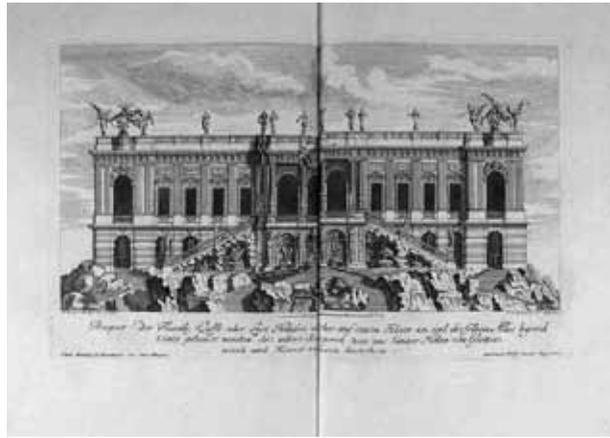


FIG. 10. Modelo de escalera según Decker.

El daño que supuso la destrucción de la mayor parte de este parque enciclopédico puede paliarse con el recuerdo que aproximan ciertos documentos gráficos en los que se ilustran espacios como el Estanque de los Papas o algunas fuentes como la de Neptuno. A través de estas fotografías se observa la tendencia constante a emplear la escalera como un elemento no solo funcional, que permitía circundar estos espacios de ocio, sino también como un componente de gran fuerza estética en el que los modelos clásicos siguen estando presentes, como herencia de un pasado no tan lejano.

CONCLUSIONES

No cabe duda que muchas de las obras arquitectónicas que se realizaron en Galicia en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX son una consecuencia derivada del capital proveniente del otro lado del Océano. Si bien es cierto que muchos de los indianos que retornaron gastaron parte de su fortuna en la ejecución de auténticas villas rurales, algunos otros hicieron «las Américas» y no solo construyeron sus propias viviendas, sino que patrocinaron obras que, de alguna manera, redundaron en beneficio de la sociedad, y destacaron su prestigio.

Como se ha podido ver no se trata de arquitecturas en las que se desarrollen unas características especiales o diferentes a las prácticas del momento. La participación de renombrados arquitectos en estos proyectos solo se produce cuando confluyen una serie de factores concretos. Y cuando es así, sus arquitecturas reflejan los gustos estéticos del momento: eclecticismos, historicismos y en algunos casos notas modernistas; o recurriendo a los parámetros de la arquitectura popular gallega. Finalmente, también

se pueden localizar ciertos préstamos de la arquitectura popular de aquellos países de los que regresaban algunos de estos indianos.

Para finalizar, se podría decir que en el marco de todas estas arquitecturas la escalera no experimenta apenas cambios respecto a lo impuesto por la tradición. Se suele situar en los puntos más destacados, adopta las formas convencionales, cuando se trata de escaleras de interior hace uso de los recursos lumínicos que le convienen y, a veces, hace uso de motivos ornamentales que le confieren un valor artístico y monumental. En cuanto a los materiales de construcción se retoma la tradición y solo en ocasiones se puede sustituir el uso de piedra por hormigón, acercándose en este punto a las novedades constructivas que presenta el siglo XIX.

Puebla de los Ángeles: 30 años de patrimonio a través de su política museística

Puebla de los Ángeles: 30 years of heritage through of its museum policy

Isabel Fraile Martín

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

RESUMEN: La ciudad de Puebla de los Ángeles, al centro de la república mexicana, ha tenido un crecimiento de infraestructura cultural considerable en los últimos años. El incremento de plataformas culturales y la constante apertura de nuevos escenarios expositores del capital histórico-artístico, no hacen más que reafirmar la importancia de un patrimonio cultural existente en la urbe desde la fundación de la misma, y que se desborda en la última década con la imparable escenografía urbana, ávida de nuevas experiencias museísticas y base de un patrocinio turístico que aún no encaja con la práctica cotidiana de sus habitantes. Una mirada detenida a este nuevo escenario en el trigésimo aniversario de su nombramiento como Ciudad Patrimonio de la Humanidad, nos hará ver las áreas de oportunidad que emergen en la nueva angelópolis.

PALABRAS CLAVE: Puebla, museos, política cultural, patrimonio, turismo.

ABSTRACT: The city of Puebla de los Ángeles, in the center of the Mexican republic, has had a considerable cultural infrastructure growth in recent years. The increase of cultural platforms and the constant opening of new scenarios exposing historical-artistic capital, do nothing but reaffirm the importance of an existing cultural heritage in the city since the foundation of it, and that they overflow in the last decade with the unstoppable urban scenography, new museum experiences and the base of a tourist sponsorship that has not yet been integrated with the daily practice of its inhabitants. A close look at this new scenario on the thirtieth anniversary of its appointment as a World Heritage City, however, the areas of opportunity that emerge in the new angelópolis.

KEYWORDS: Puebla, museums, cultural policy, heritage, tourism.

Recibido: ?? de ?????? de 2018 / Admitido: ?? de ?????? de 2018.

INTRODUCCIÓN

En las postrimerías del año 2017 se celebraba el trigésimo aniversario del nombramiento del Centro Histórico de Puebla como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO¹. Se sucedieron entonces diferentes actos conmemorativos que concentraron su interés en los edificios emblemáticos del centro, al que se trata de acoger en una ciudad cambiante, amplia y extensa, que crece desorbitadamente hacia la periferia urbana, ajena y a menudo desconocedora del tan galardonado sitio histórico. A los monumentos con tintes artísticos de gran reconocimiento y que sin duda dibujan la esencia patrimonial del municipio, como es el caso de su basílica catedral, la capilla del Rosario o la Biblioteca Palafoxiana, se suman otros tantos edificios con los que también se teje un entramado de riqueza cultural que forja gran parte de los atractivos de la Puebla contemporánea. Por otro lado, a sabiendas de que no todos los bienes patrimoniales se encuentran a resguardo en sus sedes originales, los museos se han convertido a lo largo de la historia en los escenarios adecuados en los que depositar una buena parte de la cultura de los pueblos, con el fuerte compromiso de trasladar y poner a disposición de los ciudadanos el conocimiento, deleite y disfrute de tales elementos; siendo conscientes de que no se apreciarían, ni en su totalidad ni con la calidad suficiente, de estar bajo custodia en lugares de limitado acceso público.

Sobre el patrimonio alojado en los museos poblanos, pero sobre todo, sobre el manejo que de estos espacios se hace por parte de las gestiones que los administran, principalmente las de carácter gubernamental, nos gustaría centrar el hilo conductor de este texto. Un voluminoso grupo de los museos que están en la ciudad de Puebla dependen, principalmente, del Gobierno del Estado, quien ha generado un discurso cultural específico a base de sus guiones curatoriales, estableciendo estrategias de acción cultural con las que posicionar al estado en general y al municipio en particular, en un lugar destacado en cuanto a cultura se refiere. Sin embargo, para llegar hasta aquí convendría hacer una breve semblanza de la historia de los museos en la ciudad, retomando como fecha clave el año 1926, cuando se inaugura formalmente el primer museo de Puebla, alojado en la famosa Casa de Alfeñique. Noventa años después, en 2016, es cuando se inaugura el último gran museo, el Internacional del Barroco (MIB), por lo que resulta fácil advertir un extenso diapason temporal en el que, no obstante, ni han pervivido todos los proyectos museísticos ni hemos asistido a una evolución paulatina y lógica en el crecimiento de los mismos, sino que después de un prolongado periodo sin casi ningún movimiento, en los últimos veinte años por el contrario es cuando hemos asistido a un ritmo frenético de apertura y cierre de

¹ Puebla recibió su Declaratoria en la Sesión Anual que el Comité del Patrimonio de la Humanidad llevó a cabo en 1987 en París. Para ello fue necesario el elaborado informe que ICOMOS recaba el 2 de diciembre de 1986, en el que se detallan los pormenores que distinguirían al Centro Histórico poblano como uno de los lugares más emblemáticos de México. El nombramiento se recibe el 11 de diciembre de 2017. Se puede consultar el mismo en el archivo para el expediente que conserva la página de la UNESCO. [Consulta: 04/10/2018]. <https://whc.unesco.org/document/153415>

espacios culturales en Puebla. Situación más que relevante para que desde la academia se reflexione al respecto, lo que trataremos de reflejar en las siguientes páginas.

LOS ANTECEDENTES MUSEÍSTICOS: DESDE 1926 HASTA 1999. MÚLTIPLES COLECCIONES BAJO DIFERENTES GESTIONES

Aunque cuando hablamos de los museos de Puebla consideramos al año 1926 como el momento en el que se origina la primera museografía del estado, conviene poner de manifiesto las inquietudes intelectuales que se forjaron en la sociedad poblana desde épocas anteriores, recordando así el estimable esfuerzo por parte del polifacético José Manzo por abrir un primer escenario de esta naturaleza. Se trataba del Museo y Conservatorio de Artes, cuyo proyecto ideó junto al obispo Francisco Pablo Vázquez, exactamente un siglo antes, en 1826². Sin embargo, y pese a todos los esfuerzos de la época porque la ciudad de Puebla despuntara en educación y formación artística, no será hasta el 5 de mayo de 1926 cuando se recolecten todos los tesoros del Estado en un único edificio y este abra sus puertas formalmente como Museo Regional del Estado de Puebla. En ese instante se ponen de manifiesto por un lado las importantes aportaciones históricas del municipio y, por otro, el bagaje cultural de sus habitantes con un significativo capital de inversión en obras de arte por parte de coleccionistas privados que fraguaron, en gran medida, parte de los extraordinarios acervos que hoy se exhiben en sus museos. De hecho, entre los recintos más insignes del municipio se encuentran los que corresponden a distinguidos personajes de la Puebla decimonónica, como el Museo José Luis Bello y González abierto en 1944 mediante la donación que hace de su vasta colección este filantrópico empresario al honorable Ayuntamiento de la ciudad (Fig. 1); o más adelante en 1972, el Museo Bello y Zetina, este último abierto mediante una fundación privada. Ambos recintos son la clara muestra incuestionable de la relevancia de los coleccionistas de arte en Puebla, capaces de amalgamar piezas artísticas de gran envergadura que hoy presiden sus discursos en estas refinadas casas museo que las conservan, mostrando con ello no solo la riqueza en sí del acervo, sino también los pormenores de la vivienda y vida



FIG. 1. *Museo José Luis Bello y González* (Pinacoteca), con la antigua museografía, según Juan Crisóstomo Méndez ca. 1925. Fotografía de HORZ, E. (dirección editorial): *Museo Bello*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, p. 37.

² GALI BOADELLA, M., *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*, México, BUAP, Educación y Cultura. Asesoría y Promoción, Trama Editorial, 2016, pp. 183 y ss.

cotidiana en la que se fueron concibiendo estas colecciones, que hoy constituyen una visita obligada entre los museos de la ciudad.

Para hacernos una idea más exacta del volumen de museos y colecciones que se conservan en Puebla, debemos tener en cuenta los datos proporcionados por el SIC, el Sistema de Información Cultural que suministra en su página web la Secretaría de Cultura del gobierno federal, donde se señala que de los mil trescientos veintinueve museos que existen en el país a la fecha³, el estado de Puebla ocupa el cuarto lugar en cantidad, con setenta y un recintos en todo su territorio, de los cuales treinta y uno se encuentran en la capital del Estado, la ciudad de Puebla. Dentro de este conjunto podemos encontrar diferentes tipos de museo en cuanto a la naturaleza de sus colecciones; pero también podemos clasificarlos según las dependencias que los administran. En la ciudad existen, por ejemplo, siete museos privados de los cuales destaca, sin duda, el Museo Amparo, que abre en los inicios de la década de los 90 del siglo pasado, generando una apuesta importante por la exhibición de las colecciones prehispánicas que privilegian su itinerario, a las que se añaden sus prestigiosos recorridos de artistas contemporáneos que moldean su agenda de actividades y sus principales exposiciones temporales. También sobresalen tres museos de carácter universitario, dos de ellos gestionados por centros de educación privada, el Museo de la UPAEP y el del Tec de Monterrey⁴; y otro destacado en la pública a través del Museo Universitario Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), al que nos referiremos más adelante, y que es el más sobresaliente entre los diferentes espacios culturales que maneja la BUAP. El Instituto Nacional de Antropología e Historia está a cargo de otros cinco museos en Puebla: el Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica, abierto en 1935 y adherido al INAH en 1940, que acoge acervos provenientes de varios conventos de la región, a través de una selecta colección de objetos litúrgicos y sus importantes retratos de monjas coronadas⁵; el Museo Regional del INAH-Puebla⁶ y tres museos de sitio: La Casa del Deán⁷ y los dos museos de carácter histórico-militar: el del Fuerte de Loreto y el del Fuerte de Guadalupe. Solo un museo de la lista de recintos de esta naturaleza emplazados en Puebla está a resguardo de CONACULTA y, por ende, mantiene un carácter federal, siendo el único nacional en

³ En la página del SIC podemos encontrar el listado pormenorizado de los diferentes museos que se incluyen en los distintos estados mexicanos. La página permite redirigirnos hacia cada uno de los sitios de estos museos, aportando información precisa de los mismos como año de apertura, tipo de colección, horarios, etc. [Consulta: 04/05/2018]. https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=museo&estado_id=21

⁴ No se considera en este caso a la Capilla del Arte de la Universidad de las Américas, Puebla (UDLAP) porque como ellos mismos consideran, se trata de un espacio cultural en el que no hacen investigación, como sí debe corresponderse con un museo al tratarse de una de sus funciones más significativas.

⁵ Este museo maneja varios sitios web que pueden dar una clara idea de sus acervos y colecciones, además de las diferentes actividades que se llevan a cabo en el centro. Véase: <http://www.inah.gob.mx/red-de-museos/234-museo-de-arte-religioso-de-santa-monica>

⁶ Véanse sus características en: <http://www.inah.gob.mx/red-de-museos/283-museo-regional-de-puebla>

⁷ Para obtener una información básica sobre este museo véase: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=882

la ciudad. Se trata del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, fundado un 5 de mayo de 1988, coincidiendo con la celebrada fecha histórica, con una amplia vocación por el rescate de la historia ferroviaria del país, conservando trenes presidenciales, de carga, de pasajeros y del periodo revolucionario⁸ (Fig. 2).

El resto de museos que componen la lista hasta alcanzar los treinta y uno que presenta el municipio están gestionados por el gobierno estatal que, en realidad, es quien maneja el mayor número de recintos. Sobre las acciones que las distintas administraciones han llevado a cabo con respecto a estos recintos hablaremos en las siguientes líneas.

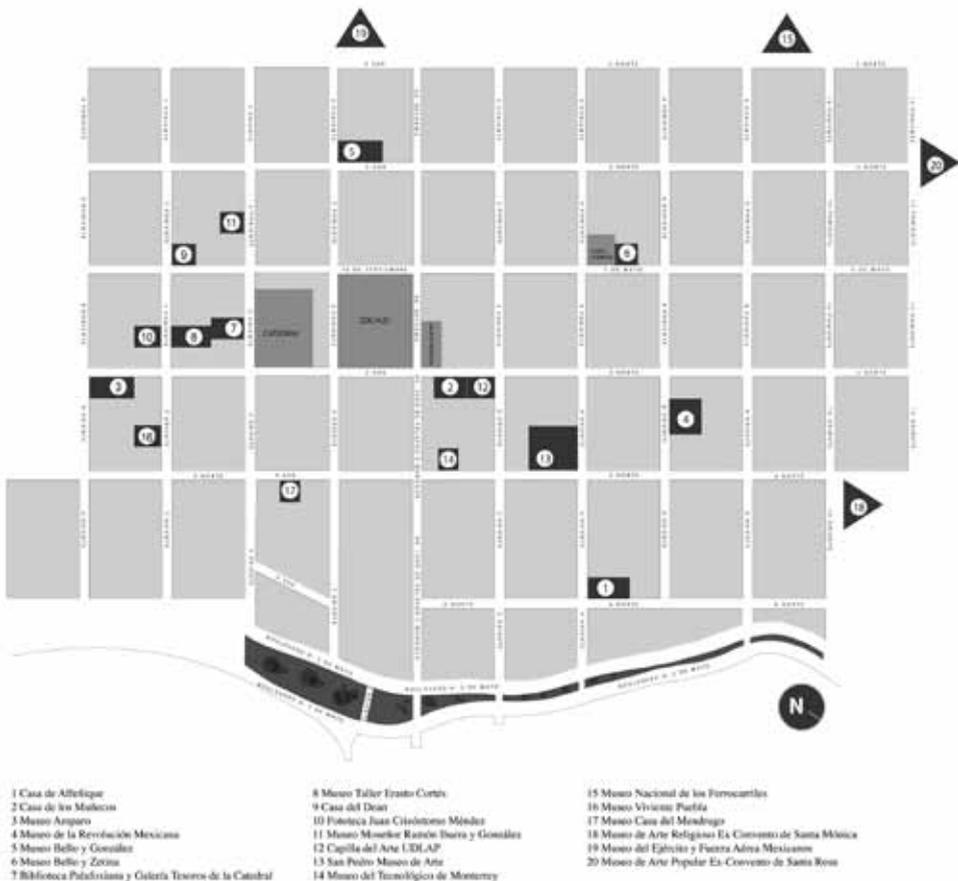


FIG. 2. *Mapa de los Museos en el área centro de la Ciudad de Puebla.* En este plano se visualiza la ubicación de hasta 20 recintos culturales distintos, la gran mayoría de ellos, gestionados a través del área de cultura del Gobierno del Estado (Gráfica de la Mtra. Valeria Guerrero Garduño).

⁸ El museo maneja una muy actualizada página web en la que se proporciona una información amplia de este espacio cultural, la historia en sí del museo y su variada agenda de actividades. Véase: <http://museoferrocarrilesmexicanos.gob.mx>

LA FRESCURA DEL MOMENTO: DESDE 1999 HASTA 2017

El quince de junio de 1999 la ciudad de Puebla recibe el impacto de un terremoto que afecta seriamente al centro histórico, ocasionando graves desperfectos en edificios tan significativos como El Carolino, la iglesia de la Compañía o el Palacio Municipal, que fueron los escenarios más dañados en el panorama crítico que se presentó en la ciudad⁹. A ellos se suman dos museos destacados en la esfera cultural de Puebla: la Casa de los Muñecos de la BUAP, y el Museo José Luis Bello y González, a cargo del Gobierno del Estado. El fatídico suceso, acontecido año y medio después del nombramiento de Ciudad Patrimonio de la Humanidad, requirió de notables esfuerzos por parte de diversos organismos del municipio, el estado y la federación para que, de manera conjunta, se realizara una recuperación integral de estos inmuebles especialmente damnificados. Las acciones fueron contundentes e inmediatas pues Puebla sería la sede, en octubre de 2001, del 6º Coloquio Internacional de las Ciudades Patrimonio del Mundo, con el pertinente tema «Medidas de prevención y protección de las ciudades del Patrimonio Mundial en caso de desastres»¹⁰. Para ese entonces, la ciudad ya había recuperado su esplendor pese a que algunos de sus edificios patrimoniales más importantes, como el caso de los dos museos mencionados, mantuvieran sus puertas cerradas aún por largo tiempo¹¹.

A reserva de las circunstancias excepcionales ocasionadas para el patrimonio tras el temblor de 1999, cuyas secuelas perduraron durante años, en ese momento la ciudad aún gozaba de las mieles que había ocasionado la inauguración del Museo Poblano de Arte Virreinal, conocido popularmente como el MUPAVI, abierto a inicios de 1999¹². Se trataba de uno de los proyectos museísticos más visibles dentro de la gestión de Manuel Bartlett Díaz, quien estuvo a cargo del Gobierno del Estado

⁹ Sobre los daños específicos que ocasionó el temblor de 1999 en estos monumentos poblanos véase: <http://www.cenapred.gob.mx/es/Publicaciones/archivos/178-INFORMETCNICOELSISSMODETEHUACNDEL15DEJULIODE1999.PDF>, pp. 55-57, [Consulta: 09/10/2018].

¹⁰ La organización de las Ciudades del Patrimonio Mundial consideró que este encuentro en la ciudad mexicana supuso un realce de Puebla dentro de las ciudades importantes del mundo. El evento propició una urgente puesta a punto de la ciudad que se vistió de gala para recibir al resto de personalidades importantes en la cultura internacional. Como resultado de las jornadas de reflexión se publican unas actas bastante completas acerca del panorama al que se enfrentan muchos de los centros históricos de impacto internacional, principalmente ubicados en países latinoamericanos y que pueden consultarse en <http://bin.ovpm.org/congres/2001.pdf>

¹¹ Las colecciones completas de ambos museos, la Casa de los Muñecos de la BUAP y la del Bello y González del Gobierno del Estado, fueron trasladadas de inmediato a las bodegas del antiguo Hospital de San Pedro, que por ese tiempo era el Museo Poblano de Arte Virreinal, donde permanecieron hasta la reapertura de ambos escenarios, en 2006 la Casa de los Muñecos y en 2009 el Museo Bello y González.

¹² El 15 de enero de 1999, pocas horas después de rendir su último informe de gobierno, Manuel Barlett abre las puertas del antiguo Hospital de San Pedro con dos magnas exposiciones: *Albergue de la memoria, permanente*, y *Arte de los ángeles*, quedando de este modo oficialmente inaugurado el MUPAVI, bajo la dirección del arqueólogo Eduardo Merlo. Para tener mayores detalles del evento véase: <http://www.jornada.com.mx/1999/01/16/cul-acervo.html> [Consulta: 9/10/2018].

de Puebla entre 1993 y 1999. A él se debe la creación del Programa Regional de Desarrollo Angelópolis, que supone una intervención del Centro Histórico a través del Proyecto Paseo del Río de San Francisco, el Periférico Ecológico, la reserva territorial Quetzalcoatl-Atlixcáyotl o el acueducto Nealtican¹³. En su política de crecimiento cultural enfocada hacia el ámbito museístico, Barlett planeó la apertura de dos escenarios de naturaleza distinta pero ampliamente representativos de su gobierno. Por un lado destaca la creación del referido MUPAVI cuya corta vida, desde 1999 hasta diciembre de 2001, supuso la posibilidad de otorgar a Puebla el primer gran impulso político para convertirla en un lugar privilegiado de pasado virreinal reseñable, garante de un destacado arte novohispano. El proyecto posicionó a este recinto en un interesante destino en el que apreciar exhibiciones de primer nivel con esta temática, desarrollando exposiciones diversas con sus catálogos de investigación correspondientes¹⁴. El museo se alojó en el antiguo Hospital de San Pedro justamente restaurado para este proyecto, en pleno corazón de la ciudad, dotándolo de una interesante vida cultural que había estado rezagada en la historia del inmueble desde mucho tiempo atrás. El 31 de diciembre de 2001, mediante un Decreto del Honorable Congreso del Estado de Puebla, se consideró necesario que el MUPAVI, que había sido creado como un Organismo Público Descentralizado del Estado de Puebla, dejara de existir. Los hechos que motivaron tal desenlace se basaban en la dificultad de gestionar un museo que, de entrada, no contaba con una colección propia¹⁵. Al ser un espacio de grandes dimensiones, con ocho salas de exposición permanente de gran envergadura, resultaba muy costoso y, consecuentemente, complejo en su mantenimiento. A partir del año 2002 el edificio se convertiría en San Pedro Museo de Arte y sería la sede para albergar las oficinas administrativas de la red de museos gestionada por el gobierno estatal. Por otra parte, en los coletazos del proyecto de la Angelópolis de Barlett, en marzo de 1999, se visualiza el otro gran proyecto museístico alojado en el céntrico paseo de San Francisco. En este lugar se recupera la antigua fábrica textil La Violeta, en cuyo interior se erige la Galería de Arte Contemporáneo y Diseño «Ángeles Espinosa Yglesias». Este recinto de exposiciones se convierte en uno de los lugares emblemáticos para el arte local, ofreciendo

¹³ CABRERA BECERRA, V. y TENORIO TÉLLEZ, L. M., «Programa Angelópolis en la zona monumental de la ciudad de Puebla, México», *Ciencia Ergo Sum. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, vol. 13-1, marzo-junio 2006, Universidad Autónoma del Estado de México. [Consulta: 02/05/2018]. <http://www.redalyc.org/pdf/104/10413102.pdf>

¹⁴ Entre las mejores muestras que se llevaron a cabo en el museo estuvo *El Retrato Novohispano en el siglo XVIII*, celebrada entre octubre de 1999 y febrero de 2000, bajo el patrocinio de la Secretaría de Cultura que tuvo a bien financiar su minucioso catálogo con textos centrados en analizar el voluminoso grupo de pinturas que por primera vez se reunirían en Puebla para tal exhibición. Otra de las muestras más destacadas dentro de la agenda del MUPAVI fue la de *Sangre Derramada*, de 2001, con una interesante museografía acerca de los martirios de santos, en gran medida, gracias a algunas de las piezas de los museos que estaban a resguardo en el edificio y que formaron parte de las exposiciones que se organizaron entonces.

¹⁵ Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla: *Memorias 1999-2005*, p. 91.

visibilidad a los artistas actuales hasta que, inexplicablemente, desaparece de la esfera cultural poblana, en febrero de 2014¹⁶.

Al término de la gestión de Bartlett en 1999, con el periodo gubernamental siguiente comprendido desde esa segunda parte de 1999 y hasta 2005, el estado estuvo a cargo del priista Melquiades Morales, con una importante gestión por parte de la Secretaría de Cultura, en manos de Pedro Ángel Palou, que ya contaba con una subdirección específica para Museos. Este área era compartida con Ferias y Tradiciones, pero ya apuntaba al énfasis que se quiere dar al aspecto museístico dentro de la cultura estatal. Los esfuerzos de esta administración, no obstante, se canalizan principalmente a la necesaria rehabilitación del patrimonio edificado damnificado en el temblor de junio de 1999, justo al inicio de su propia gestión. De este modo, se refuerzan los trabajos de mantenimiento en museos estratégicos del municipio, como el Bello y González, aún cerrado y que durante toda esta gestión fue atendido para su pronta recuperación como medida principal a seguir dentro de la política cultural del estado. Por su parte, la universidad pública haría lo propio con su Casa de los Muñecos, a la que dedicó una amplia partida presupuestaria que por la lentitud en la caída de los recursos, supuso un cierre del inmueble por siete años¹⁷. Finalmente, en octubre de 2006, la Casa de los Muñecos abre de nuevo sus puertas con una propuesta de espacios bastante renovada que confiere oportunidad a otras áreas dentro del museo¹⁸.

Durante la siguiente administración, con Mario Marín a la cabeza y secundado por Alejandro Montiel como responsable de la Secretaría de Cultura estatal, se inicia un proceso especialmente intenso en cuanto a las estructuras museísticas se refiere. En este periodo se apuntala al frente de las instituciones museísticas al Mtro. Oscar Alejo García, quien se convierte en el Director de Museos y Bienes Artísticos Culturales a cargo del Estado de Puebla. Será con esta gestión de Marín, entre el año 2006 y el 2011, cuando todavía se destine una amplia partida económica al rescate del patrimonio afectado por el temblor de 1999, pues varios de estos inmuebles seguían

¹⁶ CARRIZOSA, P., «En su “desdén por las artes” cierra RMV la Galería de Arte Moderno y Contemporáneo», *La Jornada de Oriente, Puebla*, 24 de febrero de 2014. [Consulta: 04/05/2018]. <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/en-su-desden-por-las-artes-cierra-rmv-la-galeria-de-arte-moderno-y-contemporaneo/>

¹⁷ Según informaron las fuentes periodísticas, en el marco del Día Internacional de los Museos del año 2001, la BUAP dispuso de 17 millones de pesos para cubrir las obras que solventarían los daños del temblor en el museo universitario. DOMÍNGUEZ, A., «A casi dos años del sismo, los museos Bello y Universitario continúan en restauración», *Jornada de Oriente, Puebla*, 18 de mayo de 2001. [Consulta: 12/05/2018]. <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2001/05/18/oriente-h.htm>

¹⁸ Sobre la reapertura de la Casa de los Muñecos, véase la siguiente nota de prensa: <http://www.criticarte.com/Page/laverda/06/file/CasaMunecos.html> [Consulta: 8/10/2018]. Además se hicieron trabajos de investigación y tesis de maestría que abordaron alguna de las problemáticas más apremiantes a las que el museo tuvo que hacer frente tras su reapertura. Destaca de manera particular la siguiente investigación: «Proyecto museográfico para la reapertura del Nuevo Museo Universitario de la BUAP.», por la Licenciada Elodia Isabel Rosario Chávez Carretero, presentado en 2007 para obtener el grado de Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

sin poder abrir sus puertas. De manera paralela, se destinaron esfuerzos importantes para la recuperación de otros escenarios insignes del municipio, como fue el caso del Museo de Alfeñique, al que se atendía de forma apremiante por primera vez después de su fundación en 1926. Indudablemente, la infraestructura de esta casa del siglo XVIII requería mantenimiento debido a filtraciones de agua, necesitaba un adecuado sistema de instalación eléctrica, presentaba deterioros en sus afamadas argamasas exteriores, así como en detalles de la carpintería o herrería, que también se encontraban en mal estado¹⁹.

Con mayor recepción entre la opinión pública se celebran también en esta administración, y por fin después de diez largos años de desalojo, las acciones que culminaron con el proceso de rehabilitación del Museo Bello y González²⁰. Cerrado por tanto tiempo, las diligencias fueron encaminadas no solo hacia la digna recuperación del espacio, sensiblemente dañado, sino también hacia el conocimiento minucioso de su vasta colección, habiendo sido objeto de una amplia labor de inventario y catalogación de su voluminoso acervo. El resultado ofrece un atractivo ejercicio de innovación en sus instalaciones museográficas y un refuerzo importante que otorga estabilidad estructural al edificio²¹. Como consecuencia del ejercicio de ambos procesos, la rehabilitación del Bello y la del Alfeñique, se llevaron a cabo dos extensas publicaciones que dieron a conocer los pormenores tanto de los museos al ser edificios singulares de su época, como de la pluralidad de sus colecciones interiores²².

Por otro lado, las conmemoraciones que se llevaron a cabo en 2010 por motivo del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana convirtieron a Puebla en lugar referencial para el rescate de otro de sus museos insignes, el de la Casa de los Hermanos Serdán o Museo de la Revolución Mexicana. Motivo suficiente para que se interviniera este recinto de manera íntegra con importantes adecuaciones de su fachada y un despliegue de recursos y nuevos dispositivos museográficos en su interior²³. Otros museos de la ciudad tuvieron un menor impacto inmediato

¹⁹ Gobierno del Estado de Puebla: *Logros y resultado 2005-2011*, p. 15.

²⁰ Coincidiendo con los 65 años después de su gran inauguración de 1944, el Museo José Luis Bello y González abre nuevamente sus puertas el 11 de noviembre de 2009, después de diez largos años en los que se vio seriamente afectado por los daños ocasionados por el temblor de 1999. El emblemático museo aparece transformado, con nuevas disposiciones museográficas y con un meticoloso trabajo de investigación sobre su amplia colección de obras. Detalles del proceso de su reapertura pueden conocerse a través de la prensa. Véase: <http://www.jornada.com.mx/2009/11/11/cultura/a03n1cul> [Consulta: 4/10/2018].

²¹ GARCÍA SERRANO, L. F., ALEJO GARCÍA, O. y VERGARA BERDEJO, S., *Puebla, Ciudad de progreso, Pasado y presente de una metrópoli en transformación*, Puebla, tomo II La Metrópoli Contemporánea, Gobierno Municipal de Puebla, Gerencia Centro Histórico y Patrimonio Cultural, 2015, p. 64.

²² CASTRO MORALES, E. y MAULEÓN RODRÍGUEZ, G., *Museo Casa de Alfeñique*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 2010. HORZ, E. (dirección editorial), *Museo Bello*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 2009.

²³ El presupuesto destinado para la restauración de este museo alcanzó los dieciséis millones de pesos y se reabrió finalmente para los actos formales de los festejos de 2010. <http://www.lajornadaeorient.com.mx/2009/11/19/puebla/cul120.php> [Consulta: 6/10/2018].

sobre la esfera cultural en estos años. Tal fue el caso del Museo de Arte Religioso de Puebla de Santa Mónica, adherido al INAH desde 1940, que se mantuvo cerrado durante toda la administración de Marín, pues entre 2005 y 2011 asistió a su restauración integral más minuciosa²⁴.

En tiempos recientes, coincidiendo con el último gran sexenio gubernamental que abarca de 2011 a 2017, Puebla ha visto un incremento vertiginoso en su oferta de museos. Un hecho que resulta más notorio aún si tomamos en cuenta que en los gobiernos anteriores el impulso del estado estuvo centrado más en la recuperación de los espacios afectados básicamente por el temblor y el paso del tiempo, que en la apertura de otros nuevos. Con la gestión que se inicia en 2011 bajo las directrices del panista Rafael Moreno Valle, se dan cambios en el panorama interno de gestión cultural. El gobernador electo hace desaparecer, no sin muchas críticas, la Secretaría de Cultura del Estado, el máximo órgano de competencia cultural que había existido durante los últimos veintiocho años. En su lugar dispuso de una nueva estructura conocida como el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECAP), que tuvo en su interior una dirección de museos, cabeza de toda esta tupida red de escenarios culturales dependientes del gobierno estatal.

Bajo esta nueva estructura orgánica se desarrolla un cambio en el panorama museístico de la localidad como capital del estado, generando un nuevo perfil para las infraestructuras culturales, cuyo amplio desarrollo va a ser uno de los signos distintivos de la administración de Moreno Valle. Este *boom* de museos plantea alternativas culturales que comprenden una pluralidad de escenarios sin antecedentes en la esfera poblana, cuyos principales esfuerzos desde la gestión gubernamental se habían focalizado, como se ha visto en las administraciones anteriores, en la atención de la integridad estructural de los inmuebles por encima de otro tipo de ejercicios museísticos que mostraran novedades en sus colecciones o en sus relaciones con los públicos. En términos oficiales, según el último informe de Moreno Valle en enero de 2017, coincidiendo con el final de su gestión²⁵, podemos desglosar su política museística con los siguientes pormenores: un museo abierto en septiembre de 2012, el Interactivo de la Batalla del 5 de Mayo, en el marco del 150 Aniversario de la muerte del General Ignacio Zaragoza. Dos fueron abiertos en 2014, en octubre la Galería Tesoros de la Catedral de Puebla y en noviembre el Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicana.

En 2015 se habilitan otros tres escenarios distintos por parte del Gobierno: en enero se abre el Museo Casa de la Música de Viena, el primero de los escenarios que van a determinar los destinos de la antigua fábrica textil La Constancia, ahora amplio

²⁴ En diciembre de 2011, ya con el gobernador Rafael Moreno Valle y después de seis años de trabajos de restauración y actualización, el Museo de Arte Religioso abre de nuevo sus puertas, y lo hace con una serie de nuevas salas a las que se trasladan piezas que nunca antes habían sido expuestas. <http://inah.gob.mx/boletines/3912-con-1-300-piezas-reabre-museo-de-arte-religioso> [Consulta: 8/10/2018].

²⁵ El sexto y último informe de Rafael Moreno Valle como gobernador del Estado de Puebla tuvo lugar el 15 de enero de 2017 y puede contemplarse en toda su extensión en: <http://www.periodicocentral.mx/2017/gobierno/item/617-en-vivo-ultimo-informe-de-gobierno-de-rafael-moreno-valle> [Consulta: 5/12/2018].

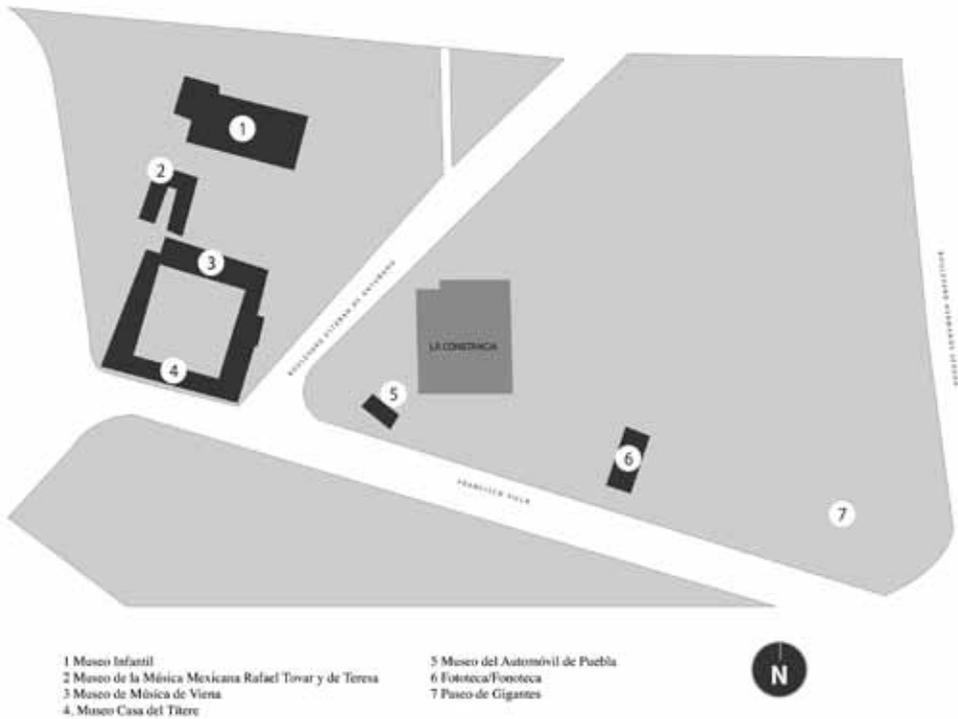


FIG. 3. *Mapa de los Museos en el área de La Constanzia*: Seis nuevos museos alojados en la antigua fábrica textil, en un espacio completamente recuperado para la integración social de la zona (Gráfica de la Mtra. Valeria Guerrero Garduño).

complejo cultural que integra varios museos en el recinto. En ese mismo escenario se abre en el mes de agosto de 2015 el Museo Infantil de La Constanzia Mexicana; acto seguido se habilita otro de los espacios de la antigua fábrica para concretar el Museo de la Casa del Títere y las Marionetas Mexicanas (Fig. 3). En paralelo y antes de acabar el año, en diciembre de 2015, se recibe la Declaratoria de Puebla como Ciudad Creativa del Diseño, formando parte desde entonces de las Ciudades Creativas de la UNESCO, comprometiéndose con ello no solo a fomentar su vocación hacia el sector del diseño, sino además a integrar la cultura en sus planes de desarrollo económico y social²⁶.

En este contexto realmente favorecedor se dan las circunstancias para que el 2016 también se convierta en un año de elevadas cifras en lo que al ámbito cultural se refiere. Se consolida entonces la gestión de Moreno Valle con la apertura de otros grandes círculos expositivos. En enero se inaugura el Museo de la Evolución, en la zona de los

²⁶ Para mayores detalles acerca de la Declaratoria *Puebla, Ciudad Creativa del Diseño*, véase: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=otra_declaratoria&table_id=51 [Consulta: 4/12/2018].



FIG. 4. *Mapa de los Museos en el área de Los Fuertes*: Siete museos se integran en esta zona. Dos de ellos son museos de sitio, los Fuertes de Loreto y Guadalupe. Uno de ellos del INAH, el Regional de Puebla. Los demás, también bajo la gestión gubernamental, han logrado revitalizar una zona que ahora suscita espacios para la convivencia, el disfrute de actividades al aire libre y la generación de actividades culturales (Gráfica de la Mtra. Valeria Guerrero Garduño).

Fuertes de Loreto y Guadalupe (Fig. 4). Tan solo un mes después, en plena Reserva Territorial de la Atlixcáyotl, en el corazón de la zona económica de Puebla, se emplaza su proyecto más ambicioso y polémico, el Museo Internacional del Barroco²⁷ (Fig. 5), bajo una monumental estructura de manos del japonés Toyo Ito para quien, en palabras de los expertos, «los conceptos de poética y filosofía neobarroca del espacio son esenciales para hablar de su arquitectura»²⁸; un ambicioso proyecto que en tan solo un año alcanzó diez premios de reconocido prestigio a nivel nacional e internacional²⁹.

²⁷ Las noticias sobre la creación de este museo han dado infinidad de notas de prensa, la gran mayoría en oposición al monumental gasto que supone la gran empresa constructiva de este museo, convertido en un exclusivo recinto de carácter internacional que trata de buscarse un hueco en la agenda cultural poblana y que ofrece un acercamiento al sitio a través de su web. Véase: <http://mib.puebla.gob.mx>

²⁸ PRADO, J. I., «Poética y filosofía neobarroca en la arquitectura de Toyo Ito», en VV.AA., *Museo Internacional del Barroco*, Gobierno de Puebla, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, BANBRAS, Secretaría de Cultura, Lunwerg Editores, 2016, p. 31.

²⁹ MORENO VALLE, R., *La fuerza del Cambio*, MAPorrúa, México, 2017, p. 85.

Finalmente, en diciembre de ese mismo año, Moreno Valle inaugura el que posiblemente sea su escenario más especial, dedicado a Rafael Tovar y de Teresa, el secretario de Cultura Federal que le había acompañado en su ardua carrera de inauguración de museos desde el inicio de su gestión y que había fallecido repentinamente. El último de los recintos culturales abiertos por el gobernador días antes del fin de su gestión va a ser el Museo Regional de Cholula junto al Tren Turístico que conecta al municipio con la ciudad de Puebla, un evento llevado a cabo en enero de 2017 para el que contó con la presencia del presidente de la República, Enrique Peña Nieto.

En resumen, el balance de esta gestión se traduce con la apertura de diez nuevos espacios culturales, además de la restauración de históricos museos de la ciudad. Empezando por el de los Hermanos Serdán, que nuevamente había sido intervenido, el Fuerte de Loreto, el Museo del Niño, el Museo Regional del INAH y la Casa de Alfeñique, cuya restauración había concluido en diciembre de 2016³⁰, pocos meses antes de verse seriamente afectado por los daños del último temblor, en septiembre de 2017, permaneciendo cerrado hasta la fecha (Fig. 6). Fuera del municipio capitalino del estado, en esta gestión también se abrieron los Museos de Cantona, el de Tehuacán el Viejo, el de Teteles de Santo Nombre o el de la Evolución de Tehuacán, todos ellos insertos en comunidades histórico artísticas de gran riqueza dentro del estado de Puebla.

Al término del sexenio de Moreno Valle, se inicia un corta gestión que por estrategias políticas únicamente durará dos años. La cabeza del estado recae en Tony Gali Fayad, gobernador de Puebla desde febrero de 2017 a finales de 2018. Lo más importante en clave cultural es que eleva nuevamente su gestión a una secretaría, haciendo desaparecer el CECAP que marcó el diseño cultural en la administración anterior. Gali Fayad recupera la estructura de la secretaría, pero no solo la destina a cultura como



FIG. 5. *Vista exterior del Museo Internacional del Barroco (MIB)*, abierto en febrero 2016, ha sido el museo más polémico creado en Puebla en los últimos años y es, a la fecha, el escenario que ha generado un mayor debate público sobre el uso adecuado o no de las políticas culturales del Gobierno del Estado. Fotografía de VV.AA.: *Museo Internacional del Barroco*, Gobierno de Puebla, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, BANBRAS, Secretaría de Cultura, Lunwerg Editores, 2016, p. 25.

³⁰ A mediados de diciembre de 2016, como uno de los actos de cierre de año más significativos del gobierno, se abría nuevamente el Museo Alfeñique con otra de las nuevas miradas que se le querían dar a los edificios significativos del centro histórico. El recinto presentaba cambios en sus discursos museográficos, ampliamente conocidos al tratarse de uno de los museos que, además por su estratégica ubicación, se convierte en uno de los espacios culturales con mayor número de visitantes. Sobre la reapertura del museo tras su restauración véase: <http://archivo.unionpuebla.mx/articulo/2016/12/14/cultura/puebla/museo-del-alfeñique-reabre-tras-restauracion> [Consulta: 5/12/2018].



FIG. 6. *Vista del Museo Casa de Alfeñique tras el temblor del 19 de septiembre de 2017. El primero de los museos poblanos, abierto en 1926, ha sido el más castigado por las devastadoras consecuencias del reciente temblor y es, aún en nuestros días, el único de los monumentos no recuperado en su totalidad, manteniendo cerradas sus puertas. (Fotografía de Isabel Fraile).*

tal sino que aparece compartida con otra de sus áreas importantes, quedando conjuntamente como Secretaría de Cultura y Turismo, y que, en realidad, focaliza su atención principalmente en los aspectos turísticos, con Roberto Trauwitz como jefe de sección y Moisés Rosas a cargo de la Subdirección de Cultura. Continúa la estructura de gobiernos anteriores de poner una cabeza visible como director de todos los museos del Estado, cargo que actualmente regenta Iván de Sandozequi, quien principalmente se ha dedicado a la conservación y mantenimiento de todas las estructuras museísticas a su cargo. Debe tomarse en cuenta que su gestión queda marcada por los deterioros que han afectado al patrimonio tras el temblor del diecinueve de septiembre de 2017, hecho que ha señalado, en gran medida, las decisiones a tomar en cuenta como medidas prioritarias de acción para la correcta conservación de los recintos museísticos, pues algunos de ellos sufrieron de nuevo daños. La Biblioteca Palafoxiana, por ejemplo, agrietada en sus cubiertas, terminó siendo el primero de los edificios rehabilitados; el Museo San Pedro de Arte, por su parte, vio desplomarse la cubierta de una de sus galerías que fue cerrada durante varias semanas y recientemente atendida. Con menor suerte cuenta el Museo de Alfeñique, que recibió un impacto mucho más agresivo sobre su estructura ocasionando

los serios deterioros que le obligan a estar aún cerrado y sin tener claridad sobre su próxima apertura³¹.

A MODO DE CONSIDERACIONES FINALES

En esta breve semblanza acerca de la situación actual de los museos en Puebla y la configuración de los escenarios artísticos que articulan la agenda cultural del municipio, se evidencian varios elementos importantes a destacar en una reseña de esta naturaleza. Se ha visto, en primer lugar, cómo el levantamiento y la apertura de museos en Puebla ha estado íntimamente ligado, desde sus orígenes, a fechas históricas concretas utilizadas por la clase política para realzar su presencia ante la comunidad en momentos determinantes. Así fue desde el primero de los museos, abierto en el año 1926

³¹ FRAILE MARTÍN, I., «Ecos destructivos en los museos de Puebla. Revisiones al patrimonio tras los temblores de 1999 y 2017», en *Gaceta de Museos*, núm. 71 (coord. Dra. Hellion), INAH, 2018 (en prensa).

para conmemorar un 5 de mayo, hasta el último abierto en Puebla, inaugurado un 4 de febrero de 2016 para ofrecer el informe gubernamental en el marco de los festejos para homenajear la constitución mexicana.

En un segundo momento, llama la atención la reocupación de espacios en el centro histórico para fines museísticos por parte del Gobierno (El Bello y González, el Alfeñique, entre otros), lo que aunado a los obligados museos de sitio (como el caso de los museos ubicados en los Fuertes o el de los Hermanos Serdán) nos confiere a un panorama histórico de museos cuyo interés ha estado principalmente motivado por las bonanzas de las características estructurales y sobre todo estéticas de los edificios, así como por el posicionamiento de los mismos, por encima de intereses puramente museísticos, con seguridad a menudo solapados ante la determinante política de intervención limitada para los edificios de carácter histórico.

En tercer lugar, se hace evidente el impulso que ha detonado el Gobierno en los últimos años en cuanto a generar una mayor oferta de museos en la ciudad. Esto nos habla de una estrategia política más amplia cuyos intereses, nos guste o no, afectan al patrimonio y, especialmente, al manejo del mismo. En los últimos años se ha buscado una visión de Puebla como lugar no solo interesante para la industria automotriz o la vida universitaria (ambos escenarios característicos de Puebla ya desde hace décadas), sino que se ha pretendido convertir a la ciudad en un importante destino turístico. Para lograrlo, era necesario, en clave política, hacer una amplia inversión en infraestructura cultural, lo que sin duda abría la puerta a un complejo programa de renovación urbana. Entre las acciones necesarias para llevarlo a cabo estaba la readaptación de más edificios históricos e incluso industriales (La Constancia, por ejemplo), el rediseño de otros edificios (la zona de los Fuertes) y la apertura, sin precedentes, de más museos y centros culturales en una ciudad que en los últimos treinta años había dirigido sus esfuerzos, como hemos señalado a lo largo del texto, básicamente a mantener sus recintos y a restaurarlos debidamente tras los agravios recibidos por desastres naturales y por el irremediable paso del tiempo.

Sin duda este cambio marca una diferencia que es interesante tener en cuenta pero, lamentablemente, no es suficiente. Los museos implican un compromiso que va más allá de la inversión estructural y el acto de apertura a doble página, rodeada de personalidades y de focos. La verdadera inversión en la cultura de Puebla requiere de estos mecanismos pero solo como el punto de partida para lograr objetivos que deben estar bien definidos previamente, pensando en resultados duraderos en los que tal vez sí tengan acogida las metas turísticas pero siempre privilegiando la conservación, el conocimiento y la difusión de los bienes patrimoniales como una parte indivisible de la propia comunidad. Trazar una política cultural requiere por lo tanto y en primer término la inclusión de la sociedad que rodea a ese patrimonio, además, necesita de grupos de profesionales que son los que van a estar a cargo de laborar en estos lugares, respondiendo a las necesidades de estos espacios, haciéndolos funcionar más allá de cumplir con los tiempos esperados en la entrega de obra y la preparación de un acto inaugural. Los museos no se pueden sostener con personal de seguridad en las salas y asistentes de caja en la taquilla. Requiere de todo un organigrama laboral, especializado

y encabezado por un Patronato que, en los museos de gobierno, se encargue de elaborar una agenda cultural meditada, coherente con los objetivos de cada institución, viable, seria y acorde con la naturaleza de cada museo; idealmente se esperaría un modo de proceder completamente transparente, dando a conocer objetivos, involucrando a la comunidad e incluso, facilitando los presupuestos destinados a cultura, así como la disposición en el manejo de los mismos. Esta falta de visión en ciertas estrategias manejadas para estos museos nos conduce a considerar únicamente un lado de los intereses gubernamentales: generación de espacios para alcanzar mejores cifras de turismo y, por lo tanto, privilegiando este sector muy por encima de los intereses culturales, que deben focalizar sus esfuerzos en la valoración del patrimonio, en su conocimiento e investigación, desarrollando así las bases necesarias para generar una política cultural rigurosa que debe estar acorde a objetivos culturales claramente definidos.

También debe distinguirse entre aquellos museos, como el de la Evolución por ejemplo, en los que prevalece un claro sentido de divertimento y tal vez su mayor esfuerzo radique en la conservación adecuada de sus instalaciones y circuito expositivo permanente, lo que no es poco por otra parte; y los museos que obedecen, por el sentido de sus propias colecciones, a recintos de otra naturaleza, como es el caso de los museos de carácter histórico artístico, los cuales representan un buen número en el Gobierno estatal. Las pautas de estos recintos debieran considerar la gestión de exposiciones, pero siempre elaboradas bajo un riguroso sentido de investigación de sus colecciones, así como la consecuente elaboración de actividades paralelas que sean el producto de estos trabajos; lo que en definitiva son las acciones que dan sentido a la vida del museo y lo mantienen actualizado, como el centro de investigación o laboratorio que en realidad es y debe ser.

De acuerdo que se ha ampliado considerablemente la oferta museística en Puebla en los últimos años, lo que cambia el paisaje urbano y perfila modelos económicos hacia un turismo cultural que, proyectado en buenos términos, buscando el equilibrio de ambos intereses, el económico y el cultural propiamente dicho, puede dar interesantes resultados a la comunidad. Pero no se puede hacer a espaldas de esta, sino integrándola debidamente. Una vez iniciado este cambio e instaurados todos estos museos en la ciudad, incorporados al mapa cultural poblano, hay que invertir para que atiendan a su vocación verdaderamente museística y no solo a la turística. Únicamente nos queda esperar a que en los coletazos de la administración actual se comiencen a sembrar estas bases ideales, para que en las gestiones venideras se logre que nuestros museos tengan todo el reconocimiento y la valoración ciudadana. Seguro que los resultados serían mucho más satisfactorios y beneficiosos para todos.

Entre clasicismos y neomedievalismos: de Grecia al arte islámico en la arquitectura historicista chilena (1906-1930)

Between classicisms and neo-medievalisms: from Greece to the islamic art in chilean historicist architecture (1906-1930)

José Alberto Moráis Morán

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile)¹.

RESUMEN: Este artículo analiza la perdurabilidad de la estética clásica en la arquitectura chilena, estudiando la importancia de la prensa en la difusión de los gustos neogriegos y romanos y la relación de estos movimientos con respecto a la modernidad. Por otra parte, se investigan nuevas obras neomedievales y se ofrece un marco histórico-artístico para comprender la coexistencia del *revival* clásico con las formas neoárabes.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, clasicismo, neomedieval, neoárabe, Chile.

ABSTRACT: This article analyzes the survival of classical aesthetics in Chilean architecture, studying the importance of the press in the diffusion of Neo-Grec and Roman tastes and the relationship of these movements with respect to modernity. Moreover new Neo-Medieval works are analyzed and a historical-artistic framework is offered to understand the coexistence of the classical revival with the Neo-Moorish forms.

KEYWORDS: Architecture, classicism, Neo-medieval, Neo-Moorish, Chile.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

¹ Proyecto FONDECYT Regular 1170991 «Fundamentos histórico-artísticos del neoárabe y su recepción en Chile (1860-1930)».

El fenómeno del historicismo en la arquitectura chilena es un tema inagotable². Frente la tradición investigadora de Europa, Chile aún ofrece novedades relativas a su análisis artístico. Este trabajo aborda la coexistencia de diferentes formas del *revival*, partiendo de su vertiente clasicista –particularmente en las versiones neogriegas y romanas–, y explicando algunos factores concretos que justifican la pervivencia, muy tardía, de estos modos constructivos hasta la tercera década del siglo XX. Por otra parte se remarcan las peculiaridades del país austral, donde se documenta, por las mismas fechas, el surgimiento de un fuerte neomedievalismo edilicio, principalmente en su vertiente neoárabe y con el que se gestaron algunas construcciones de Santiago, Valparaíso y Viña del Mar, marco geográfico preferente del artículo³. Por lo general, los estudiosos profundizaron en la coexistencia de la arquitectura historicista de tradición clásica con las fórmulas reinterpretadas del arte griego y romano, además del románico, gótico, renacentista o barroco pero –y es lo más importante–, el movimiento neoárabe quedó relegado al olvido dentro de la historiografía chilena⁴.

Aunque se mencionarán los precedentes decimonónicos de los historicismos clásicos y neoárabes, el marco cronológico parte del año 1906, fecha relevante en la que Chile sufrió el gran terremoto que incentivó la construcción de nuevos edificios⁵.

² Existen estudios muy documentados: PEREIRA SALAS, E., *La arquitectura chilena en el siglo XIX*, Santiago, Universidad de Chile, 1955, p. 21; WAISBERG, M., «Creación y primera etapa de la clase de arquitectura y la sección de Bellas Artes», en *Ciento Cincuenta años de enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Chile. 1849-1999*, Santiago, Universidad de Chile, 1999, pp. 17-53; AGUIRRE GONZÁLEZ, M., *La arquitectura moderna en Chile*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004, pp. 132-136; CÁCERES GONZÁLEZ, O., *La arquitectura del Chile independiente*, Concepción, Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2007, pp. 71-89; PÉREZ OYARZUN, F., *Arquitectura en el Chile del siglo XIX. Iniciando el nuevo siglo 1890-1930*, Santiago, Arq Ediciones, 2017, pp. 30-44 y MORÁIS MORÁN, J. A. y URBINA CARRASCO, X. (coords.), *Cien años del Palacio Valle. Obra de Arnaldo Barison y Renato Schiavon. Contextos histórico-artísticos del patrimonio de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, Editorial PUCV, Valparaíso, 2018.

³ Por razones de espacio en este trabajo no se tratará el fenómeno de la arquitectura neomedieval de tradición románica y gótica. Sobre el neomedievalismo en Chile, son esenciales los trabajos de WAISBERG, M., «El arraigo de la arquitectura neomedieval en el patrimonio de Valparaíso», *Archivum*, Año I, n° 1, 1999, pp. 56-60. Véase también: MORÁIS MORÁN, J. A., «Neomedievalismos, orientalismos y otros ismos de la arquitectura chilena antes de Arnaldo Barison y Renato Schiavon», *Cien años del Palacio Valle. Obra de Arnaldo Barison y Renato Schiavon. Contextos histórico-artísticos del patrimonio de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, Editorial PUCV, Valparaíso, 2018, pp. 89-114; *id.*, «El Palacio Valle, obra construida en 1916», *Ibidem*, pp. 217-254; *id.*, «El estilo neomedieval veneciano en la historia de la arquitectura chilena (1906-1916)», *Estudios Ibero-americanos. Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil*, 2018 (en prensa).

⁴ Ese es el tema del proyecto de investigación FONDECYT citado en la nota 1 de este estudio. Véase: MORÁIS MORÁN, J. A., «Los islamismos de la arquitectura chilena decimonónica y otras referencias orientales», *Revista ARQ*, n° 95, 2017, pp. 62-73.

⁵ PÉREZ OYARZUN, F., *Arquitectura...*, pp. 44-47 y URBINA CARRASCO, GORIGOITÍA ABBOTT, N. y CISTERNA VEGA, M., «Aportes a la historia sísmica de Chile: el caso del gran terremoto de 1730», *Anuario de estudios americanos*, vol. 73, n° 2, 2016, pp. 657-687.

Así, los objetivos del trabajo son: 1) valorar la reinterpretación de fórmulas clásicas a partir de las visiones historicistas que, retomando modelos griegos y romanos, gestaron una corriente estética vigente a principios del siglo XX. 2) Demostrar el papel de la prensa coetánea en la construcción de un gusto conservador que rechazaba las vanguardias artísticas europeas. 3) Integrar en este discurso algunas obras artísticas que no han sido analizadas hasta la fecha. 4) Finalmente, remarcar la coexistencia del *revival* greco-latino con fórmulas neoárabes –escasamente analizadas en Chile–, mostrando cómo el neomedievalismo acabó asumiéndose como un discurso efectivo en la visión de una historia del arte clásica.

• • •

La adopción de la modernidad y las vanguardias artísticas en Chile fue un proceso dubitativo⁶. En ello influyeron factores económicos, sociales, culturales y sísmico-geográficos que explican la peculiar idiosincrasia de la historia de la arquitectura chilena, por encima de otros contextos latinoamericanos. En tal proceso resulta sintomático que, a partir de diversos artículos y fotografías publicados en la prensa⁷, se compruebe que los temas que interesaron a las élites de principios del siglo XX acreditan una actitud conservadora hacia las artes y la arquitectura. Si bien existen otros condicionantes más estudiados⁸, dichas publicaciones documentan la perdurabilidad de un gusto clasicista entre los nuevos ricos y magnates chilenos, muchos de ellos inmigrantes europeos.

Entre los años 1906 y 1930 las vanguardias eran una realidad en Europa, a partir del hallazgo de la pintura abstracta y el desarrollo, entre otros, del cubismo, el expresionismo, el futurismo y el dadaísmo. En Chile, al contrario, las noticias publicadas en las revistas de mayor tirada e influencia social abordaban el debate del arte tradicional y las nuevas formas de una manera vacua y muy intencionada.

⁶ Sobre las tensas relaciones entre la arquitectura historicista y las nuevas formas del movimiento moderno en Chile, véase: AGUIRRE GONZÁLEZ, M., *La arquitectura...*, pp. 136-223.

⁷ Se han analizado las revistas *Sucesos* o *Zig-Zag*, entre otras, para comprender el proceso de construcción iconográfica de la imagen arquitectónica del país a finales del siglo XIX y principios de la siguiente centuria en: PÉREZ OYARZUN, F., *Arquitectura...*, p. 15 y AGUIRRE GONZÁLEZ, M., *La Arquitectura moderna en Chile (1907-1942)*. *Revistas de Arquitectura y estrategia gremial*, Santiago, Editorial Universitaria, 2012, pp. 19-26. Somos conscientes que la visión que presentamos en este trabajo, sesgada, queda restringida sobre todo a la revista *Sucesos*. En el futuro deberá ampliarse la investigación abarcando otras revistas más detenidamente.

⁸ STABILI, M. R., *El sentimiento aristocrático: élites chilenas frente al espejo (1860-1960)*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003 y BERGOT, S., VERGARA, E., y VIZCAINO, M., «Palacio Vergara: élite y arquitectura en Santiago a fines del siglo XIX», *Arquiteturarevista*, vol. 10, n° 2, 2014, pp. 70-77.

1. CHILE, EL GUSTO POR GRECIA Y ROMA

En 1912 el país austral conocía la restauración de la escultura de Marco Aurelio del Capitolio de Roma⁹ (Fig. 1). Tres instantáneas, sin autoría e inéditas en Europa¹⁰, ejemplifican diversas actitudes hacia la modernidad en este contexto que, como la efigie aureliana, se muestran veladas en sus fundamentos teóricos más complejos a partir de una perpetuación clasicista vigente hasta fechas muy tardías y, más relevante aún, coexistente con formas aparentemente tan alejadas de tales preceptos grecolatinos como fue el *revival* islámico.

Mientras el futurismo italiano despreciaba la estatuaria clásica, en Chile la escultura de Marco Aurelio era «hermosa» y el emperador «grave, sereno y filosófico».

Los discursos de enaltecimiento del clasicismo europeo como estandarte del gusto chileno finisecular se hallaban muy activos en las primeras décadas del siglo XX, generando fuertes tensiones con respecto a los lenguajes modernos. De hecho, no resulta casual que, en ese mismo volumen de la revista *Sucesos*, se documente la inauguración del monumento erigido en memoria de Cecil J. Rhodes (1853-1902) en Devil's Peak de Cape Town (Sudáfrica)¹¹ (Fig. 2). La magna obra neogriega, inspirada en el templo de Segesta y la arquitectura de Pérgamo, fue trazada por el arquitecto inglés Herbert Baker (1862-1946)¹². Concluida en 1912, no llegó nunca a proyectarse el coloso con la efigie de Cecil John, remedo del de Rodas y que, según la fuente, miraría a la ciudad desde la cima como el Cristo Redentor lo hacía sobre Río de Janeiro¹³. Las lejanas noticias debieron interesar a los lectores del Pacífico pero tuvieron escaso eco en Europa.

Chile abrazaba en sus discursos sobre el gusto arquitectónico las formas más depuradas de la tradición neogriega¹⁴, compaginándolo asombrosamente con la visión orientalista decimonónica. Esta publicación da cuenta de ello. Mientras Marco Aurelio descendía del caballo para el restauo, las mismas páginas encumbran

⁹ S. A., «La restauración de una estatua», *Sucesos*, 20 de junio de 1912, s. p.

¹⁰ La primera imagen se titula «Marco Aurelio del Capitolio»; la segunda «Se quita de encima del caballo a la figura humana» y, finalmente, la instantánea de mayor tamaño, presenta la imagen del emperador elevada con cuerdas y encapuchada.

¹¹ S. A., «En memoria de Cecil Rhodes», *Sucesos*, 20 de junio de 1921, s. p.

¹² Fue un arquitecto habitual del movimiento neogriego. El mismo C. Rodhes le encargó en 1904 la creación del llamado Honoured Dead Memorial, en la provincia de Kimberley (Sudáfrica). Para ello se inspiró en el monumento a las Nereidas de Xanthos, trasladado al British Museum entre los años 1842-1844.

¹³ MAYLAM, P., *The Cult of Rhodes: Remembering an Imperialist in Africa*, Johannesburg, Africana Books, p. 52, nota 61; TAMARKIN, M., *Cecil Rhodes and the Cape Afrikaners: The Imperial Colossus and the Colonial Parish Pump*, London-Portland, Frank Cass, 1996, pp. 256-257.

¹⁴ Los estudios del neogriego en Chile son inexistentes, salvo menciones esporádicas en los trabajos antes mencionados. No obstante, se han trabajado sucintamente las repercusiones sobre la arquitectura en madera: PIZZI, M., «El revival griego en la arquitectura de Iquique», *Revista de Arquitectura*, 11, 2000, pp. 14-17.



FIG. 1. Escultura ecuestre del emperador Marco Aurelio (fotografía: *Sucesos*, 1912) y escultura del emperador Claudio (fotografía: *Sucesos*, 1913).

Santa Sofía de Constantinopla como ejemplo de «lucha secular del cristianismo y el islamismo»¹⁵ (Fig. 2). La arquitectura medieval se incorpora en estas publicaciones en el marco de un gusto artístico clásico, definido precisamente por su valor de antigüedad y a pesar de las formas menos «antiquizantes» del arte de la Edad Media.

¹⁵ S. A. «Santa Sofía de Constantinopla», *Sucesos*, 27 de marzo de 1913, s. p.

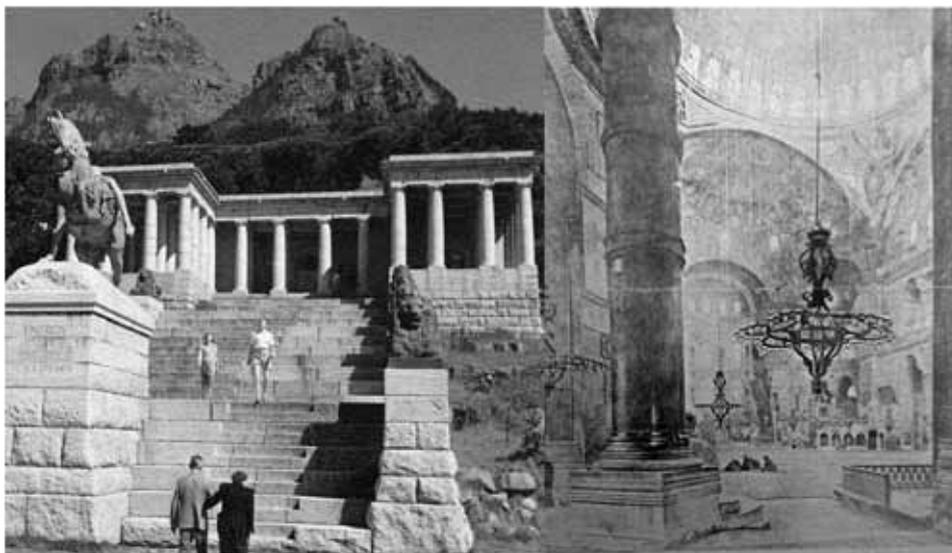


FIG. 2. Cape Town, Memorial de Cecil J. Rhodes (fotografía: *Sucesos*, 1921) y Santa Sofía de Constantinopla (fotografía: *Sucesos*, 1913). Ambos edificios existen en la actualidad.

El texto se acompañó con un grabado a toda página que mostraba el carácter idealizado, y forzosamente exótico, de la construcción constantinopolitana. Desde Chile, la magnificencia cristiana se comprendía a partir de la opresión islámica, potenciando una imagen oriental de este tipo de arquitectura que, aunque «convertida en mezquita, es una iglesia», ahora lugar sagrado de «esta secta (los mahometanos)». El gusto arquitectónico medieval –incluso en su faceta más oriental– es valorado por su antigüedad, por formar parte de una visión clásica del devenir de la Historia del Arte y ello a pesar de disfrazar la historia: «es la más celebre de Europa (...) y constituye una prueba del genio del cristianismo, desde el punto de vista arquitectónico (...) pero los mahometanos seguirán usufructuando una iglesia que no fue construida precisamente para ellos».

Un año después Chile conocía noticias poco trascendentes para la realidad social y artística de un país que iniciaba sus tensiones intelectuales con las formas de la vanguardia arquitectónica. Reafirmando la fortaleza de los gustos clasicistas, la prensa informaba de «excavaciones interesantes en la antigua ciudad italiana de Paestum (...) El profesor Spinazzola ha hecho reaparecer» diversas obras, entre ellas, la estatua del emperador Claudio¹⁶ (Fig. 1). No es casual que estas fuentes alternen en los relatos artísticos formas clásicas y cristianas islamizadas pues, de nuevo, Santa Sofía de

¹⁶ La fotografía se titula: «Estatua del emperador Claudio, con traje sacerdotal, descubierta en una casa desenterrada en Paestum»: S. A., «Excavaciones interesantes», *Sucesos*, 2 de enero de 1913, n° 539, s. p.

Constantinopla se proyecta hacia el público chileno de inicios del siglo XX con una documentadísima historia constructiva, digna de los mejores manuales arqueológicos y artísticos de Europa¹⁷.

2. «MANIFIESTO» CHILENO ANTI-VANGUARDIA

En paralelo a estos viajes de los lectores entre Grecia, Roma y el arte bizantino de Constantinopla, el día 27 de marzo del año 1913 vio la luz un artículo muy revelador. *Sucesos* publicó un «manifiesto anti-vanguardista» que reflejó la direccionalidad de los discursos que marcarían a toda una sociedad, de Santiago a Valparaíso. Bajo el título «Monstruosidades artísticas. Las aberraciones de la pintura y la escultura»¹⁸, un autor anónimo ofrecía, en tan solo dos páginas, juicios que reflejaban el gusto de determinados sectores de las clases altas chilenas: «las personas de buena fe venimos creyendo que el mérito en las bellas artes estaba en representar las cosas tales como son. El modernismo, con sus figuras larguiruchas, sus caras verdes y sus cielos amarillos, empezó a hacernos pensar si estaríamos equivocados. El postimpresionismo, el cubismo, el futurismo y demás modernas tendencias del arte, nos van convenciendo que en este mundo hay una casta de personas que tienen los ojos tan extraviados como el cerebro».

El texto supone un testimonio demoledor y de amplio alcance, pues el público que se acercaba a estas influyentes crónicas era el mismo que realizaba por entonces los encargos artísticos y edilicios¹⁹. Sin duda tales noticias ayudan a comprender la supervivencia del clasicismo, en su vertiente neogriega, por ejemplo y, más aún, la primacía de un discurso clásico que apreciaba las formas de la historia del arte por su valor de antigüedad, sin rechazar las formas de la arquitectura medieval neoárabe.

Las obras de Picasso proporcionan «muchos ratos de risa» y «emborronan un lienzo». Se ridiculiza la opinión de Marinetti, quien consideraba que la escultura había agonizado «bajo el yugo ignominioso de Miguel Ángel». Los óleos de Severini se

¹⁷ Las informaciones reflejan el alto nivel de erudición que se ofrecía a los lectores cultivados. El texto se inicia, sorprendentemente, con la mención a la crónica escrita por el viajero medieval, hispano, Benjamín de Tudela. Se recoge el testimonio de este «rabino español» quien indicó que no había un edificio más rico en todo el universo. Se detalla la refundación de Justiniano, se aclaran pormenores sobre el primer templo de Constantino y la construcción, acotando las cronologías hacia los años 326-360, así como el incendio del año 404, que se atribuye a los partidarios de Juan Crisóstomo. El público de Chile pudo conocer así a Antemio de Tralles, «el genio de su arquitecto», informando sobre la nueva consagración el día de Navidad del año 537. No es cuestión de extender estos datos, pero se alude a la figura de Heraclio y la reliquia de la Vera Cruz del año 620, al papa León y al movimiento iconoclasta. Cf.: S. A., «El templo de la Divina Sabiduría. Santa Sofía de Constantinopla. Su historia y vicisitudes», *Sucesos*, 27 de marzo de 1913, n° 551, s. p.

¹⁸ S. A., *Sucesos*, 27 de marzo de 1913, s. p.

¹⁹ IMAS BRÜGMANN, F., ROJAS TORREJÓN, M. y VELASCO VILLAFañA, E., *La ruta de los palacios y las grandes casonas de Santiago*, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.

enmarcan en una «anarquía artística»²⁰. Las nuevas tendencias plásticas, la vanguardia gestada en Francia o Italia son «el acabose». Las reproducciones de lienzos de Percy Wyndham Lewis y las esculturas de Henri Matisse serían recibidas por los espectadores chilenos dependiendo del «estado de su estómago (...) no sabemos si el lector entenderá esto (...) claro está que con tal clase de ¡artistas! habrá que modificar el concepto del arte; ya no puede ser la realización de lo bello, sino el imperio de lo feo»²¹.

La justificación del gusto clásico se refrenda en este tipo de publicaciones. La belleza del arte consiste en representar «las cosas como son», reafirmando la herencia academicista de la tradición grecolatina, dominada por el valor de antigüedad. No resulta casual entonces que, ante lo conservador de tales posturas, las élites imperantes en el país comprendiesen el arte medieval a partir de una noción evolutiva de las formas artísticas, de Grecia y Roma al Medioevo, de Oriente a Occidente.

3. EL ROMÁNICO DE SAN ISIDORO DE LEÓN Y VALPARAÍSO

Mientras la prensa acusa la «fealdad» del arte de vanguardia, la contrarréplica estética se impone mediante la publicación, en la misma revista, de sendos artículos dedicados a los sepulcros de las Huelgas de Burgos y los «Crucifijos notables» de España. El choque visual resulta inaudito. Frente a la degradación de Picasso y Matisse, el sepulcro de la reina doña Berenguela, esposa del rey de León Alfonso IX «es magnífico, maravillosa obra de arte muy admirada por todo el mundo»²². Por su parte, Chile conoció la existencia del célebre taller de marfiles existente en San Isidoro de León a partir de las fotografías de los crucificados de Fernando I y Sancha y el procedente de Carrizo de la Ribera (León)²³ (Fig. 3), loando su talla, su iconografía y, sobre todo, su antigüedad: «es uno de los más antiguos que se conocen en España»²⁴. El valor de antigüedad permite englobar las expresionistas obras medievales en los

²⁰ El texto publicado en *Sucesos* advierte: «Aquí en España todavía no ha tomado gran incremento» esta tendencia artística. En realidad es muy posible que las noticias y editoriales fueran escritas en España y, luego, republicadas en Chile. El fenómeno entonces se hace más complejo, por ofrecer una imagen de las tendencias artísticas al público de Chile a partir de las visiones gestadas en la España del año 1913. Se entrelaza una suerte de discurso postcolonialista que, creyendo gozar de autoridad, gesta opinión en el país austral, como había ocurrido durante todo el siglo XIX.

²¹ Se argumentan estas opiniones citando al crítico inglés Clive Bell (1881-1964), señalando la defensa que el experto estaba realizando por entonces de estos movimientos plásticos.

²² S. A., «El sepulcro de una reina», *Sucesos*, 27 de marzo de 1913, s. p.

²³ Se trata de obras de marfil ligadas a los talleres ebúrneos activos en San Isidoro de León entre los años 1050 y 1080. El primero se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid y el segundo en el Museo de León. La pieza de Carrizo se publicó en la revista chilena cuando aún reposaba sobre su antiguo soporte, una cruz de madera, sustituida en 1992 por otra de metacrilato, con motivo de su préstamo para la Exposición de Sevilla. Agradezco al Director del Museo de León, D. Luis Grau Lobo, las noticias que me aportó en este punto.

²⁴ S. A., «El Crucifijo. Crucifijos notables», *Sucesos*, 27 de marzo de 1913, s. p.



FIG. 3. Crucificados de Fernando I y de Carrizo (fotografía: *Sucesos*, 1913).

discursos de un gusto clasicista que las élites chilenas, enriquecidas con el comercio y los negocios mineros y salitreros, pronto quisieron poseer. Irrumpió entonces el fenómeno del coleccionismo.

El palacio Baburizza del Cerro Alegre y la colección que hoy custodia el Museo de Bellas Artes de Valparaíso, ubicado en ese edificio, ejemplifican este fenómeno. La construcción, erigida en el año 1916 por los italianos Arnaldo Barison y Renato Schiavon –representantes del neovenecianismo medieval porteño²⁵–, fue encargada por el empresario italiano Ottorino Zanelli y más tarde comprada por el filántropo croata Pascual Baburizza (1875-1941). Ambos gestarían una colección artística donde sobresale una desconocida pieza realizada en azulejo, firmada por el artista español Daniel Zuloaga (1852-1921) e identificada como «Capilla de San Juan»²⁶ (Fig. 4). La

²⁵ MORÁIS MORÁN, J. A., «1916: Italia-Chile, Barison-Schiavon y sus edificios en el centenario», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 17, 2017, pp. 295-314.

²⁶ La preferencia de D. Zuloaga por el románico se manifiesta en su etapa segoviana. En el año 1906 ubicó su taller de cerámica en la desamortizada iglesia de San Juan de los Caballeros, donde trabajó hasta 1921. Sobre la inspiración de la saga Zuloaga en obras medievales leonesas, se ha indicado que «una copia de un capitel románico de San Isidoro de León» realizada por Zuloaga y la fotografía del mismo, se conservan en el Museo Zuloaga de Segovia y en la colección Eleuterio Laguna. Sin embargo, la pieza que



FIG. 4. Darío Zuloaga, Panteón de San Isidoro, Valparaíso, Museo Municipal de Bellas Artes, Palacio Baburizza (1906-1921), (fotografía: del autor).

copió Zuloaga, conservada hoy en el Museo de León, procede del monasterio de San Benito de Sahagún, no de San Isidoro. El románico fue un tema que interesó a los artistas de la cerámica, pues otro capitel de Santo Domingo de Silos se usó como modelo para crear una caja de reloj. Finalmente, algunos capiteles de la iglesia de San Juan de los Caballeros inspiraron un tabor, un macetero y un pie de lámpara. El trabajo más detallado en: RUBIO CELADA, A., *De la tradición a la modernidad: los Zuloaga ceramistas*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 156-157 y p. 381.

obra debe adscribirse a la tercera etapa del autor, momento en que instaló su taller en una iglesia románica de Segovia²⁷.

Los adinerados coleccionistas chilenos se acercaron al románico leonés a partir de esta «capilla» figurada en el azulejo y que es, en realidad, el celeberrimo Panteón de San Isidoro de León²⁸. Varias mujeres con ropajes tradicionales se postran y oran ante un gigantesco crucificado, que no es otro que el Cristo de Carrizo²⁹. Los discursos icónicos del románico español fluctúan entre la definición del gusto chileno, las publicaciones que lo codificaron y dirigieron y las colecciones artísticas que lo albergaron.

4. LA COEXISTENCIA TARDÍA DEL NEOGRIEGO Y EL NEOÁRABE EN CHILE

La perdurabilidad del clasicismo arquitectónico durante el siglo XIX chileno ha sido estudiada en profundidad, remarcando siempre su coexistencia con las formas historicistas de los *neo*, tanto medievales (románico y gótico), como renacentistas, barrocos y reinterpretaciones neocoloniales³⁰. No obstante, menos atención ha recibido la permanencia de esta vía estilística en Chile, a partir del 1900, en un desarrollo paralelo al neoárabe.

Mientras la revista *Sucesos* loaba el *revival* neogriego erigido en Sudáfrica, el arquitecto suizo Augusto Geiger trazaba el edificio de los Tribunales de Justicia de Valparaíso³¹ (Fig. 5). El pórtico neogriego rememora una solución que Geiger había utilizado antes en otros edificios del contexto porteño, como el cercano Servicio de Salud (1923) o, el prototipo más antiguo, que trazó para el cementerio número 2 del Cerro Panteón (1922), también en la misma ciudad (Fig. 5). Esta obra clave en el devenir de la estética neogriega del país austral³², debe diferenciarse de otras propuestas derivadas de postulados propiamente neoclásicos. Con Geiger los

²⁷ Se conserva un boceto de esta escena en el Archivo del Museo Zuloaga de Segovia: Boceto 7. C (00) 12: *Ibidem*, p. 395.

²⁸ No conozco ninguna publicación chilena que haya analizado e identificado la obra.

²⁹ Aunque resulta irreal la proporción del crucificado, Zuloaga recurrió a la pila bautismal con zarcillos conservada en el Museo de la Real Colegiata para la peana donde se levanta la escultura de marfil. Son loables los detalles con los que reproduce en el azulejo las pinturas románicas, las basas y los capiteles.

³⁰ A la bibliografía citada en la nota 2 sùmense los excelentes trabajos sobre la primera vertiente del movimiento y el arquitecto Joaquín Toesca, alumno de Sabatini (1745-1799), de: GUARDA, G., *El triunfo del neoclasicismo en el Reino de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, 1982 e *id.*, *El arquitecto de la Moneda, Joaquín Toesca, 1752-1799: una imagen del imperio español en América*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

³¹ S. A., *Memoria correspondiente al año 1929*, Santiago, Dirección General de Obras Públicas, 1929, p. 114; MORÁIS MORÁN, J. A., «1906...», p. 304; ESTRADA TURRO, B., *Desarrollo empresarial urbano e inmigración europea: españoles en Valparaíso, 1880-1940*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 62.

³² STAMBUK, P., *Voces en el Panteón. Historia y personajes del Cementerio N° 1 de Valparaíso*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2007, p. 14. Muy especialmente véase el documentado trabajo de OJEDA FERÁNDEZ, A. M., *Los rasgos culturales de la muerte 1860-1930: Cerro Panteón. Valparaíso*, Santiago, Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 2015.



FIG. 5. Valparaíso, Tribunales de Justicia, A. Geiger, 1929-1939 (fotografía: Dirección General de Obras Públicas de Chile) y Valparaíso, Cerro Panteón, Cementerio, 1922 (fotografía: del autor). Ambos edificios existen en la actualidad.

edificios chilenos adoptaron formas anacrónicas que emulaban el fenómeno gestado en la Inglaterra victoriana, paralelamente al movimiento germano de K. F. Schinkel y el *Neue Wache* de Berlín (ca. 1815) o los Propileos de Múnich (1816) y el *Walhalla* (1831), de L. von Klenze³³. La corriente tempranamente se asumió en Estados Unidos³⁴ y todo ello justificará la vigencia del modelo aún a mediados del siglo XX, cuando el mismo Pascual Baburizza (†1941) mandó erigir en el Cerro Panteón un mausoleo neogriego, en forma de templo dístico jónico. Las formas puras del panteón, no obstante, coexisten con otros monumentos funerarios neomedievales –en su vertiente irlandesa–, como en las tumbas de William Mure o Jane Peters (ca. 1908), remedo de la cruz de Ruthwell (ca. 700). Una vez más la coexistencia de la tradición medieval y los lenguajes del *revival* grecolatino es total.

Dejando a un lado el devenir de los *neos* románico y gótico en la arquitectura chilena³⁵, conviene remarcar que, para el historicismo del país austral, fue cardinal el arquitecto francés Claude François Brunet De Baines (1799-1855), formado en la tradición parisina de las *Beaux Arts*. Por su influencia en la profesionalización del oficio de arquitecto y por la escuela que inauguró, Brunet permite comprender la convivencia de formas neogriegas y de tradición neomedieval árabe en Chile, hasta fechas tardías³⁶.

³³ Obviamente esta vertiente historicista debe diferenciarse del neoclasicismo propiamente dicho, entendido como arquitectura de estado oficialista, desarrollada en Chile a partir de la llegada del rey Carlos III al trono en el año 1759 y la vinculación con Sabatini. Cf.: GUARDA, G., *El triunfo...*, pp. 12-40; BENAVIDES, J., «Arquitectura e ingeniería en la época de Carlos III. Un legado de la Ilustración a la Capitanía General de Chile», en *Estudios sobre la época de Carlos III en el reino de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, 1988, pp. 79-170 y MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I., *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Alicante, Universitat Jaume I, 2006, p. 363.

³⁴ TURNER, F. M., *Greek Heritage in Victorian Britain*, London, Yale University Press, 1984; HERBERT STERN, B., *Rise of Romantic Hellenism in English Literature*, New York, Octagon Books, 1969; JENKINS, R., *The Greek Heritage in Victorian Britain*, London, Basil Blackwell, 1984 y TURNER, F. M., «Why the Greeks and not the Romans in Victorian Britain?», en *Rediscovering Hellenism: the Hellenic inheritance and the English imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 61-82. Sobre el caso estadounidense: LAMBRINOU, L., «The Parthenon from the Greek Revival to modern architecture», en *Hellenomania*, Oxford-New York, British School and Athens, 2018, pp. 67-82. Deben recordarse, por ejemplo, las obras neogriegas de Town, Davis y Frazee en la Custom House de New York, erigida entre 1833-1842, el Girard College de Philadelphia, del arquitecto Thomas Ustick Walter o, en neorromano, la Russell House de Middletown, trazada por Davis entre 1828 y 1830.

³⁵ MORÁIS MORÁN, J. A., «Neomedievalismos...», pp. 89-114; WAISBERG, M., «El arraigo...», pp. 56-60; *id.*, *La arquitectura religiosa de Valparaíso: siglos XVI-XIX*, Valparaíso, Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, 1992; SALOMÓ, J., «La parroquia de Viña del Mar, su historia y su estilo artístico», *Archivum*, año I, nº 1, 1999, pp. 61-70. El trabajo más reciente es el de: PALLARÉS TORRES, M., *La arquitectura religiosa en Santiago de Chile. 1850-1950. Razones de las reminiscencias góticas*, Tesis Doctoral Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

³⁶ MORÁIS MORÁN, J. A., «La mezquita de Córdoba y el movimiento arquitectónico neoárabe: de Norte y Centroamérica a Chile», *Revista Quintana*, 2018 (en prensa); PÉREZ OYARZUN, F., *Arquitectura...*, p. 34; WAISBERG, M., «Creación y primera etapa...», pp. 17-53; CÁCERES GONZÁLEZ, O., *La arquitectura...*, p. 61.

Brunet fue contratado como primer arquitecto por el gobierno chileno de Manuel Bulnes, dirigiendo los Cursos de Arquitectura de la Sección Universitaria del Instituto Nacional. Aunque con escasos alumnos, inauguró una tradición estético-constructiva continuada por sus dos discípulos, formados teóricamente mediante el *Curso de Arquitectura*, que ha sido considerado uno de los primeros tratados específicos en esta materia del cono sur americano³⁷. El erudito francés proyectó sobre los primeros estudiantes chilenos su personal visión del devenir de la arquitectura medieval, gestada, dice, a partir de Bizancio «de donde los artistas cristianos tomaron en el principio sus primeros modelos; el gusto neogriego del Bajo-Imperio (...) y que se mantuvo (en el Occidente europeo) hasta el siglo XIII (...) (ello) puede aplicarse a los monumentos árabes, que en sus primeras construcciones dejan ver lo que tomaron del estilo bizantino»³⁸. Párrafos como estos, aun mostrando errores de comprensión de la historia de la arquitectura propios de su época, fueron la base teórica de los futuros arquitectos activos en Chile y explican parcialmente el movimiento que aquí analizamos.

A partir de la revalorización de la tradición clásica francesa heredera del neoclasicismo europeo, Brunet reelaboró para el contexto chileno una nueva visión diferente. Esta se percibe en las trazas del Congreso Nacional de la capital (Fig. 6), construcción que solo fue iniciada en 1857 por su discípulo, el arquitecto Lucien Hénault. Los problemas de financiación paralizaron la obra, retomada finalmente en 1870 por el arquitecto chileno Manuel Aldunate, también deudor de los Cursos de Arquitectura de Brunet³⁹. Si tiempo después la revista *Sucesos* reiteraba la pertinencia, aún en la primera década del siglo XX, de un arte «bello» bajo las dinámicas academicistas, el edificio gestado por estos arquitectos albergaba las nociones del arte «bello y útil», resucitadas en las formas neogriegas y romanas⁴⁰. No extraña entonces que los eruditos decimonónicos consideraran a Brunet y sus edificios como hitos regeneradores de las formas constructivas, adecuados a una arquitectura moderna que triunfantemente se había separado de la influencia española⁴¹. Sin embargo, aunque no haya tenido éxito en las investigaciones chilenas, lo cierto es que el *revival* clásico coexistió con otro movimiento cargado de referencias a la arquitectura hispana: el neoárabe⁴².

³⁷ BERRÍOS, P. *et al.*, «Las bellas artes en la Atenas de Sudamérica: cultura y esfera pública en la República Conservadora», en *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Santiago, Estudios de Arte, 2009, pp. 127-169, concretamente, p. 144 y VALENZUELA, M. P., «La enseñanza de la arquitectura en Chile», *De arquitectura*, n° 29, 2014, pp. 554-555.

³⁸ BRUNET DE BAINES, F. C., *Curso de arquitectura, escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile*, Santiago, Julio Belin, 1853, pp. 22-23.

³⁹ WAISBERG, M., «Creación y primera etapa...», pp. 17-53.

⁴⁰ BERRÍOS, P. *et al.*, *op. cit.*, p. 145.

⁴¹ GREZ, V., *Les Beaux Arts au Chili*, Paris, Lagny, 1889.

⁴² No obstante existen excepciones en la historiografía extranjera. Remito al esencial trabajo de LÓPEZ GUZMÁN, R. y GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (coords.), *Alhambras. Arquitectura neoárabe de Latinoamérica*, Granada, Ediciones Almed, 2016. El libro recoge la bibliografía del último investigador, uno de los pocos que prestó atención al movimiento en Chile, aunque el país siempre ocupa un lugar periférico.



FIG. 6. Santiago, Congreso Nacional (existente en la actualidad), F. C. Brunet de Baines, 1857 (fotografía: Senado. República de Chile).

Paralelamente a la adopción de los lenguajes neomedievales románicos y góticos, Chile asimiló muy tempranamente, en comparación con los demás contextos de América del Sur, esta categoría. España continuó siendo un referente importante.

A partir del año 1860 Manuel Aldunate amplificó las bases que le había entregado su maestro para concebir el palacio de la Alhambra de Santiago (Fig. 7). La tradición academicista aún late en los modos de concebir constructivamente la obra, mientras que las formas estéticas se explican a partir de tres factores: la formación que Aldunate



FIG. 7.
Santiago, Palacio de la Alhambra (existente en la actualidad), Manuel Aldunate, 1860-1863 (fotografía: Centro CREA).

había completado en París, el conocimiento de la celebrada recreación que Owen Jones había realizado del patio de los leones en el Alhambra Court (Sydenham) y la extensa difusión que en toda Europa habían alcanzado los diseños y vaciados en yeso que de los palacios nazaríes realizó Rafael Contreras⁴³.

Mientras las esferas burguesas de Inglaterra adoptaron el *Neo-Moorish* como escenario occidentalizado de los modos de un mundo supuestamente oriental; en Chile, el neoárabe se asumió como referente prestigioso de la alta cultura europea, además de referente idealizado de al-Ándalus, como manifestación exótica de la vieja España. El movimiento que se inició aquí se mantuvo vigente hasta los años 30 y 40 del siglo XX, coexistiendo con el *revival* neogriego, aunque sean los restantes *neo* los que más fortuna hayan tenido en los estudios especializados⁴⁴.

En 1875 el arquitecto alemán Theodor Burchard trazó el palacio Díaz Gana de Santiago, adoptando fórmulas neoárabes a partir de la inspiración en el palacio del Bey del Bardo recreado, a su vez, en la Exposición Universal de París de 1863⁴⁵. Por su parte, el italiano Teobaldo Brugnoli concibió en 1896 el mausoleo de Claudio Vicuña del Cementerio General de Santiago⁴⁶ (Fig. 8). Ya en el nuevo siglo se continuó desarrollado estas fórmulas en Chile, con la construcción, entre los años 1906 y 1910, del palacio de la familia Barazarte (Viña del Mar), insertando la construcción en un

⁴³ MORÁIS MORÁN, J. A., «Los islamismos...», pp. 62-73; S. A., «Necrológica. D. Manuel Aldunate Avaria», *Sucesos*, año II, n° 76, 5 de febrero de 1904, s. p. Se indica: «estuvo en Europa y sirvió a la armada de Inglaterra». Este dato parece validar la vía inglesa (Owen Jones) como una de las fuentes del neoárabe chileno.

⁴⁴ Es una excepción el texto de BAROS TOWNSEND, M., *El imaginario oriental en Chile en el siglo XIX: Orientalismo en la pintura y arquitectura chilena*, Madrid, Editorial Académica Española, 2011. La obra es muy relevante, pero las cuestiones arquitectónicas no se abordan de manera extensa.

⁴⁵ MORÁIS MORÁN, J. A., «Contra el Oriente: el neoárabe en la estética arquitectónica de Chile. Theodor Burchard y la vía franco-alemana» (en prensa).

⁴⁶ MORÁIS MORÁN, J. A., «Neomedievalismos...», pp. 89-114; DOMÍNGUEZ, T., «Mausoleos exóticos. Eclecticismo y reinención estilística de Teobaldo Brugnoli», *ARQ*, n° 48, 2001, pp. 50-53.



FIG. 8. Santiago, Palacio Díaz Gana (demolido), T. Burchard, 1875 (fotografía: colección del autor) y Mausoleo de C. Vicuña (existente en la actualidad), T. Brugnoli, 1856 (fotografía: colección del autor).

complejo fenómeno muy específico que, desmarcándose del *alhambrismo* imperante en toda América, readaptó elementos de la mezquita de Córdoba⁴⁷.

La comparecencia de formas artísticas propiamente hispanomusulmanas, perduraría en la capital chilena en edificios hoy demolidos que no han sido objeto de investigación y de los que no conocemos datos seguros. Así, la fórmula del pabellón nazarí fue reinterpretada por el arquitecto francés Emile Doyère en la cité Concha Toro (ca. 1890-1914), en la santiaguina calle Huérfanos⁴⁸ (Fig. 9). Formado en Francia, colaboró en la restauración de la catedral de Bayona (ca. 1258) junto a Emile Boeswildwald, personaje que justifica la comprensión de fórmulas neoárabes vinculadas a España, pues fue el arquitecto del desaparecido palacio Xifré de Madrid (1858-1862)⁴⁹.

⁴⁷ MORÁIS MORÁN, J. A., «La mezquita de Córdoba...» (en prensa).

⁴⁸ Se levantaba entre las vías San Antonio y Mac Iver. La única fotografía que conocemos pertenece a la colección Brüggmann y fue publicada en octubre de 1914 en la revista *Zig-Zag*. Cf.: HIDALGO, R., «Vivienda social y espacio urbano en Santiago de Chile. Una mirada retrospectiva a la acción del Estado en las primeras décadas del siglo XX», *EURE*, vol. XXVIII, n° 83, 2002, pp. 83-106.

⁴⁹ SAZATORNIL RUIZ, L., «Andalucismo y arquitectura en las Exposiciones Universales, 1867-1900», en *Andalucía: Una imagen en Europa (1830-1929)*, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2008, s. p.

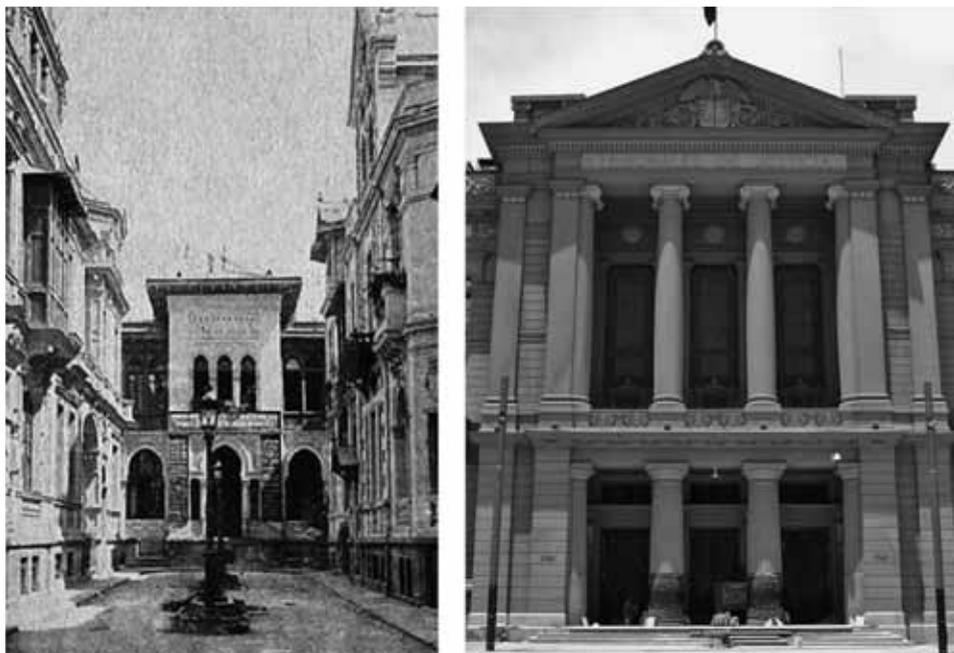


FIG. 9. Santiago, Cité Concha Toro (demolido), E. Doyère, 1890-1914 (fotografía: colección Brüggmann) y Tribunales de Justicia (existente en la actualidad), Doyère (fotografía: colección del autor).

E. Doyère ha sido considerado clave en la introducción de los historicismos medievales en Chile, poniendo en práctica las enseñanzas de Viollet-le-Duc⁵⁰. No es fortuito, por ello, que en este marco de convivencia entre el *revival* griego y el neoárabe, Doyère trazase el frontis del palacio de los Tribunales de Justicia en fechas muy tardías (Fig. 9).

La mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada se convirtieron en obras que resonaron, a veces tibiamente, en la arquitectura chilena de las tres primeras décadas del siglo XX. Aún en 1909 la comunidad española erigió en Valparaíso un arco efímero de tradición *alhambrista* en homenaje al ejército chileno en la Guerra del Pacífico, mientras que, en Iquique, el Club Español encargó el edificio que acogería su sede, equiparable, dicen las fuentes coetáneas, a la «casa de San Telmo de los Duques de Montpensier de Sevilla y el palacio de la Alhambra de Santiago»⁵¹.

La arquitectura neoclásica chilena fue la más importante de América del Sur⁵², desde los días de Toesca. Sin embargo, la corriente oficialista que adoptó en el siglo

⁵⁰ WAISBERG, M., *La arquitectura religiosa...*, pp. 2-34.

⁵¹ OVALLE, F. J., *La ciudad de Iquique*, Santiago, Mercantil, 1908, p. 194.

⁵² MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 363, véase el capítulo «Santiago, la nueva ciudad del extremo».

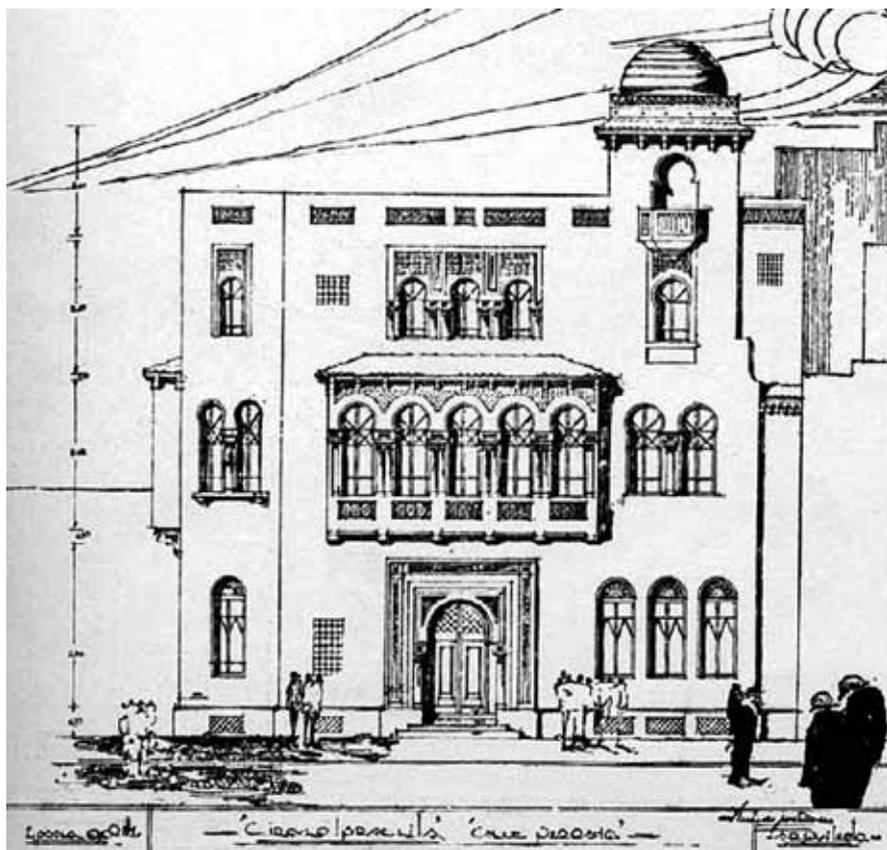


FIG. 10. Proyecto para el Club Israelita, Ricardo González Cortés, 1925
(fotografía: M. Aguirre González, 2004).

XVIII estas fórmulas constructivas y ornamentales no debe confundirse con la segunda oleada clasicista, ya en forma de *revival* decimonónico, que aportó Brunet a Chile. Las publicaciones con frecuencia reiteran que, en el historicismo chileno, los *neo* griegos, romanos, románicos, góticos, renacentistas, barrocos y coloniales definieron el panorama edilicio. Sin embargo, el neoárabe habrá de considerarse un fenómeno singular del caso chileno, adoptado más tempranamente que en otros contextos de la región, tal y como demuestra el palacio de la Alhambra de Aldunate, en Santiago, iniciado entre 1860 y 1862.

A esta conclusión debemos sumar la acreditada influencia que en la preservación clasicista tuvo la prensa, especialmente con la revista *Sucesos* y otras que habrá que analizar pormenorizadamente en el futuro. El rechazo hacia las vanguardias artísticas europeas, incluso hasta los años 40, propició la tensión entre la arquitectura historicista y la llamada moderna. En el año 1925 Ricardo González Cortés criticaba desde París el uso de formas eclécticas e historicistas en Chile,

erigiéndose como defensor de la vanguardia. Sin embargo, al mismo tiempo, el arquitecto proyectaba el Club Israelita (Fig. 10), obra que aún espera un análisis científico, pero donde el neoárabe demuestra su papel clave dentro de los historicismos chilenos⁵³, en el marco de la defensa del régimen monárquico y la reivindicación hispanista de la Colonia⁵⁴.

⁵³ AGUIRRE GONZÁLEZ, M., *La arquitectura moderna...*, Tesis Doctoral, pp. 168-163.

⁵⁴ DÜMMER SCHEEL, S., *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, Santiago, RIL Editores, 2012, pp. 67-68.

Aproximaciones del imaginario americano en artistas y viajeros europeos a México en el siglo XIX. Breve apunte sobre las mujeres viajeras

Approximations of the American imagination in artists and European travelers to Mexico in the nineteenth century. A brief look at traveling women

Rosa M^a Perales Piqueres
Universidad de Extremadura

RESUMEN: El inicio del siglo XIX trae como consecuencia un cambio de postura hacia el mundo, no solo por los acontecimientos históricos que marcan el fin de una era a finales del XVIII, sino por el nuevo espíritu que surge denominado Romanticismo. Ante el viaje aparecerán dos posturas antagónicas: el interés científico por la naturaleza y la visión romántica de la misma, entendida como la perspectiva de la emoción del individuo frente a la realidad que le rodea. México será uno de sus destinos donde buscará los paraísos perdidos y los lugares ignotos. Partiendo del perfil del viajero, el trabajo destaca la manera de percibir el paisaje y la vida cotidiana, con el análisis de los temas más relevantes, entre los que figuran la personificación literaria de los parajes y las ilustraciones románticas descritas por las mujeres cronistas.

PALABRAS CLAVE: Arte del siglo XIX, viajeros, ilustraciones, artistas, mujeres.

ABSTRACT: The transformations of the nineteenth century brought a change of perspective towards the world, not only because of the historical events that mark the end of an era at the end of the 18th century, but because of a new spirit that establish the essence of the Romanticism. As result of that journey two opposing positions will appear: the scientific interest in nature and the romantic vision of it, understood as the perspective of the emotion of the individual in front of the reality that surrounds him. Mexico is one of the destinations where to look for lost paradises and unknown places. Starting from the point of view of the traveler, the work highlights the way of perceiving the landscape and the everyday life, analyzing of the most relevant topics. Among those, there are the literary personification of the landscapes and the romantic illustrations described by the women chroniclers.

KEYWORDS: 19th century art, travelers, illustrations, artists, women.

Recibido: ?? de ?????? de 2018 / Admitido: ?? de ?????? de 2018.

EL CONCEPTO DE VIAJE

El escritor Marcel Proust plantea lo que en la Historia del Arte se ha denominado «La invención del paisaje»¹, evocando que el mundo es creado cada vez que lo contempla un artista original; así, la imagen del viejo mundo se renueva a través del arte. La imagen para el viajero es un recurso literario y gráfico y también un documento histórico, porque analiza lo que sucede: los acontecimientos, la mentalidad de sus habitantes y la vida de la sociedad que visita. Ya Burke afirmaba que los historiadores del arte no solo debían limitarse a las imágenes como testimonio, sino que, en un sentido estricto, tal y como corrobora Haskell, a la crónica debían añadirse «pinturas, estatuas, estampas... que permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales del pasado»². Esta figuración será también la base del interés científico de los primeros viajeros destacados, que se perfilan con un profundo amor al conocimiento y dan paso al turista romántico, quien incorpora la idea de la aventura de describir el mundo que percibe.

El viajero que llega a América contempla dos posibilidades: por una parte, sumarse a la tradición de las expediciones europeas que se desarrollan desde el siglo XVI, en la búsqueda de nuevos horizontes y nuevas tierras, en el conocimiento del medio y del mundo que comienza a ser más preciso en sus límites. Por otra, descubrir un paisaje y una naturaleza inexplorados, misteriosos e inquietantes por desconocidos, que casan muy bien con la idea romántica de la pequeñez del ser humano frente a la inmensidad incontrolada de la naturaleza. Estos dos factores van a ser mediáticos para los europeos que, por diversos motivos, se trasladan a América, de tal modo que influirán en la plasmación artística de sus viajes, en las ilustraciones de los escritores de estos relatos y en las crónicas de sus experiencias. El espíritu romántico de estos personajes se mantiene a lo largo de todo el siglo XIX, sobre el que pesa un fuerte subjetivismo en los valores que muestran y un deseo inquebrantable de ser únicos. Con anterioridad los grandes poetas románticos a finales del siglo XVIII muestran este perfil, como Johan Wolfgang von Goethe, quien, en su viaje por Italia, escribe desde Verona: «hago este viaje maravilloso no para dejarme fascinar, sino para conocerme a través de los objetos»³. Así, el conocimiento de los lugares se convierte en la comprensión de la existencia a través de una introspección poética. Y Friedrich Schiller, autor cargado de un fuerte sentido poético, quien consideraba que la información no tiene validez si no está concebida a partir de una visión global.

Si bien estos artistas incorporan el aspecto artístico a sus experiencias emotivas del viaje, los primeros que se trasladan a América no tendrán en cuenta este aspecto

¹ RUSSO, A., «Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada», *Terra Brasilis* [En línea], 7 - 8 - 9 | 2007, Publicado el 05 noviembre 2012, consultado el 03 abril 2018. URL: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/388>; DOI: 10.4000/terrabrasilis.388

² BURKE, E., *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Cultura Libre, 2005, p. 17.

³ GOETHE, J. W. Von, *Viaje a Italia*, Madrid, Zheta Bolsillo, Reed. 2009, p. 53.

estético en sus libros y las ilustraciones que incluyen serán meras descripciones de los trabajos y complementos de sus actividades científicas. Será precisamente Humboldt quien resuelva el tema de integrar, a partir de 1820, en su obra enciclopédica *Cosmos, ensayo de una descripción física del mundo*, al arte como auxiliar de las ciencias. Esta publicación la dedica a la influencia del arte para revitalizar el estudio de la Naturaleza: «no solo se debe prestar atención a su aspecto exterior; la Naturaleza también ha de ser representada tal y como se refleja en el espíritu del hombre»⁴.

TIPOLOGÍA DEL VIAJERO A MÉXICO

El artista viajero puede considerarse una categoría singular dentro de la historia del arte, dividido a su vez en diversas tipologías, ya que abarca desde el viajero accidental hasta el pintor académico. Todos ellos tienen un elemento en común, una nueva forma intelectual de mirar la historia o el paisaje que van a conocer, a veces cargado de prejuicios, pero fundamentalmente fascinados por lo que ven. A esta fórmula se une la figura del que viaja por deleite personal, el aventurero ávido de emociones nuevas, que desea su «carnet de voyage». Estos modelos están marcados por el arquetipo cultural, heredero de la ilustración absolutista, y pionero al mismo tiempo al desear mostrar, desde una perspectiva subjetiva, su propia visión del mundo (Fig. 1).



FIG. 1. Johann Moritz Rugendas. *Descanso nocturno*. Dibujo de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en el río Orinoco, 1831. Recuperado de <https://humboldt.staatsbibliothek-berlin.de/>

⁴ DIENER, P., «El perfil del artista viajero en el siglo XIX», en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, 1996, p. 83.

En el continente americano se aplica la denominación de artista viajero al pintor, dibujante o fotógrafo extranjero, por lo general europeo, que lleva a cabo su trabajo creativo tomando como tema el mundo que recorre⁵; este cubre un abanico que va desde la representación natural fiel a la realidad a las más ingeniosas ficciones. Durante el siglo XIX, México será visitado, explorado, plasmado en obras plásticas y descrito por grandes científicos (naturalistas, geógrafos, investigadores, intelectuales y artistas plásticos), que se darán a la tarea de difundir las maravillas naturales y riquezas tanto de la cultura nativa como de sus excepcionales paisajes. Es más, su interés también procede de la necesidad de transmitir de la manera más auténtica, a través de los nuevos inventos, como la fotografía o el cine a finales del siglo, su percepción exacta de la realidad mexicana. El interés por México se inicia a principios de siglo, en parte, por la obra de Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* en 1811, donde describe el análisis de la orografía, botánica, demografía, antropología y etnografía mexicana, con alusiones a aspectos del gobierno de los territorios. El ensayo sirvió no solo para dar a conocer a la población europea una visión cultural y científica, sino también para abrir los ojos a especuladores y comerciantes sobre los recursos naturales y el comercio poco antes de la independencia⁶. La atracción por México será un tema tan atractivo que llegarán a realizarse, tan solo en inglés, más de seiscientas publicaciones dentro de la literatura de viajes que en este siglo fue extraordinariamente popular, sin contar con los franceses, españoles y resto de europeos que viajaron a América.

La vida y la obra de los distintos artistas europeos que retrataron el paisaje y la vida decimonónica de México también vienen marcadas por un bagaje inestable en la Europa de su tiempo, donde los acontecimientos históricos afectan a todas las clases sociales, y no resuelven el eterno dilema del hombre, construir o destruir su propio destino⁷. Dada su diversidad, la obra de estos autores no siempre será de carácter artístico, aunque encontraremos a algunos que se vinculan a las Academias de Bellas Artes, en general existirán otras categorías dentro de la tipología de artista viajero, que diversificarán y ampliarán sus percepciones sobre América en general. Así tendremos el viajero accidental con grandes dotes artísticas, con intereses económicos y políticos, el artista viajero profesional y el artista viajero por excelencia, aquel que realiza lo que se ha denominado su «*grand tour* artístico por América». Incluso, a veces, estas categorías se mezclarán y nos encontraremos al explorador, cronista, ilustrador, científico y artista en una misma persona⁸.

Estas circunstancias influyen en la visión del personaje que realiza el viaje a México, ya que los extranjeros llegaban cargados de prejuicios, con ideas tan seductoras para ellos como las de ciudadanía y nación, que servían de motivo de inspiración

⁵ DIENER, P., *op. cit.*, p. 63.

⁶ JIMENES CODINACH, G., «La Europa aventurera», en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento cultural Banamex, 1996. pp. 39-50.

⁷ GREENVILLE, J. A. S., *La Europa remodelada, 1848-1878*, México, Siglo XXI, 1980, p. 239.

⁸ DIENER, P., *Rugendas, 1802-185*, México, Consejo Empresario de América Latina, 1997.

de sus relatos, dibujos, ilustraciones y pinturas, pero que conducían invariablemente a deformar la percepción de las realidades sociales. Las crónicas de aquellos autores reflejan las condiciones de vida del indígena del siglo XIX, pero no su posible participación en el proyecto de un Estado nacional para México. Por otra parte, los extranjeros, deliberadamente o de modo más o menos inconsciente, aluden a las complejas relaciones entre los dos componentes claves para entender la realidad



FIG. 2. *La catedral de México al atardecer*, Pedro Gualdi, 1850, Museo Nacional de Historia. En Jorgalbrto (17 de agosto de 2014) *La Catedral de México al atardecer* de Pedro Gualdi. Recuperado de <https://jorgalbrtotranseunte.wordpress.com/2014/08/17/la-catedral-de-mexico-al-atardecer-de-pedro-gualdi/>

mexicana: la noción de «nacionalidad mexicana» y la noción de «indianidad», sobre todo porque estos últimos participarán como observadores de los acontecimientos que se producen y no como «activos concurrentes»⁹. Son muchos los relatos escritos por gentes de diversos países que recorrieron los caminos, las ciudades y los más recónditos parajes de la república mexicana a lo largo del siglo XIX y no todos fueron prejuizados. El recuerdo del *Ensayo* de Humboldt sobre la Nueva España será tan intenso que incluso gran parte de estos viajeros iniciarán la aventura de conocer el país a partir de los mismos lugares geográficos que recorriera el autor alemán. Al mismo tiempo, las observaciones hechas por Humboldt sobre el país no siempre serán admitidas por algunos viajeros, y generarán opiniones muy diversas: «me sorprendió ciertamente lo adelantado de la civilización de la Nueva España respecto de la de las partes de la América meridional que acababa de recorrer»¹⁰ (Fig. 2).

El viajero estudioso y explorador se replantea su relación con las ciencias a partir de una perspectiva idealista, e intuye que su visión está basada en la comprensión

⁹ FERRER MUÑOZ, M., «Los extranjeros ante la diversidad indígena del México decimonónico», en FERRER MUÑOZ, M. (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-Nación o un mosaico plurinacional?*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, serie Doctrina Jurídica, n° 56, UNAM, México, 2002, pp. 13-45.

¹⁰ HUMBOLDT, A. de, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva-España*, México, Porrúa, reed. 2011, vol. I, p. 1. V.

profunda del hombre y de la naturaleza. De ahí la importancia de la naturaleza como motivo de la pintura a «plein air». El paisaje se diversifica y se utiliza como trasfondo de otros temas de idéntico interés para el autor: aparecen vistas de ciudades, perfiles topográficos, escenas de costumbres populares, mercados y fiestas que enriquecen el género. En consecuencia, el paisaje es el soporte en numerosas ocasiones de la acción humana, lo que no significa que el científico abandone una visión realista de la fauna, la flora y los individuos del continente, intentando expresar la realidad de las cosas que observa a través de su estudio.

Uno de los aspectos importantes en el conocimiento de América por Europa en el siglo XIX es a través de la experiencia científica, digna heredera de las expediciones de los siglos anteriores, iniciadas por la Corona española. En el siglo XVIII, la expedición de Alejandro Malaspina había abierto, además del campo científico e investigador, una puerta hacia una nueva percepción de los territorios americanos, a través de los dibujantes que habían formado parte del grupo expedicionario, entre los que destaca José del Pozo, uno de los pioneros en representar los perfiles del paisaje y las escenas populares¹¹. La Real Expedición Antiquaria (1805-1808), dirigida por el capitán retirado don Guillermo Dupaix será definitiva para el gran impulso expedicionario en América en el siglo XIX. En 1802 fueron comisionados Guillermo Dupaix y el novohispano José Luciano Castañeda, como dibujante, por el rey Carlos IV para realizar una Real Expedición Anticuaria. Los años siguientes la continuarán, siempre partiendo desde la ciudad de México, hasta darla por terminada en marzo de 1808. Es la culminación de otros estudios realizados sobre anticuaria, con representaciones e ilustraciones del patrimonio arqueológico americano, que se había iniciado desde el siglo XVII en el periodo novohispano. Poco conocida en ciertos ámbitos científicos, se tradujo al inglés (1831) y al francés (1834) posteriormente a la expedición de Humboldt, por lo que sus precisas y excelentes investigaciones quedaron en segundo plano de popularidad entre los países anglosajones. Esta obra será una de las grandes en difundir la importancia del patrimonio arqueológico mexicano; así mismo tendrá un gran valor en cuanto a la percepción de las culturas precolombinas, cuyas observaciones ayudarán a crear un imaginario indigenista en la Europa del siglo XIX¹².

Las rutas, tanto históricas, etnográficas como paisajísticas, que realizan en su mayoría estos viajeros serán muy similares; son rutas establecidas por otros que les precedieron donde pesan mucho la obra y los escritos de Humboldt. Como pionero de los viajeros exploradores que llegaron a México en el siglo XIX Alejandro de Humboldt (1769-1859), realizó importantes estudios científicos entre los años 1803 y 1804, al igual que los que hará en otras regiones de Sudamérica, cuyo fruto será

¹¹ SOTO SERRANOS, C., *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, V-2, Madrid, Real Academia de la Historia, 1988, pp. 68-75.

¹² DE PEDRO ROBLES, A. E., «La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808), y la representación del imaginario indianista del siglo XIX», *Anales del Museo de América*, nº 17, 2009, pp. 42-63. (en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1801335>).

una treintena de volúmenes agrupados bajo el título general de *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, publicados entre los años de 1807 y 1834. En los tomos, comúnmente llamados *Vistas y monumentos*, se encuentra un gran número de grabados que ilustran ruinas arqueológicas del Nuevo Mundo y paisajes que representan lugares destacados de su orografía, como lagos, ríos, montañas, volcanes, etcétera. Estas ilustraciones tienen un carácter naturalista y descriptivo, lejos de los planteamientos que posteriormente desarrollará Humboldt en torno al arte. Como entusiasta de México y, en concreto, de su capital, creará numerosas expectativas de aventura con sus observaciones sobre el territorio mexicano, con una visión, en ciertos aspectos, romántica del paraíso en el nuevo mundo. A su ciudad admirada, la considera más hermosa que algunas europeas, tal y como describe en su Diario: «Quizá no haya ciudad en toda Europa que en su conjunto sea más bella que México. Tiene la elegancia, la regularidad, la uniformidad de los hermosos edificios de Turín, de Milán o de los barrios de París y Berlín»¹³. Estos elogios reflejan el aprecio del científico alemán por las reformas que había realizado el virrey Juan Vicente de Revillagigedo en agricultura, industria y educación.

Como científico, inicialmente no dio importancia al valor visual de las imágenes que acompañaron a sus primeras publicaciones, y por ello no tuvo inconveniente en incorporar numerosas ilustraciones dibujadas sobre la base de otros artistas e investigadores en su volumen, indicando siempre la procedencia. La originalidad artística no era prioridad para el autor; lo esencial era la documentación y la reinterpretación científica. Sin embargo, recapacita en sus posteriores publicaciones y reflexionará cuando en 1811 publique su *Ensayo* donde justifica la importancia del soporte visual como sostén artístico y estético. De ahí que haya una gran diferencia entre las primeras ilustraciones, desde la medición topográfica de la capital a las formaciones geológicas de las rocas basálticas de Regla de su publicación posterior. Como fiel seguidor de las enseñanzas de Humboldt, el bávaro Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), conforma la imagen romántica del artista viajero y científico profesional, que participa en expediciones científicas, recorre toda América del Sur y tiene relación profesional con el maestro, a quien en su epistolario solicita consejos y ayuda para perfilar sus observaciones sobre México, que plasma en dibujos e ilustraciones, tanto de paisajes como de la vida cotidiana mexicana¹⁴.

Tras el modelo de viajero científico, aparecerá una tipología diversa sobre el perfil del europeo que viaja a América. Las intenciones y las razones son muy variadas, de ahí que podamos realizar algunas distinciones que afectan a sus crónicas del paisaje y de la sociedad de los lugares que visitan, reflejadas en las ilustraciones y pinturas que

¹³ LEITNER, U., «El diario de Alexander von Humboldt en España», *Asclepios. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 2011, vol. LXIII, nº 2, pp. 545-572.

¹⁴ ROJAS-MIX, M., «Las ideas artístico-científicas de Humboldt y su influencia en los artistas naturalistas que pasan a América a mediados del siglo XIX», en *Armitano Arte*, nº 13, edit. Armitano, Caracas, 1988.

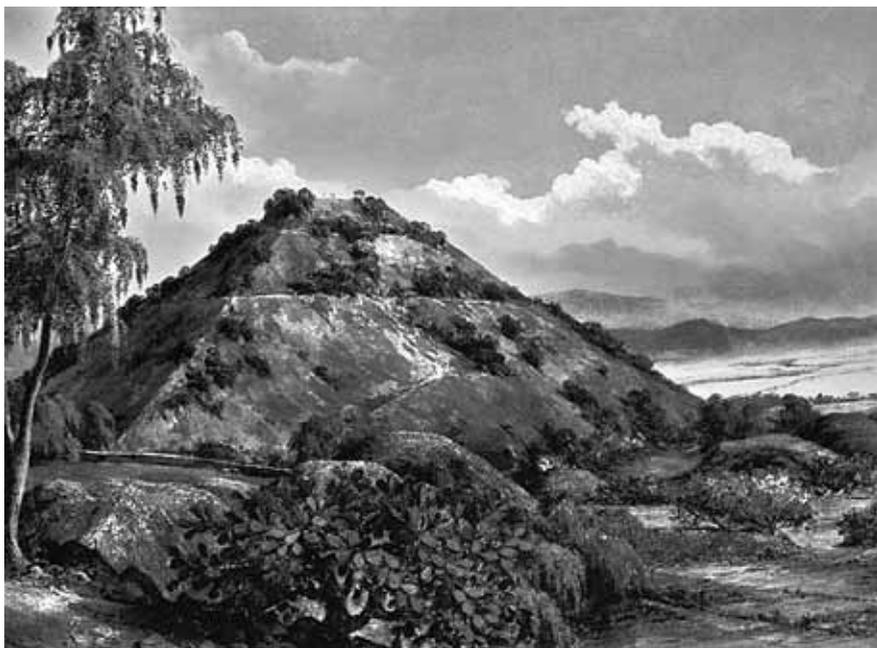


FIG. 3. *La Pirámide del Sol, Teotihuacán, México*, Baron Gros Jean-Baptiste Louis, 1832. En Xakan, J. M. (29 de junio de 2015) Jean Baptiste Louis Gros: Diplomático, pintor y pionero de la fotografía. Recuperado de <https://revistadiscover.com/profiles/blogs/jean-baptiste-louis-gros-diplomatico-pintor-y-pionero-de-la-fotog>

realizan posteriormente. Dentro de la categoría de viajero accidental, podemos destacar a algunos de ellos que llegan a México por diversos motivos y serán protagonistas de los acontecimientos históricos que sucedan en el país, como las guerras internas o los cambios políticos. Incluso, a veces, formarán parte de los cambios e impulsarán aspectos tan determinados como la cartografía, práctica de carácter militar y político de gran tradición en la Nueva España. Aparecerán en el territorio mexicano militares, que se incorporarán a los nuevos ejércitos mexicanos y reflejarán, a través de pinturas, dibujos o ilustraciones, las crónicas de batallas y movimientos de tropas, en similares circunstancias al militarismo imperante de los nacionalismos europeos, mezclando en una interesante simbiosis el punto de vista de narrador con el del observador estético. Muestra de ello es el oficial de ascendencia inglesa y española, Juan Galindo, que se dedicará al estudio de anticuaría y realizará apuntes que se publicarán en el *Boletín de la Sociedad de Geografía de París*, en 1832. Otros militares de origen europeo se incorporarán a los ejércitos mexicanos y serán verdaderos artistas accidentales; destaca como el más relevante el barón Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870), cuya obra supera la condición de *amateur*, porque será fotógrafo, pintor y diplomático; además, como autor, construye su pintura con conocimiento técnico profesional y categoría artística de gran precisión. Sus estudios son naturalistas de cuidada minuciosidad formal y visión

romántica de la naturaleza, como son sus obras sobre lugares carismáticos mexicanos, el pico del Fraile o la pirámide del sol de Teotihuacán (Fig. 3).

También el artista accidental entra en la categoría de viajero acompañante con recursos, que llega a México por motivos políticos o económicos. Con una amplia red de relaciones a través de las cuales adquieren numerosa información, practican la literatura a diario, el dibujo y la pintura. Tienen gran sensibilidad e intuición para apreciar el valor histórico y artístico de los lugares. Estos personajes se mueven ante la riqueza natural de la nación mexicana que desde su independencia también será objeto de interés económico y político por parte de los europeos. El caso más singular es el del banquero George Henry White (1862-1863) que, aunque llega a México como estadista, realiza un epistolario donde describe la situación caótica en la que vive el país, la guerra desastrosa, el hambre y la corrupción política. Sus obras están reconocidas como un referente en la línea de William Turner, que se centra en su herencia inglesa en numerosas acuarelas de paisaje.

Sin duda el más atractivo para nosotros es el denominado artista viajero del «grand tour» a América. Son individuos que tienen un bagaje cultural adquirido por la larga tradición del tour europeo realizado por generaciones desde el siglo XVI hacia el Mediterráneo, que formaba parte de la educación de las elites al servicio de la administración de los Estados, pero también la «peregrinatio academica», el viaje que ponía en contacto al artista con el conocimiento universal. El rango académico lo avaló durante siglos y el viaje se organizaba adecuadamente para que fuera productivo, intelectual y profesionalmente «el joven investigador no solo ha de leer libros, sino también ha de esforzarse por ver con sus propios ojos y percibir con sus propios sentidos», palabras del autor austriaco Johannes K. Köhler, que elaboró un manual de instrucciones para los jóvenes viajeros¹⁵. Las motivaciones del *grand tour* se habían transformado a lo largo del tiempo y, a inicios del siglo XIX, la filosofía roussoniana que propugna «el hombre natural» y el pensamiento romántico se unen para buscar nuevas rutas cargadas de subjetividad individualista, alejadas del clasicismo anterior. De ahí la importancia del continente americano como destino del gran tour decimonónico. En esta línea en México, en torno a 1832, aparece la figura del francés François Mathurin Adalbert, barón de Courcy, que recorre México durante un año. Pinta en acuarela y dibujos temas como paisajes pintorescos y visita los monumentos y yacimientos arqueológicos, como las ruinas de Xochicalco. Aunque preferentemente traza paisajes, se fascina por la riqueza estética que ofrece la población y su vida cotidiana, y ofrece con su obra una notable sensibilidad receptiva y una gran inteligencia pictórica¹⁶.

¹⁵ KÖHLER, J. D., *Instrucciones a los jóvenes investigadores para viajar con provecho*, Magdeburgo, 1788.

¹⁶ DIENER, P., *François Mathurin Adalbert, Barón de Courcy: ilustraciones de un viaje, 1831-1833*, Artes de México, 2002.

LAS TEMÁTICAS DEL VIAJERO

Evidentemente el tema del paisaje en el artista viajero será el motivo más importante de su visión de la Nueva España, pero queremos centrarnos en los aspectos emocionales que plantea la descripción mental del panorama que observan y estudian por primera vez. De ahí que nos interese perfilar, no la representación romántica del paisaje cuyos autores son, generalmente, artistas de formación académica que constituyen un perfil de autor con un bagaje cultural asumido, sino la frescura y libertad del dibujo, la acuarela o ilustración, que hablan de la impresión inmediata del objeto o de la naturaleza. A partir del análisis de los temas más destacados, entre los que figura la representación literaria de los parajes, descritos por cronistas mujeres, se perfilan los motivos e intereses del viajero en cuestión.

La idealización del paisaje, tanto natural como urbano, será una de las características comunes del viajero europeo. La creencia intelectual del paraíso encontrado se manifiesta a través de la transmisión de imágenes embellecidas, a veces edulcoradas y llenas de encanto que sirven de atractivo para el futuro emprendedor del viaje. De ahí que artistas profesionales recreen a su manera, con tintes netamente románticos, los escenarios y los modifiquen a su gusto estético; es el caso de Octaviano D'Alvimar, dibujante y aventurero en cuya vista panorámica en día de fiesta de la Plaza Mayor de México en 1823 elimina algunos elementos destacados, como el edificio Parián y una estatua ecuestre de Carlos IV, distorsionando la imagen real.

Entre los temas más importantes en la representación del paisaje por los artistas viajeros destaca en especial la efigie de la ruina con una nueva perspectiva visual, propia del siglo XIX, que se convierte en uno de los temas más sugerentes, porque reúne aspectos destacados del romanticismo como el misterio, el paso del tiempo y la expectación. La Corona española, a través del Supremo Consejo de Indias, había iniciado en el siglo XVIII el fomento sistemático de las investigaciones anticuarias en la Nueva España y en 1777 se publica, bajo su patrocinio, un minucioso cuestionario realizado con dibujos y grabados indispensables para la difusión de las ciencias y las artes, como ya hemos podido observar anteriormente, denominado *Cuestionario para la formación del completo conocimiento de la geografía, física, antigüedades, mineralogía y metalurgia de este reino de Nueva España e instrucción sobre el modo de formarlas, Veracruz 22 de enero de 1777*. Esta obra está considerada como una verdadera innovación metodológica del estudio científico de la geografía y naturaleza de los reinos de España, de donde se recogen las primeras informaciones arqueológicas y descriptivas de la pirámide de Cempoala o de las ruinas de Copán¹⁷. El monumental catálogo servirá de base a las expediciones científicas, a los viajeros y a los dibujantes e ilustradores que se desplazarán por México a lo largo del siglo XIX.

¹⁷ ESTRADA DE GERLERO, E. I., «El tema anticuario en los pintores viajeros», en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, Fomento cultural Banamex, México, 1996, p. 183.

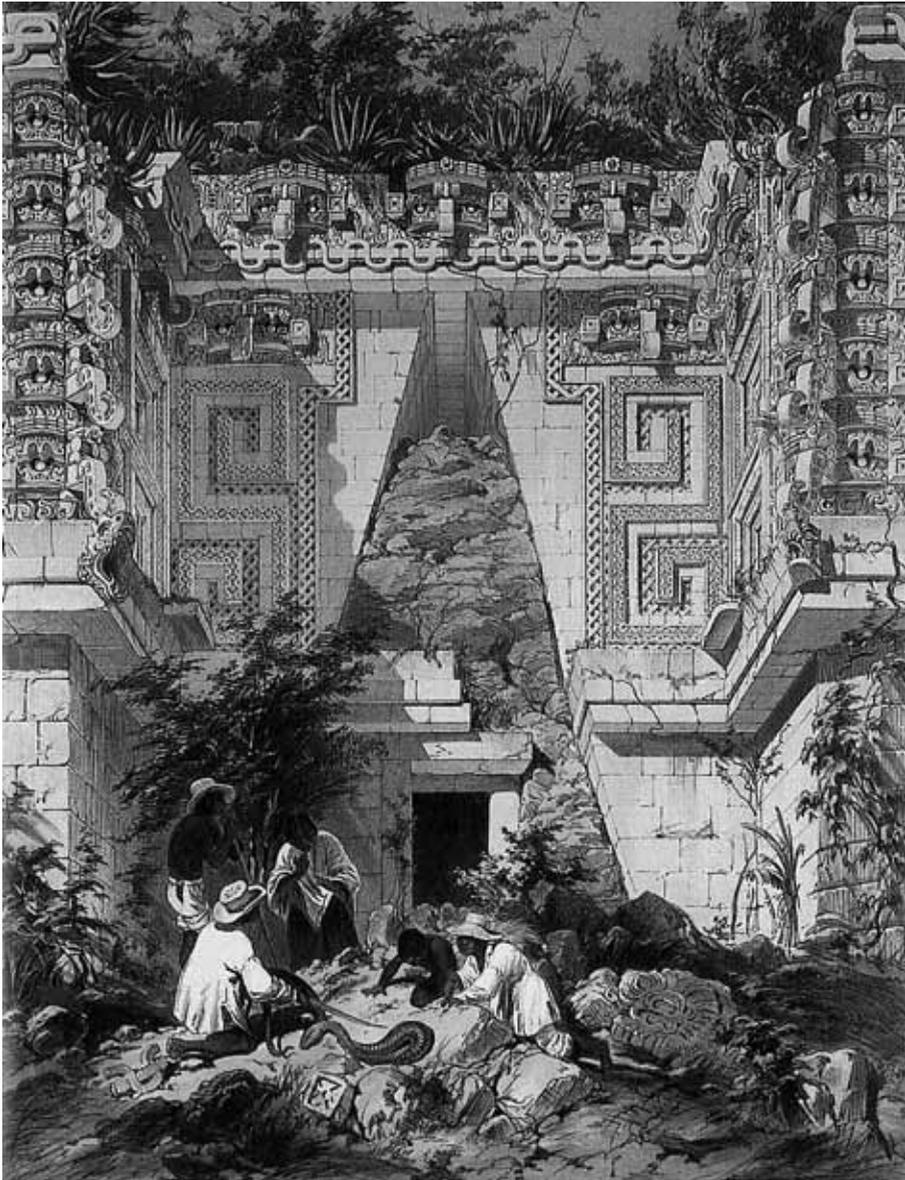


FIG. 4. *Copán, La Gran Plaza hacia el Oeste, Estela y Umbral No. 4*, Frederick Catherwood. S.f. En Roth, A.; Castelló, M.; Martínez, A. (s. f.) *Litografías de Frederick Catherwood. Litografías de la expedición a México y Centroamérica*. Recuperado de <http://artenovohispano.blogspot.com/p/litografias-de-frederick-catherwood.html>

El interés por la ruina continuará y tras unos años, el capitán Guillermo Dupaix, incluirá en su expedición la visita a las ruinas de Palenque en 1805, en la *Real Expedición Anticuaria*. Las imágenes realizadas por sus artistas acompañantes, dibujantes y grabadores difundirán los vestigios prehispánicos internacionalmente. Esto propició, por una parte, el reconocimiento de los valores culturales prehispánicos y, por otra, la creación de comités para la defensa del patrimonio desde las instituciones públicas. No todo fue favorable, también atrajo a depredadores extranjeros que generaron un comercio importante con el expolio de las ruinas existentes¹⁸ (Fig. 4).

La importancia de las ilustraciones de ruinas y de monumentos de esta expedición radica en las relaciones con la estética de la belleza pintoresca que estará muy presente, sobre todo, en las composiciones de la posterior edición inglesa. Además del gusto por los paisajes rurales, las ruinas o los elementos arquitectónicos históricos, aparecen como cualidades destacadas del pintoresquismo lo áspero, lo rugoso y lo tosco, aspectos que los artistas tuvieron en cuenta a la hora de «recrear» las composiciones originales, destacando la labor del novohispano José Luciano Castañeda, dibujante de la Real Academia de San Carlos que forma parte de la expedición y que será imitado por viajeros arqueólogos posteriores. Este autor realizará una edición titulada *Colección de láminas de los antiguos monumentos de Nueva España*, con un total de 125 láminas fechadas en 1820, que tendrá un valor científico y difusor de extraordinaria relevancia. Su autor, William Gilpin (1724-1804)¹⁹, en uno de los tratados más conocidos e influyentes de la teoría pintoresca, señala en relación con la representación de las arquitecturas en el paisaje que, si: «deseamos dotarla de belleza pintoresca, deberemos emplear el mazo en lugar del cincel», aludiendo a la importancia de mostrar los elementos tal y como los construíamos en nuestro imaginario interior²⁰. El hecho es que, continuando la tradición clásica de la representación arquitectónica en el paisaje, aparece la ruina arqueológica con dos nuevos significados, el estético y el científico con valiosa información histórica. De ahí la importancia de la participación de los artistas viajeros en los descubrimientos arqueológicos, como Carlos Nebel, Frederick Catherwood, o el barón Waldeck, sin olvidarnos de la relevancia documental de las fotografías, utilizadas frecuentemente por algunos de los viajeros exploradores, como es el caso de la expedicionaria inglesa Adela Breton (1849-1923), que en 1890 se encuentra en México no solo dibujando las ruinas de Yucatán y realizando registros detallados de acuarela de las ruinas mayas, sino fotografiando monumentos cuyas imágenes serán de gran valor documental a lo largo del siglo XX como referentes para la recuperación del patrimonio mexicano. Esta

¹⁸ Para ampliar mayor información sobre el tema ver LÓPEZ LUJÁN, L., *El capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueológico de 1794*, Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2015. MAIER ALLENDE, J., «La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808). Novedades bibliográficas e historiográficas», *Anales del Museo de América*, nº 24, 2016, pp. 60-70.

¹⁹ DE PEDRO ROBLES, A. E., *op. cit.*, pp. 42-63.

²⁰ MADERUELO, J. (ed.), *William Gilpin. 3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada Editores 2004, p. 59.

autora trabajará además en sitios arqueológicos haciendo copias dibujadas de tamaño casi real y en color de las antiguas ruinas mexicanas. Sus acuarelas de los murales de los templos y edificios de Chichen Itzá, Teotihuacán y Acancéh son el único registro completo de lo que existía en esos lugares en 1900 y hoy en día permiten a los académicos interpretar las imágenes y la historia que mostró, reconocidas como de gran importancia para los estudios mesoamericanos²¹ (Fig. 5).

A la actitud aventurera del viajero se une al afán de coleccionismo curioso, término que representa el afán por poseer un objeto del lugar visitado que tanto daño ha hecho al patrimonio mundial; unido a otro afán menos lúdico, el interés comercial de determinados autores con un perfil claramente de anticuario. Algunos de ellos son considerados, en la actualidad, como expoliadores y especuladores de los tesoros artísticos mexicanos, como es el caso de Carl Nebel, ilustrador alemán que al retornar a Europa se llevó consigo una colección de figuras de cera mexicanas de estilo costumbrista, o de la misma forma que hiciera William Bullock

(1813-1867), viajero, naturalista y anticuario inglés, con piezas de arqueología y objetos diversos que llegó a exponer posteriormente en el Egyptian Hall de Londres²².

No faltan entre estos personajes aquellos que consideran la ruina como un enlace de civilizaciones entre diferentes territorios en un contexto intelectualizado. Si Occidente, exhausto, había redescubierto sus orígenes a orillas del mar Mediterráneo, Grecia y Roma en siglos anteriores, ahondando en las civilizaciones extintas que habían sido el soporte de nuestra civilización, ahora en el continente americano aparecían ruinas que indicaban idéntico proceso de tiempos inmemoriales; roto su curso, según



FIG. 5. *Capilla Abierta*, Adela Bretón. s. f., Victoria Art Gallery, Londres. Recuperado de: <https://www.victoriagal.org.uk/galleries/paintings-already-adopted#>

²¹ MCVICKER, M. F., *Adela Breton. A Victorian Artist Amid Mexico's Ruins*, University of New Mexico Press, 2005.

²² BULLOCK, W., *A descriptive catalogue of the exhibition, entitled Ancient and Modern Mexico: containing a panoramic view of the present city, specimens of the natural history of New Spain: models of its vegetable produce, habitations, costume, &c. &c.: and of the colossal and enormous idols, the great calendar and sacrificial stones, temples, pyramids, and other existing antique remains: the whole forming the rationally instructive and interesting exhibition, which is now open for public inspection, at the Egyptian Hall, Piccadilly, London, 1824.*



FIG. 6. WALDECK, Jean Frederic Maximilien, Comde de, *Costumes des femmes de Campeche*. Browse Collection

<http://www.bobins.splrarebooks.com/collection/view/>

voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-province-dyucatan-amerique-cent

algunos autores, con la llegada de los europeos, pero vivo en el imaginario de los naturales. Entre ellos surgirá la naciente antropología que pretende explicar el desarrollo y la evolución de la humanidad, con un pensamiento basado en las ideas libertarias e igualitarias de la Revolución Francesa, que dará a los artistas un respeto por la representación individualizada de los habitantes de América, incluso como parte viviente de su pasado. Esta teoría, mostrada a través del dibujo y la ilustración de la ruina, que exhibe a la nación de México en el siglo XIX para el ideal popular europeo, tiene mucho que ver con el trabajo que realizaban algunos de los expedicionarios, como es el caso del conde belga Jean-Frederick von Waldeck (1766-1875), artista y cartógrafo imbuido por un pensamiento esotérico sobre la naturaleza, quien consideraba a esta como un gran libro que hay que leer y entender. En 1833 realizó su primera expedición a Campeche mostrando en dibujos y pinturas la visión poética sobre los indígenas y copiando su imagen de forma fantástica. Comparó en ocasiones las culturas mediterráneas con las americanas y acrecentó la idea de corte literario que se tenía, desde el descubrimiento de América, de los indígenas americanos (Fig. 6). En su obra *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatán (Amérique Centrale) pendant les années 1834 et 1836*, realizó una serie de láminas que son un gran estudio tanto antropológico como naturalista de la zona maya, recalcó el misterio de esta

civilización y evidenció su fascinación e interés por documentarla. Waldeck, llegó a comparar las figuras con el clasicismo grecolatino y no le importó representarlas a la manera clásica. Una forma de vincular y unificar el pasado de la humanidad, como el mito de «Ariadna entre las ruinas de Palenque» que exhibe un estado de felicidad primitiva a la manera de una nueva Arcadia.

LA VISIÓN FEMENINA DEL VIAJE. BREVE RESEÑA DE AUTORAS

El tema más genérico entre estos viajeros es el costumbrismo, que se manifiesta de diferentes formas en las artes pictóricas y que antecede a su representación en Europa. En este apartado adquieren gran relevancia las viajeras, cronistas e ilustradoras que perfilan una visión sobre México de manera diferente a la del varón, aunque existen casos únicos como el de Adela Breton. Como materia etnográfica el tema es innovador en el ámbito europeo ya que, en el americano, era frecuente en la pintura y la ilustración la representación de escenas y costumbres populares, con los cuadros de castas creados desde el siglo XVIII y muy común entre la población mexicana, cuyo asunto había trascendido a toda la comunidad iberoamericana; eran populares porque mostraban la diversidad y el reconocimiento de su sociedad. Los foráneos añaden al tema un interés por el exotismo y la fisonomía de los pueblos americanos, que son mostrados en diversos aspectos de la vida cotidiana. Con este atractivo se aborda la visión romántica de lo popular y la idea de la conservación de la cultura y la tradición como elementos de identidad nacional, hecho que, por otra parte, también se perfilaba en los nacionalismos de reciente creación en Europa. Al mismo tiempo, se inician numerosas series dedicadas a tipos populares, siendo muy del gusto de las élites intelectuales por su atractivo documental. Las escenas de individuos que muestran el costumbrismo antropológico y una dignidad manifiesta, con ciertos tintes nacionalistas, tienen elementos comunes como el colorido y el territorio que los identifican, y presentan una nueva manera de mezclar la geografía y el hombre, donde los tipos humanos se superponen al entorno.

Los temas costumbristas son variados; los que más llaman la atención son aquellos que con gran colorido representan al pueblo en gestos de la vida cotidiana: los mercados, las plazas, la vida religiosa y las fiestas. En todos ellos se describe una visión romántica de la identidad y se recrea, en parte, el sentimiento nacionalista que perciben los viajeros, de ahí que las escenificaciones estén cargadas de tópicos identificativos de la población y sean motivo de recreaciones como las realizadas por el pintor francés Edouard Pingret (1788-1875) o las del inglés Daniel Thomas Egerton (1800-1842), seducidos ambos por los referentes a la actividad religiosa, los rituales y procesiones, que muestran en estas percepciones estéticas la profunda religiosidad mexicana (Fig. 7). Esta práctica también se interpreta en la transformación que ha ocurrido en las etnias americanas, siendo destacadas, por su calidad y fidelidad a los temas, las muestras del pintor Mauricio Rugendas (1802-1858) quien percibe sensiblemente este cambio. Su obra es admirada por los propios autores americanos contemporáneos, como es el caso de Domingo Faustino Sarmiento, que llegará a afirmar de su obra que: «sus cuadros son documentos en los que se revelan las transformaciones,



FIG. 7. *Indio con traje de gala en puesto de comida*, Edouard Pingret. S.f.
Recuperado de <https://fineartamerica.com/featured/indio-con-traje-de-gala-en-puesto-de-comida-edouard-pingret.html>

imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América»²³. También dentro del costumbrismo la representación de la vida cotidiana a través de la geografía urbana será uno de los temas más populares, aceptado por las élites mexicanas como signo de multiculturalidad que propiciará la creación de la escuela mexicana de ilustradores, auspiciada por el pintor suizo Johan Salomón Hegi (1849-1869), quien desarrollará una producción litográfica de paisaje panorámico y urbano por todo el país siendo en su libro sobre *Veracruz de 1849 a 1860*, donde retrata y revela con mucho detalle todas las costumbres y oficios de la vida cotidiana, y su visión integrada de figuras, tradición y elementos arquitectónicos, será un modelo indiscutible para los ilustradores autóctonos²⁴.

Entre los viajeros que plasman de una u otra manera la vida cotidiana en México, las costumbres y el paisaje, figura la de la observadora que narra su propia experiencia vital, al tiempo que manifiesta a través de la escritura de una manera realista y, a la vez, mediatizada, su propia visión del viaje y del país que visita. Este artista estará marcado de una parte, por la fascinación de las costumbres diferentes a las europeas, y de otra, por el peso cultural asumido de su propia experiencia personal, de ahí que la

²³ SARMIENTO, D. F., *Viajes Por Europa, África y Norte América, 1845/1847*, Stockcero, Buenos Aires, Argentina, 2003 p. 110.

²⁴ AGUILAR OCHOA, A., «La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)», *An. Inst. Investig. Estét* [online], 2000, vol. 22, n. 76 [citado 2018-04-03], pp. 133-141. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018512762000000100004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0185-1276).



FIG. 8. *Las tortilleras*, Carl Nebel, 1836. En Morales, S. (12 de noviembre de 2016) Raíces del Diseño Moderno Mexicano siglo XIX. Recuperado de <http://selenemorales.blogspot.es/tags/carl-nebel/>

narración oscile entre la admiración y la crítica, con un innegable influjo del romanticismo que conlleva la percepción de las cosas de una manera mítica o decadente. Sin embargo, hay que reconocer que la visión femenina es más aguda, más inquisitiva en cuestiones primordiales de la descripción de los lugares y, en numerosas ocasiones, más realista con la situación que encuentran (Fig. 8).

En los últimos tiempos los relatos de viajeros han sido considerados tanto obras artísticas, como históricas, y fuente valiosa para el conocimiento de lugares con realidades diferentes a las propias. Las narraciones tendrán un fuerte sentido estético, tanto en su forma textual como plástica y la crónica de estos lugares será valorada por las mujeres con una exquisita percepción de la realidad²⁵.

Autoras como Beatriz Colombi han puesto en valor la literatura escrita por mujeres que viajaron al continente como un cambio de mentalidad y de proyección individual desde su lugar de origen hacia nuevas formas de entender la aventura personal²⁶. De

²⁵ RANERO CASTRO, M., «Mujeres viajeras», *Revista Ulúa, Revista de Arte, Sociedad y Cultura*, nº 10, Veracruz, México, 2007, pp. 1-38.

²⁶ COLOMBI, B., *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, Argentina, 2004.

ahí que no solo serán intelectuales como Adela Breton o aventureras modernas y cosmopolitas, quienes dan a conocer a través de sus diarios y series de cartas escritas por ellas su visión de América, sino aquellas que, preparadas culturalmente y por motivos diferentes, desarrollarán la narración de forma casi pictórica de su apreciación, en este caso, del mundo mexicano. Dos mujeres distintas en épocas y con diferentes situaciones marcan este perfil: la marquesa de Calderón de la Barca²⁷, esposa de primer embajador español después de la independencia en la nueva república de México, y, posteriormente, la condesa Paula Kolonitz, acompañante del séquito de la emperatriz Carlota Amalia de Sajonia, esposa del emperador Maximiliano de Habsburgo. El caso de Frances Erskine Inglis (1804 -1882), primera marquesa de Calderón de la Barca, es excepcional, pues llegada muy tempranamente al territorio mexicano, en una situación difícil de primeras relaciones diplomáticas entre España y el nuevo estado, se convertirá en una de las más importantes cronistas que retrataron la vida y costumbres de México en el siglo XIX, cuando este comenzaba a conformarse como país independiente de la metrópolis española. Su obra *La vida en México durante la residencia de dos años en este país*, publicada en 1843²⁸, tuvo una gran acogida en la sociedad anglosajona, mientras que en México fue considerada una obra agitadora de la sociedad y las costumbres mexicanas²⁹. Sin embargo, el argumento costumbrista será su prioridad y en él las mujeres indígenas serán objeto de varias de sus cartas, aunque también reflexiona sobre el tema arqueológico con gran aprecio por las culturas prehispánicas. A las mujeres las observó con especial fascinación y a través de ellas definió muchos rasgos del modo de ser indígena. La autora quedó admirada por el amor de estas hacia sus hijos, la generalización de los malos tratos de los maridos a sus esposas y el decisivo papel de las mismas en el hogar. En sus cartas, también resaltó la importancia y fuerza del *Guadalupanismo* y la cohesión que generó en la sociedad. También se percató de la eficacia que tenían las imágenes religiosas para mover la devoción del pueblo, que tenía expresiones de culto interesantes con una mezcla muy peculiar entre superstición y catolicismo. Asimismo, a la esposa del embajador le parecía desconcertante el contraste de la pobreza del pueblo y la riqueza de sus iglesias. La profunda admiración por el entorno complementa lo que con precisión, inteligencia y sensibilidad describió en las costumbres mexicanas y no deformó sus visiones con arraigados prejuicios como otros extranjeros hicieron³⁰ (Fig. 9).

²⁷ FISHER, H. T. y HALL FISHER, M., *Frances Calderón de la Barca*, edit. Xlibris US, 2016.

²⁸ MADAME CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, Edición XV, Editorial Porrúa S.A., México, 2014.

²⁹ RANERO CASTRO, M., *op. cit.* p. 19.

³⁰ Son numerosos los artículos referentes a la visión observadora de Madame Calderón de la Barca desde la publicación de su libro *La vida en México...*, con comentarios y críticas no siempre aceptadas. El aspecto más estudiado hasta el momento ha sido su visión de la vida cotidiana y su percepción sobre el indigenismo. Véase BONO LÓPEZ, M., «Frances Erskine Inglis Calderón de la Barca y el mundo indígena mexicano», *Revista Instituto de Investigaciones Jurídicas*, UNAM, México, 2002, pp. 155-194. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/252/8.pdf>. GERASSI-NAVARRO, N., «Conflictos



FIG. 9. *Semana Santa Cuautitlan*, Primitivo Miranda, 1858. En Ramírez, F. (diciembre de 2013) México hacia 1858: las artes visuales como el campo de una batalla simbólica.

Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=118&vol=3

Hay que destacar que gran parte de estos libros de viajes o crónicas venían acompañados de ilustraciones que validaban las palabras escritas. La ilustración será un complemento artístico muy frecuente de los libros de viajes y una dinámica artística realizada igualmente por mujeres y hombres. La ilustración femenina parte de una observación más emocional que estética, obras como las de Emily Elizabeth Ward (1798-1882), esposa del primer embajador británico entre 1825 y 1827, sir Henry George Ward (que estaban encaminadas a ilustrar el libro de su esposo, *México en 1827*, editado en Londres en 1828, y que pretendía ser una monografía completa sobre la situación geográfica, el clima, la población, la historia, y la forma de gobierno, según la visión masculina del entorno), pasan a ser

imperiales. La mirada de Frances Calderón de la Barca», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, 2009, pp. 735-755. FERRÚS ANTÓN, B., *Mujer y literatura de viaje en el siglo XIX: entre España y las Américas*, Valencia, Biblioteca Javier Coy, 2011.

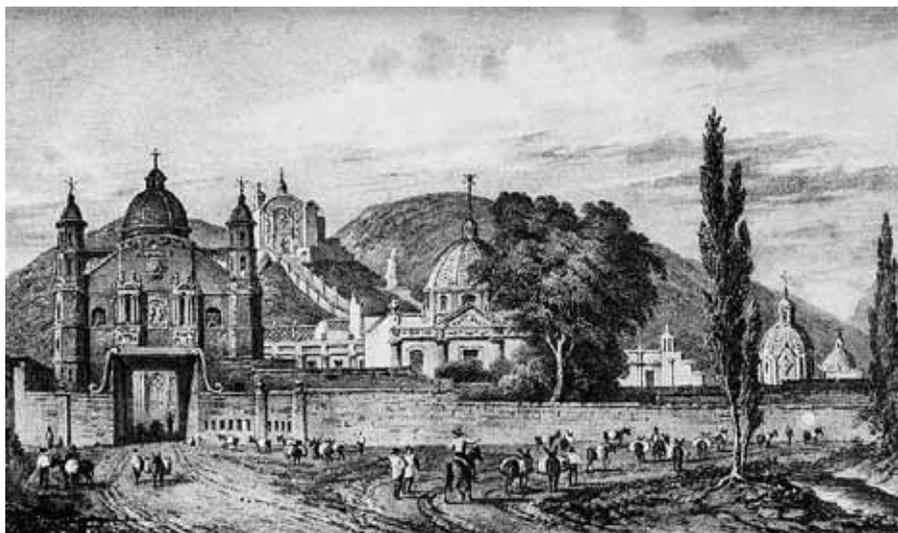


FIG. 10. Emily Elizabeth Fries Ward, *Colegiata, de Nuestra Señora de Guadalupe* [imagen inferior] Dibujado por Mrs. HG Ward. Litografía sin color. Ward, Sir Henry G. *México en 1827*. 2 vols. Londres, Henry Colburn, 1828. (https://www.dsloan.com/Auctions/A23imagezoom-zif.phpfile=ward-mexico_in_1827-1828-D03)

un conjunto enriquecedor de los valores del país, cuyas manifestaciones en dibujo y pintura, incluyendo algunos grabados, se convierten en un poemario artístico al paisaje evocador mexicano. La intensidad romántica de estas ilustraciones ocasionó que un poco después, en 1829, Emily Elizabeth Ward publicara un libro de arte, *Six Views of the Most Important Towns and Mining Districts* con los mismos grabados, cuyas imágenes serán ampliamente difundidas y algunos dibujos adicionales como *Vistas de Jalapa, Guadalajara, Tlalpuxahua* y otras partes de México (Fig. 10).

Al panorama enriquecedor de un perfil de mujeres artistas y cronistas que aparecen como viajeras accidentales, se une la figura de la baronesa Paula Kolonitz, quien muestra el perfil de una situación política que marcará un antes y un después en la historia de México. Las circunstancias históricas en las que llega la baronesa austríaca, serán muy diferentes a las que había encontrado a su llegada la marquesa de Calderón de la Barca: el territorio se encontraba envuelto en una guerra civil entre los bandos conservador y liberal y se iniciaba un reinado imperialista de corte europeo. La narración del viaje sigue la percepción romántica adquirida por la viajera que procede de un mundo ordenado y no cambiante, como es el imperio austrohúngaro. Es interesante destacar cómo estas cronistas desarrollan un sentido crítico de la situación política, hasta ahora poco mostrado por otras viajeras, hasta tal punto que Kolonitz describe el gobierno iniciado de una manera idealizada, según la teoría de la bondad del sistema

imperial como el mejor método de gobierno para México³¹. La baronesa Kolonitz escribe *Un viaje a México* en 1864, donde recoge todas sus impresiones desde la salida de Miramar en Trieste (Italia), el viaje marítimo y la llegada a México, donde permanecerá algo menos de seis meses. No solo es una novela-crónica de un viaje: es un relato de cambio interior que transformará la visión del mundo de esta autora, enfrentándose a situaciones muy distintas a las que ella esperaba. Además del análisis político, incorpora descripciones de la naturaleza salvaje e indómita, que entran dentro del imaginario romántico y otorga a los elementos naturales un carácter místico y melancólico, cargado de ciertos tintes decadentes, que son altamente apreciados por los pintores del momento: «nada vi cultivado, la naturaleza está virgen, nada contiene sus impulsos. Pasamos junto a varios torrentes que en medio de precipicios y rocas se despeñan en las profundidades. La tierra, en general, tiene aquí grandes hendiduras»³². Verdaderas descripciones poéticas de la fascinación que supone la nueva naturaleza.

De forma muy somera hemos podido resaltar algunos aspectos importantes de los motivos que mueven a los viajeros del siglo XIX a buscar nuevos horizontes en el Nuevo Mundo, y mostrar los escritos de estas autoras que son, en ocasiones, verdaderas descripciones de estampas pictóricas mezcladas con observaciones agudas y reflexivas sobre el panorama del mundo mexicano en el siglo XIX. Estas narraciones de hechos confirman la existencia de la otra mirada al escenario y los personajes de esta nación, al mismo tiempo que implican un enfoque histórico diferente y rompen la visión unilateral de la narración oficial. De ahí que la visión de México, a través de los viajeros y artistas europeos, se mueva entre la necesidad de mostrar los ideales de movimientos como el romanticismo con la búsqueda espiritual de una nueva Arcadia, cuya importancia adquiere, progresivamente, una forma de representación pictórico descriptiva del mundo americano mucho más fidedigna con la realidad histórico social de la nación mexicana.

³¹ AGUILAR OCHOA, A., «La vida elegante en la capital imperial 1864-1867», en *La Intervención Francesa en México, en el Sesquicentenario de la Batalla de Puebla*, BUAP, Puebla de los Ángeles, 2012, pp. 109-128.

³² «La multitud no se cansaba de pedirnos informes sobre la pareja imperial y sus cualidades físicas y morales». *La baronesa Paula Kolonitz. Un viaje a México en 1864*, Secretaría de Educación Pública Dirección general de Divulgación, México, 1976, p. 76. KOLONITZ, P. *Un viaje a México en 1864*, edit. Letras41Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos

Devotion and nation. The donors portrait in the American Viceroyalties

Inmaculada Rodríguez Moya

Universitat Jaume I

RESUMEN: Como parte del proceso de evangelización en América muchas devociones marianas fueron trasladadas desde la Península Ibérica hasta el Nuevo Mundo. Pero además otras muchas surgieron en el contexto del sincretismo cultural propio entre civilizaciones muy distintas. El culto hacia las distintas advocaciones de la Virgen se tornó en algo personal para americanos e indios. Por ello fue muy frecuente que encargaran retratos como devotos donantes. Con el siglo XIX algunos esquemas compositivos de estos retratos de devoción se mantuvieron, alterando sin embargo su significado ante una sociedad cada vez menos condicionada por la religión.

PALABRAS CLAVE: Retrato, Donante, virreinos, Virgen de Guadalupe, Inmaculada Concepción.

ABSTRACT: As part of the process of evangelization in America, many Marian devotions were transferred from the Iberian Peninsula to the New World. In addition, many others arose in the context of the own cultural syncretism between very different civilizations. The cult to the different invocations of the Virgin became something personal for Americans and Indians. For that reason, the commission of portrait as devout donors was very frequent. In the 19th century some compositional schemes of these portraits of devotion were maintained, albeit altering their meaning within a society less and less conditioned by religion.

KEYWORDS: Portrait, Donor, Viceroyalties, Virgin of Guadalupe, Immaculate Conception.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

Como parte del proceso de evangelización en América muchas devociones marianas fueron trasladadas desde la Península Ibérica hasta el Nuevo Mundo. Pero además otras muchas surgieron en el contexto del sincretismo cultural propio entre civilizaciones muy distintas. Por ejemplo, Nuestra Señora de Guadalupe constituyó una aparición muy temprana en la historia de Nueva España (1531) y pronto se convirtió

en la principal devoción de los mexicanos, formando parte indisoluble de su identidad, hasta definirse como «guadalupanos». De este modo el culto hacia la Virgen se tornó en algo personal para novohispanos e indianos y por supuesto fue protegido y promovido por las autoridades españolas. Por ello fue muy frecuente que encargaran retratos como devotos donantes ante la Guadalupe. Asimismo, como es bien conocido, la Virgen fue bandera del proceso de Independencia. El culto hacia san José tuvo también un amplio desarrollo en territorio novohispano y se convirtió en protector de muchos mexicanos que plasmaron sus retratos bajo la protección del Santo Patrono. Otras devociones fueron directamente trasladadas a Nueva España por parte de los ricos comerciantes del norte de España, como el culto a la Virgen de Aránzazu; o promovidas desde la monarquía y las órdenes religiosas, como la Inmaculada Concepción. El territorio suramericano también fue muy rico en el sincretismo devocional, especialmente hacia advocaciones marianas representadas por montañas, pero también en lienzos que plasman las procesiones del Corpus o santos americanos como Santa Rosa de Lima. En este caso, los retratos también reflejan la particular sociedad del Cono Sur, mucho más indígena y mestizada, donde algunos indios principales se incorporaron a los nuevos modelos de religiosidad a través de las cofradías y adoptaron el tipo de manifestaciones artísticas de los españoles.

Cabe decir que el gran siglo del retrato en América es el XVIII, cuando la expansión económica de los virreinos aumenta el deseo de los estamentos de difundir su imagen, bien sea para transmitir mensajes corporativos como personales, como destacara Ilona Katzew¹. Por ello en las imágenes devocionales con retratos de donantes se mezclan también estos intereses tanto colectivos, de integración y de identidad, como individuales.

DEVOTOS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

El imaginario devocional de la Inmaculada Concepción en la Monarquía Hispánica ha sido abordado en los últimos años por estudios que han desvelado la variedad de tipos iconográficos de esta representación y al mismo tiempo la intención de configurar una cultura visual universal a este respecto². La defensa de esta devoción por parte de los monarcas, eclesiásticos, nobles, teólogos, clérigos, estudiantes, monjas y, en general, devotos tomó en muchas ocasiones tintes muy personales, de modo que encontramos muchos retratos en los que se representaron bajo su protección o como firmes defensores. En algunos ejemplos significativos de retratos en España e Iberoamérica realizados a partir del siglo XVII y hasta el XIX la Inmaculada Concepción se muestra

¹ KATZEW, I., «El discurso del retrato», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Múnich, Londres, Nueva York, LACMA, Fomento Cultural Banamex, DelMonico Books, Prestel, 2017, p. 317.

² STRATTON, S., «La Inmaculada Concepción en el arte español», traducción de JOSÉ LUIS CHECA CREMADES, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I-2, 1988. Consultado en Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, [http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf, fecha de consulta: 01-06-2018].

FIG. 1. Mateo Pérez de Alesio, *Retrato de doña Inés Muñoz de Ribera*, 1599 (monasterio de la Concepción, Lima).



junto a las efigies de sus defensores, y nos permite comprobar que esta asociación tuvo desde significaciones políticas hasta mesiánicas, y funcionalidades desde conmemorativas hasta milagreras. En realidad, son retratos que pretenden rememorar el papel de estos personajes en la defensa del dogma de la Inmaculada, su activa militancia, su interés por propagar la creencia, su representación como paladines de la Purísima. Por tanto, hay en ellos habitualmente un importante componente afectivo, visualizado en la mirada y en los gestos, de especial relación entre el representado y la devoción, que en ocasiones parte del impulso de un comitente para singularizar el papel del personaje. Son por tanto imágenes de contenido conmemorativo, aunque a veces también se manifieste en ellos la devoción que estos mismos personajes pudieran despertar en aquellos que tuvieron a la Inmaculada por bandera.

Un ejemplo muy temprano de estos fervores inmaculistas en América, es el retrato realizado por Mateo Pérez de Alesio, *Retrato de doña Inés Muñoz de Ribera*, 1599 (monasterio de la Concepción, Lima) (Fig. 1). Se trata de un retrato póstumo de doña Inés, quien, tras enviudar del capitán Antonio de Ribera, fundó el convento concepcionista de Lima y tomó los hábitos junto con su nuera. El cenobio tenía como finalidad

acoger a las hijas de conquistadores pobres. El retrato, que hace *pendant* con el de su esposo, fue encargado por la propia comunidad apenas cinco años después de la muerte de su benefactora en 1504 y el artista de origen italiano la retrató a sus ciento cinco años de edad. La dureza en la representación de los rostros evidencia que Alesio tuvo que recurrir a informaciones que le permitieran reconstruir los rasgos. La composición por otra parte es semejante en ambas imágenes, puesto que ambos retratados se muestran arrodillados frente al altar con su escudo de armas. En el caso de doña Inés, se trata de una temprana muestra de devoción hacia la Inmaculada Concepción, que quizá la situaría en un ámbito cercano a los conventos concepcionistas fundados en la Península. Recordemos que el primer retrato de devoción ante la Inmaculada del que tenemos constancia es el de Juan Pantoja de la Cruz *Virgen Inmaculada con donante* de 1603 (Museo Nacional de Escultura, Valladolid), que respondería a un personaje, Francisco de Fuentes, benefactor del convento franciscano de Jesús y María³. Fuentes quizá fue un personaje cercano a la corte de Felipe III, que en esos momentos se hallaba en Valladolid y, por tanto, el lienzo muestra el apoyo que desde la alta burguesía vallisoletana se daba hacia el dogma, reactivado a nivel cortesano y nobiliario justamente en ese momento. Precisamente, aunque sin estar rodeada de los símbolos de la letanía, la iconografía responde también a la de la *Tota Pulchra*, con sus símbolos dispuestos en un jardín. Casi un calco de este retrato de Pantoja es el realizado por Juan Correa que representa a una *Inmaculada Concepción con don Pedro Ramírez de Arellano*, por cuya indumentaria podemos adivinar que se trata de un personaje enriquecido en el virreinato novohispano que legó el lienzo, fechado en 1701, al convento de las Madres Dominicas de Tudela (Pamplona)⁴. Este personaje fue designado para el gobierno de la ciudad de Xicayán en la misma fecha de la ejecución del retrato, por lo que quizá conmemoraría el hecho. Por la indumentaria, de la que se ha destacado su riqueza, no haría mucho tiempo que habría llegado a la Nueva España, pues sigue la moda de principios del siglo XVIII. Aunque titulado *La coronación de la Virgen María*, este otro lienzo de Juan Correa también de la misma centuria, en el Museo Nacional de las Intervenciones, en la Ciudad de México, responde al mismo esquema compositivo y a la misma tradición iconográfica de la Inmaculada, si bien en este caso se sitúa frente al Padre Eterno que procede a coronarla.

Este tipo de retratos de donantes ante la Inmaculada evocan de manera sutil los llamados retratos de jura ante la Virgen. Cabe recordar que este género de retratos de jura surge en el siglo XVII para certificar los votos realizados ante alguna imagen mariana.

³ HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., «Inmaculada», en URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.), *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2005, pp. 83-85.

⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa», *BildunArs*, n° 4 (2014), pp. 81 y 83, y RUIZ GOMAR, R., «Inmaculada Concepción don donante», en *Los Siglos de Oro de los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 304.

Recordemos que, siguiendo a universidades como París, Colonia o Maguncia, la Universidad de Valencia instituyó en 1530 el obligado juramento ante la Inmaculada para todos los graduados. A dicha universidad le seguirían otras, y también los cabildos e incluso las cortes y el monarca en el primer tercio del siglo XVII. Testimonio de dichos juramentos son, por ejemplo, lienzos como el de Jerónimo Jacinto de Espinosa de 1624 (ayuntamiento de Valencia), que representa a la *Inmaculada con los jurados de la ciudad*⁵; o el más tardío de Francesco Caccianiga, *Juramento del misterio de la Inmaculada* de 1764 (colegio Universidad de Salamanca), que, como señaló Jaime Cuadriello, representa el juramento de la universidad salmantina en forma de una *disputatio* intelectual, con los ademanes propios de una relación dialéctica⁶.

En la Nueva España encontramos lienzos semejantes, pero con intenciones distintas, como por el ejemplo el anónimo *Patrocinio de la Virgen* de la segunda mitad del siglo XVIII conservado en el Templo de San Felipe Neri (La Profesa) de la Ciudad de México. En este caso el gran lienzo de patrocinio es una manifestación de la fundación de Congregaciones de la Inmaculada o Escuelas de María que se fundaron en oratorios, colegios o monasterios, como sucedió en este caso con la orden jesuita del Templo de La Profesa, y que servían como elemento de cohesión política y social. El lienzo muestra por ello a los jesuitas de la congregación, junto con el rey Fernando VI y el arzobispo Rubio y Salinas bajo el protector manto de la Virgen⁷.

También de otro tenor es el conocido y enorme lienzo de Francisco Antonio Vallejo, *La Apoteosis de la Inmaculada Concepción ante los Reinos Españoles* de 1774 (Museo Nacional de Arte, Ciudad de México). Cuadriello ve en este lienzo gigantesco, formado por dos grandes paneles, un ejemplo de la manifestación de la soberanía de la Virgen sobre el saber y su jerarquía, puesto que fue encargado para presidir la escalera de la Universidad de México. Las figuras de la autoridades religiosas y políticas, Carlos III, Clemente XIV, el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa y el arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta, se postran ante una gloria celestial de santos presidida por la Inmaculada. En el escenario terrestre tan solo el celestial Duns Scoto acompaña al grupo de doctores y estudiantes de la universidad. José Bernardo Couto defendió que el lienzo fue hecho en 1767 para proclamar el título de *Mater Inmaculata* a la Purísima en su rosario por concesión papal, como figura en el papel que su promotor, Carlos III, lleva en la mano. No obstante, Cuadriello constata que el lienzo en realidad fue hecho siete años después de la concesión papal, en el momento en el que se había suprimido recientemente la orden de los jesuitas, por lo que en su opinión es una última ofensa contra aquella orden, una intervención orquestada por la facción

⁵ BOSCH, V., en GONZÁLEZ TORNEL, P. (ed.), *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2017, p. 282.

⁶ CUADRIELLO, J., «*Virgo Potens*. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico», en GUTIÉRREZ HACES, J. (coord.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, p. 1244.

⁷ *Ibidem*, p. 1226.



FIG. 2. Anónimo mixteco, *José María Morelos y Pavón*, 1812 (Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México).

modernizadora de la universidad, en línea con el espíritu reformista real⁸, puesto que el monarca ya luce el manto de la orden fundada por él.

Finalmente, cabe recordar que, aunque no se trata de una imagen de juramentación ante la Inmaculada, el retrato de un anónimo mixteco que retrata a *José María Morelos y Pavón* como Generalísimo de los ejércitos insurgentes en 1812 (Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México) es una muestra más del fervor immaculista en los virreinos americanos, que va más allá de la estrategia político-religiosa de la monarquía española (Fig. 2). La obra conmemora el control de Oaxaca por parte de Morelos y su técnica de carácter popular casa con la intención simbólica del cuadro, que pretende destacar la gesta mesiánica del líder indígena. Los colores immaculistas de la

banda y de la escarapela desvelan el tono salvífico con que los insurgentes envolvían sus reclamaciones de carácter político. Esa unión de símbolos netamente mexicanos, como el águila y el nopal, con una composición y una indumentaria de carácter áulico de larga tradición europea, también recuerdan, cómo no, al género de retratos de juramentados ante la Virgen, traspasando el tiempo del gobierno español para proyectarse en un nuevo tiempo identitario y nacional.

«NO HIZO IGUAL CON OTRA NACIÓN»: LA VIRGEN DE GUADALUPE

Si la Inmaculada Concepción fue una devoción promovida desde la monarquía española, el culto a la Virgen de Guadalupe tuvo una raigambre más autóctona y ancestral. Recordemos que en realidad fue una advocación mariana importada desde Extremadura, que sin embargo configuró una leyenda en torno a las cuatro insistentes apariciones al indio Juan Diego, ante la incredulidad del obispo fray Juan de Zumárraga, en

⁸ *Ibidem*, pp. 1225-1227.

el cerro del Tepeyac en 1531. La historia de este culto tuvo etapas de gran brillantez y se integró en la historia de la nación de forma indisoluble. Por ello, como sucedió con los paladines del culto a la Purísima, también los guadalupanos se hicieron retratar en comunión junto a su Virgen. Evidentemente contamos con los retratos de los protagonistas de la leyenda, desde Juan Diego, a Zumárraga, Juan Bernardino o el presbítero Juan González. Pero también son muy interesantes aquellos de los individuos que propagaron su culto, defendieron la autenticidad de la imagen, o buscaron el patrocinio y la protección de la Guadalupeana⁹.

A pesar de ser un culto autóctono de aparición tan temprana, tuvo su máxima expresión en el retrato de donante a lo largo del siglo XVIII. Varias circunstancias históricas y políticas explican este hecho. En primer lugar, su juramento como patrona de la Ciudad de México en 1727, la elevación como protectora de toda América septentrional en 1746, el examen de la tilma originaria por el pintor Miguel Cabrera en 1751 y su reconocimiento como patrona de la Nueva España en 1756. Además, el valle de México y la zona de Puebla-Tlaxcala sufrieron en 1737 una devastadora peste de *matlazáhualtl* que afectó especialmente a las comunidades indígenas, quienes atribuyeron a la Virgen la intercesión para su erradicación.

Un ejemplo de lienzo probablemente realizado para conmemorar la protección de la Virgen ante la epidemia de peste es el que se conserva en el Museo Amparo de Puebla de los Ángeles. Se trata de un lienzo anónimo realizado en el siglo XVIII que representa a la *Virgen de Guadalupe con donantes*, cuyas características técnicas evidencian la ejecución por parte de un pintor local, puesto que, aunque se trata de una imagen de la Guadalupe como «copia verdadera», probablemente inspirada en algún grabado, sin embargo cuenta con algunas inexactitudes en su iconografía. Los retratos del matrimonio de donantes evidencian también un ámbito indígena de cierta fortuna, puesto que ambos visten una rica indumentaria, y joyas y un chiqueador en el caso de la mujer, que indicarían una posición elevada.

Por otro lado, los llamados indianos, es decir, españoles que regresaban a la Península o que mantuvieron sus lazos familiares tras haber prosperado en los virreinos americanos, se destacaron por realizar importantes legados devocionales en edificios religiosos peninsulares. Gracias a ello contamos con varios ejemplos de retratos con donantes junto a diversas advocaciones marianas. Algunas obras tenían un fuerte significado personal o religioso para estos indianos, lo que explica por ejemplo el gran número de lienzos de la Virgen de Guadalupe existentes en la Península. Francisco

⁹ CUADRIELLO, J. (ed.), *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, Cat. exp. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001; CUADRIELLO, J., *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana, siglos XVII-XIX*, Guadalajara, Patrimonio Cultural de Occidente, 1989; CUADRIELLO, J., «La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes», en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 1, Nueva España, México, Grupo Azabache, 1994, pp. 257-299; CUADRIELLO, J. (ed.), *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, Cat. exp. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.



FIG. 3. Anónimo, *Virgen de Guadalupe con donante*, segunda mitad del siglo XVIII (Colegiata de Berlanga de Duero, Soria).

Montes, de la Universidad de Sevilla, ha cuantificado y cualificado la gran cantidad de imágenes guadalupanas existentes en territorio andaluz¹⁰. Algunas de ellas incluían retratos de los donantes para reforzar el nexo afectivo con la patrona de la Nueva España. Para el caso de la Guadalupe, sabemos que en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) había un lienzo con un retrato de donante¹¹. De gran calidad es el lienzo anónimo *Virgen de Guadalupe con donante*, de la segunda mitad del siglo XVIII, en la colegiata de Berlanga de Duero (Soria) (Fig. 3). El donante, don Manuel Tajueco Álvarez, era un rico mercader originario de la población que legaría el cuadro a la colegiata.

Coincidente con el examen del ayate fundacional por parte de Miguel Cabrera, se encarga para el museo de la Basílica de Guadalupe en 1751 una serie de retratos de los protagonistas, como el arzobispo Rubio y Salinas, el papa Benedicto XIV y el rey Fernando VII, que también conmemoraban los privilegios del patronato y la erección de la colegiata de Guadalupe¹². En dicho museo se conservan igualmente retratos de otros autores que siguieron con la configuración de dicha colección, como el lienzo de Ramón Torres, *Retrato del Virrey y Arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta y retrato del Abad don José Félix Colorado*, del siglo XVIII (Museo de la Basílica de Guadalupe). Arzobispo y abad también quisieron conmemorar con esta obra su actuación en la colegiata, en concreto la construcción de la sacristía del Pocito¹³. Por ello, ambos personajes se muestran de medio cuerpo, vestidos con sus respectivas indumentarias religiosas, y situados bajo la imagen de la Guadalupe entre nubes, como si también a ellos se les hubiese aparecido.

La proclamación pontificia del patronato de la Virgen sobre la Nueva España en 1756 fue tan importante para las autoridades novohispanas, que quizá dos de los miembros del colegio cardenalicio que se encargó de promoverla fueran los comitentes de un pequeño cobre de apenas cincuenta centímetros de una obra atribuida nada menos que a Miguel Cabrera. Se trata de *La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España*, de hacia 1756 (Museo Soumaya, Ciudad de México). Ilustra precisamente el momento en el que el papa procede a la proclamación del patronato, ante varias autoridades contemporáneas y extemporáneas implicadas en el asunto: el protagonista es el procurador Juan Francisco López entregando al papa la copia del sagrado original realizada por Cabrera, aunque en realidad el lienzo lo despliegan sendos ángeles como si fuera un bastidor celestial¹⁴. Le rodean

¹⁰ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015.

¹¹ BAREA, P., «Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas», *Tiempos de América*, 13 (2006), p. 39.

¹² CUADRIELLO, J., *Maravilla americana, op. cit.*, p. 18.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴ CUADRIELLO, J., «Del escudo de armas al estandarte armado», en *Los pinceles de la Historia. De la Patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, Cat. exp. México, Museo Nacional de Arte, 2000, p. 44.



FIG. 4. Antonio Serrano, *Miguel Hidalgo*, 1831 (Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México).

miembros del colegio cardenalicio, probablemente los canónigos y hermanos Cayetano y Luis Antonio de Torre, posibles promotores de la pequeña obra. Pero más interesante es la presencia de los obispos mexicanos ya fallecidos, pero que fueron los primeros iniciadores de la declaración y de la proclamación de su oficio de rezo: Juan Antonio Vizarrón y Eguiareta y Manuel Rubio y Salinas, y el canónigo Juan Gómez de Parada, así como el indio Juan Diego y el obispo Zumárraga, primeros visionarios del milagro. Es decir, la pequeña representación integra a antiguos y actuales paladines de la Virgen para establecer una especie de dinastía elegida para llevar a cabo el patronato, y para señalar a la Guadalupe por encima y como centro de las distintas devociones marianas del territorio novohispano que enmarcan la escena: Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora del

Refugio, Nuestra Señora de la Misericordia de la ciudad de Panamá, Nuestra Señora del Rosario, etcétera.

De otro tenor son los conocidos lienzos de patrocinio, género de gran importancia en los virreinos americanos. Aunque podemos intuir o comprobar en muchos de ellos que figuran retratos, constituyen una tipología propia, puesto que los miembros de congregaciones aparecen bajo el manto de la Virgen. Así podemos mencionar algunos en los que ciertamente se plasman los rasgos de personajes históricos, como el atribuido a José Joaquín Magón *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe y San Jerónimo sobre el convento de San Jerónimo de Puebla y el obispo Pantaleón Álvarez Abreu del siglo XVIII*, en el Museo Regional de Puebla, donde aparece el ilustre obispo poblano, junto con las monjas jerónimas. También es de este tenor el anónimo *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe y don Francisco José Ysunza*, de 1788, y también en el Museo

de la Ciudad de Puebla, encargado por Ysunza para conmemorar el cierre del Curso de Artes 1786-1788.

Para finalizar, es bien conocido también cómo los insurgentes, y en concreto el cura Miguel Hidalgo, tomó en Atotonilco el estandarte guadalupano como enseña de la campaña. Cuadriello destacó que probablemente lo hizo con plena conciencia de su valor legal intrínseco, por ser una imagen jurada territorialmente y reconocida por el papado y la monarquía, más en alzamiento contra el mal gobierno que contra el rey, y como una especie de defensa de la religión.¹⁵ Por ello, cabe destacar el lienzo de Antonio Serrano que retrata a *Miguel Hidalgo*, tardío ya, de 1831 (Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México), pero que evoca, como el de Morelos, la sumisión del insurgente a la Guadalupana mediante la presencia en la intimidad de su estudio de una pequeña estampa con la imagen (Fig. 4). Hidalgo está presentado aquí ya como anciano venerable, como ideólogo de la independencia, y no como el rebelde armado que fue¹⁶.

POSTRADOS ANTE LA VIRGEN: JERARQUÍAS FAMILIARES

Aunque Manuel Toussaint calificase al siglo XVIII como la etapa de la decadencia de la pintura novohispana, es sin embargo el periodo en el que el retrato se convierte en un género capital¹⁷. El virreinato de la Nueva España disfruta en dicho siglo de una época de gran auge económico, gracias al fuerte desarrollo de la industria textil, la minería y la agricultura. Esto supuso la creación de algunos títulos nobiliarios y la fundación de mayorazgos, así como el enriquecimiento de una burguesía criolla y peninsular, que conllevó la generación de un sentimiento de pertenecer a una élite civil o nobiliaria, a un estamento que se vio impelido a exhibir su pertenencia a ese grupo a través de la ostentación. Por ello, más allá de encargarse retratos que conmemorasen a sus miembros, los retratos familiares ante devociones marianas tienen un carácter más de afirmación social y de plasmación de una identidad social y colectiva. Por ello, los investigadores que han tratado el tema, han destacado siempre el elevado número de retratos realizados en el siglo XVIII en los virreinos americanos, que, por ejemplo, en el de la Nueva España no

¹⁵ CUADRIELLO, J., «Del escudo de armas al estandarte armado», *op. cit.*, p. 45.

¹⁶ Sobre la evolución de la iconografía de Miguel Hidalgo de rebelde a venerable padre de la patria véase: BRENES TENCIO, G., «Miguel Hidalgo a la luz del arte. Iconografía del héroe nacional-Padre de la Patria mexicana (siglos XIX y XIX)», *Káñina. Revista Artes y Letras*, tomo XXXIV (2) (2010), pp. 53-71, y especialmente RAMÍREZ, F., «Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* mexicano», en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, CHUST, M. y MÍNGUEZ, V. (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 189-210.

¹⁷ RODRÍGUEZ MOYA, I., *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Madrid, Sevilla, CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006; y RODRÍGUEZ MOYA, I., «La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente», en *De novohispanos a mexicanos. Retrato e identidad colectiva en una sociedad en transición*, Cat. exp. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 27.



FIG. 5. Anónimo, *Retrato de los hijos del décimo conde de Lemos con la Virgen de los Desamparados*, siglo XVII (Iglesia parroquial de Monforte de Lemos).

tiene paragón ni con la producción peninsular¹⁸. Los grandes lienzos en los que las familias novohispanas se presentan arrodilladas ante su advocación mariana protectora son también un signo de su preeminencia social, que decoraron los salones principales de sus

¹⁸ Véanse *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Cat. exp. Puebla de los Ángeles, Museo Poblano de Arte Virreinal, 2009; *Lazos de sangre. Retrato mexicano de familia, siglos XVIII y XIX*. Cat. exp. México, Gobierno del Distrito Federal, 2000; y el monográfico de la *Revista Artes de México*, dedicado a «El retrato novohispano», n° 25 (1994).

magníficas casas y palacetes. Muestran también el ideal de familia jerarquizada, donde cada miembro ocupa esferas distintas y separadas. A nivel artístico, si bien en el XVIII tendrán una mayor riqueza cromática, naturalidad en la pose –aunque seguirán siendo bastante envarados todavía–, la indumentaria reflejará las lujosas modas del momento, y los fondos se enriquecerán con amplios cortinajes, ricas telas cubriendo las mesas e incluso con perspectivas abiertas a través de una ventana.

No obstante, cabe mencionar previamente una pareja de retratos familiares de gran interés de finales del siglo XVII. Se trata de los lienzos anónimos *Retrato de los hijos del décimo conde de Lemos con la Virgen de los Desamparados* y *Retrato de los hijos del décimo conde de Lemos*, ambos conservados en la iglesia parroquial de Monforte de Lemos, procedentes del convento de Santa Clara (Fig. 5). Se trata de los dos únicos ejemplos de retratos virreinales conservados en Galicia. El primero realizado a finales del siglo XVII, y el segundo pintado veintidós años después representando a la misma familia, aunque con un miembro menos. Fueron estudiados por Juan Monterroso¹⁹, quien destacó el carácter devocional de los mismos, y la representación de los cinco hijos de don Pedro Antonio Fernández de Castro Andrade y Portugal, décimo conde de Lemos, y de doña Ana Francisca de Borja Centellas y Colonna Doria. Casi todos ellos habían nacido en Lima durante el mandato de su padre como virrey. En el primero de ellos, lo vástagos del conde de Lemos se disponen en torno a un recién nacido, don Francisco de Borja de la Concepción Fernández de Castro y Portugal; a su derecha se sitúa el heredero, don Ginés Francisco Ruiz de Castro Andrade y Portugal, y el segundón. A la izquierda se muestra a las hijas. Por las características estilísticas parece proceder de un taller limeño y su realización respondería a la edificación en Lima a promoción de Lemos de la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados en 1669, bajo cuya protección se sitúa a los vástagos. Cada uno de los hijos sostiene en su mano un objeto que se corresponde con el destino trazado por los padres: el primogénito, bastón de mando y palma, símbolos de excelencia en la victoria, pues con seis años ya fue coronel; el segundón el laurel, emblema de la gloria del espíritu; y las hijas un ramo de flores, doña María una azucena, símbolo de la pureza, y doña Rosa, una rosa característica de Santa Rosa de Lima. En 1675 la condesa viuda de Lemos regresó a Madrid, trayéndose consigo con probabilidad el primer lienzo. En 1685 se llevaron los restos del conde de Lemos al mausoleo de la familia en el convento y quizá en este momento entró el cuadro en opinión de Monterroso. En el segundo de los lienzos, realizado entre 1692 y 1706, han pasado más de veinte años y los hijos del conde de Lemos se muestran ya adultos, a excepción del fallecido don Francisco de Borja, sin los atributos infantiles y con una muy rica indumentaria, esta vez ante la Virgen en una iconografía inmaculista.

Entre los ejemplos novohispanos dieciochescos es muy conocido el lienzo de *La familia Fagoaga y Arosqueta*, que se hizo representar en un cuadro anónimo de la primera mitad del siglo XVIII, a los pies de la Virgen de Aránzazu, en referencia al

¹⁹ MONTERROSO, J., «La imagen de América en Galicia. Un viaje de ida y vuelta. Encuentros y recepciones», en *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I. (eds.), Castellón, Universitat Jaume I, 2011, pp. 221-256.

origen vizcaíno de ambos lados de la familia²⁰. Esta advocación definía su identidad como miembros del grupo social de los comerciantes vizcaínos en la Nueva España. El lienzo está claramente dividido: la imagen mariana se dispone justo en el centro; a sus pies, el padre, Francisco de Fagoaga Iragori, y la madre, María Josefa de Arozqueta y de las Heras Alcocer; a los lados, los nueve hijos y el yerno, separados por género. Destaca el rico interior del oratorio familiar en el palacio, cuyas paredes aparecen recubiertas de paños de terciopelo y brocado carmesés, y que probablemente esconderían la pobreza de los materiales constructivos. También cabe destacar la gran riqueza de la indumentaria, en trajes y casacas de terciopelo y bordados orientales, los encajes de corbatas y puños, y la ostentación de las joyas y tocados femeninos.

Muy semejante en composición y en intención es el anónimo de la *Familia de los Condes del Peñasco al pie de la Virgen del Rosario*, probablemente del primer tercio del siglo XVIII, en la colección Arq. Agustín Espinosa Braniff. Considerando que el título fue otorgado a don Francisco de Mora y Luna, como veremos, en realidad representa a su padre, don Manuel Díaz de Mora y Gorrea con todos los hijos tenidos con doña Antonia Luisa y Gama, entre los que se encontraba el primer conde. Manuel Díaz de Mora había nacido en Ayamonte, y se trasladó a la Nueva España para buscar fortuna²¹. Del lienzo destaca el gesto del padre, la madre y uno de los niños vestido de negro, que ofrecen su corazón a la Virgen, cuyo manto nos indica que ejerce su patrocinio sobre toda la familia²². Ya como conde del Peñasco, don Francisco de Mora y Luna (1719-1788), criollo de san Luis de Potosí, que fue coronel de Dragones de las Milicias Provinciales, y su esposa la condesa doña Ildefonsa Pérez Calderón se retratarán en otro lienzo anónimo, titulado *Familia de los Condes de Nuestra Señora de Guadalupe del Peñasco a los pies de la Virgen de Guadalupe* (Colección particular). De los labios del patriarca surge la inscripción «*Leva in circuito oculus tuos e vide*» («Levanta la mirada y contempla a tu alrededor»), tomada del libro de Isaías, para remitir al requerimiento de que la Virgen proteja a los que están a sus pies²³. No extraña la devoción a la Virgen de Guadalupe, no solo por las fechas, sino porque también el conde decidió llamar al solar que Carlos III le otorgó en 1768 por los servicios prestados a la Corona como «condado de Nuestra Señora de Guadalupe». Y es sintomático también que cambiase de patrocinio mariano, de la Virgen del Rosario, protectora de la monarquía hispánica por la guadalupana, adaptándose a las devociones novohispanas dieciochescas. Los miembros de la familia están situados de forma menos rígida que en el lienzo anterior, aunque de nuevo en el interior de su oratorio particular, pues la separación entre hombres y mujeres no es tan estricta. A

²⁰ MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M., «Teatro de Maravillas. Magnificencia barroca», *Revista Artes de México*, monográfico dedicado a «El retrato novohispano», n° 25 (1994), p. 60.

²¹ NARRO ETCHEGARAY, I., *Nobleza obliga. La familia Espinosa y el Condado de Nuestra Señora de Guadalupe del Peñasco*, México, Grupo Impresores Unidos, 2011.

²² MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M., «Teatro de Maravillas. Magnificencia barroca», *op. cit.*, p. 61.

²³ CORTINA, L., «Familia de los condes de Nuestra Señora de Guadalupe del Peñasco a los pies de la Virgen de Guadalupe», en *Lazos de sangre*, *op. cit.*, pp. 116-117.



FIG. 6. Anónimo, *La familia del Valle a los pies de la Virgen de Loreto* (detalle), de 1751-1752 (Museo Soumaya, Ciudad de México).

pesar de su situación social preeminente, el conde y su hijo visten traje militar, mientras que la condesa y sus dos hijas trajes sencillos, pero que denotan su posición elevada por la presencia de ricas joyas.

Sin embargo, el lienzo anónimo de *La familia del Valle a los pies de la Virgen de Loreto*, de 1751-1752 (Museo Soumaya, Ciudad de México), no muestra a los retratados en el interior doméstico, sino más bien en una especie de visión mística, donde los miembros están separados en sendas orillas, y en cuyo centro se representa a la Virgen de Loreto bajo la Santa Casa donde concibió a Jesús, rodeada de ángeles, del Padre Eterno, de Jesucristo, de san José y de san Francisco (Fig. 6). El lienzo fue encargado para conmemorar a los patriarcas, Felipe Antonio del Valle y María Ana de Vergara Manrique de Lara, ya difuntos. Se depositó en la capilla de la Virgen de Loreto en su hacienda familiar de Apan. Detrás del padre se encuentran los hijos, detrás de la madre, las hijas. Las tres profesaron en el convento de la Concepción de México.

La división por género en los retratos familiares es aún más evidente en la pareja de lienzos de Miguel Jerónimo Zendejas, *Familia Munuera bajo el patrocinio de san José* y *Familia Munuera bajo el patrocinio de la Virgen*, ambos de 1795. También en estos lienzos es evidente la dedicación de cada miembro a los oficios que desde niños se les otorgaban, así como la sencillez de la indumentaria, ya de finales del siglo XVIII.

Un último ejemplo de retrato familiar dieciochesco, con un carácter ciertamente singular, es el realizado por Francisco Martínez, *La comunión de santa Teresa de Ávila*, de hacia 1750, en el templo de San Francisco de Asís, San Luis Potosí (México)²⁴. Este es un lienzo muy particular, pues es al mismo tiempo un cuadro de devoción hacia la Inmaculada Concepción, a la que vemos en el altar mayor, y una visión mística por parte de los donantes. Se trata de la familia de un síndico laico, personajes procedentes por lo general del comercio y la minería, que se dedicaban a administrar y promover una comunidad mendicante en su papel de limosneros. De este modo, se alzaban como los intermediarios entre los artistas y la comunidad para cubrir la necesidad de decorar las paredes de sus edificios. En este caso, además, el síndico y su familia se dejan retratar para demostrar su devoción, pero también su poder en el ámbito local. Lo interesante es que lo hacen ante una visión de la comunión de Santa Teresa, un aspecto que servía de confluencia entre los tradicionales rivales franciscanos y carmelitas. La maravillosa escena tiene lugar en la impresionante sacristía del convento franciscano de San Luis Potosí, junto con otros santos de ambas órdenes. En la entrada de la sacristía, a los pies del altar, surgiendo al fondo la nave, se sitúan arrodillados los donantes, como ejemplo de familia comprometida con la sindicatura. Se trata de la estirpe del vasco José de Erreparaz (1690-1758), anciano ya, rodeado de sus cuatro mujeres difuntas y la viva (se casó cinco veces), llamada Rosalía, y su hija más pequeña en primer término, vestida ricamente de rojo y con mantilla. El cuadro también conmemoraba el privilegio como síndico de ser enterrado en la capilla,

²⁴ CUADRIELLO, J., «Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México*, op. cit., p. 132.



FIG. 7. Anónimo, *Capitán de Granaderos Manuel Solar y Familia*, 1806; (Museo Soumaya, Ciudad de México).

y tenía también una intención política más local, como desveló Jaime Cuadriello: buscar un punto de unión entre franciscanos y carmelitas, en el momento en que los últimos pretendían fundar un convento en la ciudad.

Este tipo de retratos familiares con la Virgen como centro desaparecerá a principios del XIX. Un ejemplo claro, para cerrar este apartado, es el lienzo que representó a principios del siglo XIX (1806) al *Capitán de Granaderos Manuel Solar y Familia* (Museo Soumaya, Ciudad de México) (Fig. 7)²⁵. El esquema de la composición sigue siendo rígido y simétrico, si bien los progenitores aparecen en la parte inferior, de cuyos

²⁵ RODRÍGUEZ, I., *El retrato en México*, op. cit., pp. 345-346.

pechos nacen sendas ramas, cual árbol de Jessé, que culminan en sus cuatro hijas, algunas de ellas añadidas dos años después de realizado el retrato. Ya no buscan la protección de ninguna advocación mariana, y son las hijas el centro de su vida familiar.

EN ÍNTIMA COMUNIÓN CON LO DIVINO

Para finalizar, contamos con muchos ejemplos de retratos de donante en los que estos aparecen en íntima comunión con distintas devociones netamente americanas o europeas. Aunque contamos con algunos ejemplos del siglo XVII, como el lienzo de Antonio Montúfar, *Aparición de San Francisco de Asís al papa Nicolás V y donantes*, 1628 (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles), o el *Retrato de la Reverenda Madre Beatriz de Santo Tomás*, de la misma fecha (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles), lo más frecuente es encontrarlos en el siglo XVIII.

Habitualmente este tipo de retratos con donantes dispuestos ante alguna advocación mariana o santo suele conmemorar el patrocinio, defensa o consecución de alguna merced hacia dicha devoción. La fundación de santuarios, seminarios, escuelas, hospicios o incluso la promoción para la institución de algún rezo o festejo fue muy común tras el Concilio de Trento y el triunfo en la Nueva España de la iglesia diocesana. Pero también es frecuente que conmemoren la protección por parte de la divinidad ante alguna dificultad. Un ejemplo claro del primer tipo es el retrato realizado por Pascual Pérez, *Virgen de los Gozos con el canónigo Ignacio de Asenjo y Crespo*, de hacia 1710-1721 (Museo de Arte Religioso Exconvento de Santa Mónica, Puebla) (Fig. 8). El convento de Santa Mónica de Puebla era un convento de monjas agustinas recoletas. El canónigo Ignacio de Asenjo y Crespo, consiguió de Roma la celebración de los gozos de María en toda la diócesis poblana cada primero de febrero y dotó además a la catedral de Puebla para su fiesta y maitines. El canónigo era la cabeza de un grupo de eclesiásticos poblanos que impulsaron este culto, compelidos por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. La Virgen de los Gozos es en realidad una Purísima, con los brazos en su pecho, de donde salen siete azucenas, que son los siete dolores o puñales. Pascual Pérez era un pintor mestizo, bastante desconocido, que retrata al canónigo en comunicación directa con la Virgen, imitando el gesto de sus brazos, y le dice «Hazme Señora gozar contigo». Estéticamente fue un pintor a caballo entre los siglos XVII y XVIII, con una pincelada de calidad, que retrata de forma vívida tanto al canónigo como a la Virgen.

Otros ejemplos de retratos en los que se conmemora al promotor son, por ejemplo, el de José de Ibarra, *Retrato del obispo Francisco Pablo de Matos Coronado y el Colegio de Santa Rosa de Lima de Valladolid*, de hacia 1741-1744, en el que el fundador del colegio de niñas pobres pide a la santa la protección sobre sus acólitas²⁶; también el de Miguel Vallejo, *Retrato de Julián Díaz de la Peña a devoción de San Agustín*, un

²⁶ MUES ORTS, P., «Retrato del obispo Francisco Pablo de Matos Coronado y el Colegio de Santa Rosa de Lima de Valladolid», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México, op. cit.*, pp. 463-464.

FIG. 8. Pascual Pérez,
*Virgen de los Gozos con
el canónigo Ignacio de
Asenjo y Crespo*, hacia
1710-1721 (Museo
de Arte Religioso
Exconvento de Santa
Mónica, Puebla).



peninsular afincado en Querétaro que fue benefactor y presidente de la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores de la Orden de San Agustín de Querétaro, a quien dejó a su muerte propiedades y rentas (Fig. 9); o también el de Miguel Cabrera de *El arzobispo Manuel José Rubio y Salinas y el Sagrado Corazón de Jesús*, de hacia 1750 (Museo de Bellas Artes de Toluca, México), que testimonia la importancia de



FIG. 9. Miguel Vallejo, *Retrato de Julián Díaz de la Peña a devoción de San Agustín*, (Congregación de Nuestra Señora de los Dolores de la Orden de San Agustín, Querétaro).

esta devoción en la Nueva España, especialmente en el siglo XVIII, y la concesión de indulgencias por parte del obispo a sus devotos. Este tipo de imágenes también representa en ocasiones a matrimonios, como el cuadro de José de Ibarra que plasma el *Patrocinio de san José con José Joaristi y María Dionisia Fernández*, de 1751 (Museo

de Guadalupe, Zacatecas, México), para conmemorar que fueron benefactores del Colegio Apostólico de propaganda Fide de Guadalupe de la ciudad de Zacatecas²⁷.

Más íntimos y particulares son aquellos retratos en los que los devotos agradecen la protección a su particular devoción, como por ejemplo el lienzo de Juan Rodríguez Juárez, *Santa Rosa de Lima con el Niño Jesús y una donante*, de hacia 1720 (The Denver Art Museum, Denver)²⁸, en que la donante de origen probablemente hispano o criollo, aunque vestida de un riquísimo *huipil*, signo de un cierto orgullo local e identidad novohispana, se muestra casi en comunión con la santa americana por excelencia. La imagen representa precisamente la visión narrada por el dominico alemán Leonhard Hansen en su *Vita mirabilis* (1664), en la que el Niño Jesús se apareció a la santa y le entregó amorosamente una rosa como símbolo de sus nupcias. La donante participa de esta aparición mística, quizá en consonancia con lo que destacó Ramón Mújica, de que la causa de la canonización de la santa coincidió con el florecimiento de una nueva corriente de espiritualidad femenina y laica, gustosa de revelaciones y visiones sobrenaturales privadas que se valían de un discurso legitimador profético para destacar el papel providencial de ciertas órdenes religiosas y de los criollos, mestizos e indios en el drama cristiano de la salvación.²⁹

Otro notable ejemplo es el de Miguel Cabrera, *Retrato de María Bárbara Guadalupe de Ovando y Rivadeneyra con su ángel custodio*, de hacia 1760 (Colección particular)³⁰. Katzew nos desvela la azarosa vida de la criolla María Bárbara Guadalupe, en sus dos matrimonios, y en sus viajes de ida y vuelta a Manila y México, hasta poder culminar lo que se esperaba de una noble novohispana con su ventajoso matrimonio con el VII conde de Santiago de Calimaya, aunque su temprana muerte a los cuarenta años le impidiera darle un heredero. La joven está ricamente vestida y enojada, destacando la precisión de su representación en contraste con la idealización de la figura del ángel custodio, que le había salvado de una peligrosa travesía desde Manila a la Nueva España en la que fallecieron su primer esposo y su hijo recién nacido.

Cerraríamos también este ámbito con otro retrato decimonónico, el anónimo del *Matrimonio Hernández a devoción de San Miguel Arcángel*, de 1818 (colección Daniel Liebsohn, Ciudad de México) (Fig. 10). Se trata de una representación muy interesante, con el matrimonio arrodillado ante la tierra seca y resquebrajada, orando ante la aparición del arcángel san Miguel, sobre una peana que sostiene ángeles,

²⁷ MUES ORTS, P., «Patrocinio de san José con José Joaristi y María Dionisia Fernández», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México, op. cit.*, pp. 371-372.

²⁸ KATZEW, I., «Santa Rosa de Lima con el Niño Jesús y una donante», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México, op. cit.*, pp. 365-366.

²⁹ MÚJICA PINILLA, R., «Santa Rosa de Lima y la política de la santidad americana», en *Perú indígena y virreinal*, LÓPEZ GUZMÁN, R. (ed.), Museu nacional d' Art de Catalunya, Ministerio de Cultura, Barcelona, 2005, pp. 96-101.

³⁰ KATZEW, I., «Retrato de María Bárbara Guadalupe de Ovando y Rivadeneyra con su ángel custodio», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México, op. cit.*, pp. 367-368.



FIG. 10. Anónimo, *Matrimonio Hernández a devoción de San Miguel Arcángel*, 1818 (Colección Daniel Liebsohn, Ciudad de México).

y recogiendo además la escena bíblica de la lucha contra el demonio. El arcángel Miguel representa en la tradición iconográfica un mediador entre el cielo y la tierra, un guerrero, jefe de las milicias celestes y defensor de la iglesia, que combate tanto a los ángeles rebeldes como al dragón del *Apocalipsis*, además de ser psicopompo, es decir, que conduce las almas de los muertos y pesa sus actos el día del juicio final. Con la Contrarreforma su culto adquiere una gran importancia³¹, siendo también una devoción de fuerte arraigo en los virreinos americanos.

BREVES CONCLUSIONES

Para concluir, hemos visto la importancia que determinadas devociones, como la Inmaculada Concepción, la Virgen de Guadalupe, san José, etcétera, adquieren en los virreinos americanos. Por esta razón y motivados, tanto por conmemorar su papel como paladines o promotores de las mismas, como en muestra o testimonio de agradecimiento por la protección divina, la burguesía, la nobleza, las autoridades eclesiásticas encargaron un número muy relevante de retratos de donantes. Hemos comprobado cómo los gestos revelan mucho: la íntima relación entre lo divino y lo humano, la búsqueda de protección, la gratitud, la fervorosa devoción. Los ejemplos expuestos de principios del siglo XIX nos han permitido comprobar cómo en algunas ocasiones la potente carga ideológica de estas asociaciones entre donante y advocación pervivió al contexto ideológico y político de unos virreinos bajo dominio hispano, aprovechándose de una mentalidad ancestral para sustentar una lucha autonomista. En otros casos nos permiten comprobar el viraje de una sociedad que de poner como centro a la divinidad pasó a venerar a los vástagos familiares. A un nivel más popular, pero con la misma intencionalidad, debemos mencionar los exvotos, donde el carácter de la íntima relación entre la divinidad y el devoto es mucho más intensa, milagrosa y hasta con tintes sobrecogedores. Lo interesante de estos retratos de donantes, trascendiendo incluso sus cualidades plásticas, es la gestualidad de rostros y manos, que dejan para la posteridad una religiosidad virreinal a flor de piel.

³¹ VOLKOW, V., «Matrimonio Hernández a devoción de San Miguel Arcángel», en *Lazos de sangre*, p. 50.

La presencia europea en el panorama pictórico poblano del porfiriato: el caso de Filippo Mastellari

European presence in the painting of Porfiriato in Puebla:
Filippo Mastellari

Carmen Rodríguez Serrano

Universidad de Sevilla

RESUMEN: El periodo correspondiente al gobierno de Porfirio Díaz se caracterizó en México por ser uno de los más propicios para el desarrollo de las artes en general y para la pintura en particular. Este hecho fomentó la llegada de creadores europeos que motivados por la gran cantidad de encargos realizados por la burguesía desde finales del siglo XIX y principios del XX, verán en el país un sinnúmero de oportunidades.

En este contexto, la ciudad de Puebla de los Ángeles se erige como una de las más interesantes por la variada nómina de pintores que en ella van a trabajar. Entre ellos, el italiano Filippo Mastellari se presenta como uno de los más atractivos y desconocidos de un panorama repleto de posibilidades.

PALABRAS CLAVE: Pintura europea, México, Puebla, Mastellari, Alegorías.

ABSTRACT: During the period of Porfirio Díaz's Government, Mexico was one of the most favorable countries for the artistic creation and specially for painting. This fact promoted the arrival of European painters motivated by many orders that high bourgeoisie did at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. In this context, Puebla is a very interesting city for different painters and also for Filippo Mastellari, who is one of the most attractive and unknown artists in that moment.

KEYWORDS: European painting, Mexico, Puebla, Mastellari, Allegories.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

INTRODUCCIÓN

Aunque la historia del arte poblano durante el porfiriato cuenta con diversos estudios que ponen de manifiesto su calidad y singularidad, quedan aún numerosas personalidades, obras y circunstancias en las que seguir profundizando e investigando. Al analizar el panorama cultural durante el gobierno de Porfirio Díaz, uno de los más

beneficiosos para las artes, como podrá verse a lo largo del texto, es necesario destacar la notoria presencia de obras y creadores extranjeros en el país. Entre ellos, tuvieron un lugar muy destacado los pintores, que realizaron todo tipo de obras por encargo de la adinerada burguesía, con la finalidad de satisfacer el interés de esta en decorar sus casas y edificios.

Entre esos artistas se encuentra el italiano Filippo Mastellari, uno de los más desconocidos pintores que trabaja en la ciudad de los Ángeles en aquellos años. No son frecuentes ni numerosos los datos referidos a él en la bibliografía que aborda el arte de ese periodo, apareciendo de una manera muy discreta aunque destacando, eso sí, su labor en las decoraciones murales y sus cualidades como retratista de primer nivel y en gran medida ligado a otro pintor foráneo, el español José Arpa Perea. Sí se cuenta con algo más de información detallada en torno a su origen y biografía gracias a la obra de la periodista Magda Barbieri *I Mastellari da Argile alle Americhe. Storia de Filippo e Amadeo, un pittore e un muratore che varcarono l'oceano in cerca di fortuna*¹, donde la autora analiza la vida de varios familiares y del propio Filippo, aunque sin entrar en profundidad en el examen de su producción artística o en la propia atribución de pinturas.

Por todo ello, unido al conocimiento *in situ* de determinadas obras del artista y de otras relacionadas con su estilo, se manifestó necesaria la elaboración de un estudio inicial del italiano en el cual se pusiera en valor su figura a través de la revisión bibliográfica y hemerográfica, de la aportación de nuevos datos y de la propia presunción de autorías. Es arriesgado atribuir obras sin contar con una base documental, no obstante y en la mayoría de los casos, el estilo de un pintor se convierte en su mejor firma y así se ha querido aplicar en estas líneas².

PANORAMA ARTÍSTICO POBLANO A FINALES DEL SIGLO XIX Y EN LA PRIMERA DÉCADA DEL XX

Desde su fundación, la ciudad de Puebla ha sido una de las más importantes y activas del país gracias a su situación privilegiada entre Ciudad de México y Veracruz, convirtiéndose en una zona clave de paso e influencia. Su economía tuvo un notable aumento durante la etapa virreinal y vivió un periodo de esplendor en la segunda mitad del siglo XIX con la pujanza de la industria textil, dando lugar a una burguesía que se reafirma con fuerza. La época del porfirato (1876-1910), en la que se enmarca el presente estudio, estuvo marcada por luces y sombras, tal y como señala la doctora

¹ BARBIERI, M., *I Mastellari da Argile alle Americhe. Storia de Filippo e Amadeo, un pittore e un muratore che varcarono l'oceano in cerca di fortuna*, Castello d' Argile, 2011.

² Este artículo ha sido posible gracias a la colaboración y disposición en la cesión de permisos de reproducción de las imágenes necesarias para el mismo del Museo Universitario Casa de los Muñecos de la BUAP y del Honorable Congreso del Estado Libre y Soberano de Puebla, así como a la ayuda y apoyo de la Secretaría de Turismo Municipal de la Ciudad de Puebla en todos los trámites requeridos.

Montserrat Galí³. Es un momento de modernización del país y de fortalecimiento de una clase que tiene interés cultural, aunque por otro lado, las condiciones de vida de los campesinos y obreros empeoran considerablemente a causa de las políticas autoritarias de Díaz⁴. En la misma línea, aunque en un estudio sobre la arquitectura modernista en Puebla, Galí se reafirma:

«La llamada Belle Epoque (1871-1914) coincidió en México con el gobierno de Porfirio Díaz, el llamado porfiriato (1876-1910), caracterizado por un afrancesamiento entusiasta en todos los ámbitos de la vida social y cultural. La historiografía del siglo XX ha criticado de manera implacable este periodo, que sucumbió bajo el movimiento social armado de la Revolución Mexicana (1910). Sin embargo, desde el punto de vista de la arquitectura, la ciencia, la tecnología y las artes, el porfiriato fue un momento de esplendor en el que triunfó el capitalismo, con todo lo malo y lo bueno de este sistema, y en el que surgió una burguesía complacida con sus éxitos sociales, y deseosa de exhibir su educación y su buen gusto. En todo el país, pero especialmente en las ciudades de México y de Puebla, la burguesía se aficionó al coleccionismo y se esmeró en saturar sus casas de muebles y objetos suntuarios»⁵.

Esa clase pudiente, esmerada en saturar sus casas de objetos artísticos, que vivía al margen de la crisis social, propició no solo un efervescente mercado de obras y un notorio acrecentamiento del gusto coleccionista y el mecenazgo existente desde el siglo XVII⁶, como ya se ha indicado, sino que también originó el desarrollo de exposiciones y eventos de carácter artístico alejados de la capital. Desde México y la Academia de San Carlos, un tanto anclada en modelos europeos con carácter reiterativo, se marcaban las pautas que debían seguir la pintura y las demás artes a nivel nacional, aunque hubo ciudades como Puebla que contaron con su propia academia, de líneas personales en su proceder. Fue esta una institución de prestigio y en ella se formaron pintores de un meritorio interés que convivieron y compartieron una amplia demanda laboral con los artistas poblanos⁷ formados en México y con los extranjeros que llegaron a la ciudad y entre los que figuran a final de siglo los ya citados, José Arpa o Filippo Mastellari⁸. Estos, motivados por el gran número de encargos y por la relajación, en cierta medida, del ambiente provinciano, se asentaron en Puebla, donde adquirieron fama y reconocimiento.

³ GALÍ BOADELLA, M., «José Arpa Perea en México (1895-1910)», *Laboratorio de Arte*, nº 13, Sevilla, 2000, p. 243.

⁴ *Ibidem*, pp. 243-244.

⁵ GALÍ BOADELLA, M., «El Modernismo en Puebla, expresión de una burguesía periférica con aspiraciones cosmopolitas», en *II Congrés Internacional coupDefouet*, Barcelona 25-28 jun. 2015, Proceedings-Actes-Actas-Actes, Barcelona, Publicacions i edicions UB, Col·lecció Singularitats, 2018, p. 285.

⁶ CABRERA, F., *El coleccionismo en Puebla*, México, Editorial Libros de México, 1988, p. 14.

⁷ Entre los pintores poblanos de interés a finales de siglo se debe mencionar a Daniel Dávila, al padre Gonzalo Carrasco o a José Jara.

⁸ GALÍ BOADELLA, M., *op. cit.*, p. 251.

Pero retomando ese gusto burgués por el arte, es necesario destacar cómo durante los años de tránsito al siglo XX fueron cuantiosos los edificios que se remodelaron, levantaron y decoraron en la ciudad de Puebla, principalmente gracias al apoyo económico de esta clase social, siendo muy frecuente y solicitada la presencia clasicista, neomudéjar, afrancesada y modernista en los mismos. Todas ellas influencias europeas que, en gran medida, estuvieron favorecidas por las políticas migratorias benévolas para los extranjeros y para los artistas que llegaban del «viejo continente». Como señala Pedro Pérez Herrero al tratar algunas ideas sobre la situación:

«Durante el gobierno de Porfirio Díaz se definió ya una política inmigratoria: se alcanzó una capacidad económica para promoverla, y en muchos casos financiarla; se superó la intolerancia religiosa, y se logró una paz interna, barrera constante de las épocas anteriores que impedía que se realizaran con éxito los programas de atracción de población extranjera en México»⁹.

Entre esos artistas, había gran número de europeos, y muchos eran arquitectos italianos y franceses y otros tantos eran pintores que trabajaban como decoradores, como se extrae del estudio de Martha Fernández que analiza la obra de Montserrat Galí sobre la Casa Minerva¹⁰:

«(...) Ahora bien, mucho se ha dicho y se ha destacado siempre a “la Puebla virreinal”, sin embargo, la arquitectura decimonónica de la ciudad es de especial importancia, sobre todo aquella que se inscribe en la llamada arquitectura porfiriana. (...) En aquel momento se le concedió especial importancia a los motivos decorativos de los edificios por lo que junto a los arquitectos italianos y franceses, también se solían traer maestros decoradores; fue el caso concreto, por ejemplo, de la familia Copedé (padre e hijos) que vinieron de Florencia especialmente para decorar los Palacios de Comunicaciones y de Correos de la ciudad de México (...)»¹¹.

Lo cierto es que no solo se advierte un esplendor de las artes en Puebla a través de la demanda burguesa o de la Academia, sino que además, diversas entidades como el Círculo Católico, van a fomentarlo y hacerlo aún más evidente. Dicha institución, de la cual se conserva su *Memoria*¹² fundacional, fue estudiada por Sergio Francisco Rosas Salas, que haciendo alusión al citado documento indica que: «El 12 de junio de 1887, el obispo José María Mora y Daza inauguró el Círculo Católico de Puebla, fundado por el licenciado Rafael Mendívil y el doctor Secundino Sosa. Habían sido

⁹ MIÑO GRIJALVA, M., PÉREZ HERRERO, P. y JARQUÍN, M. T., *Tres aspectos de la presencia española en México durante el porfiriato*, México, Colegio de México, 1981, p. 106.

¹⁰ GALÍ BOADELLA, M., *La casa de Minerva. Arte e Historia en el patrimonio edificado de la BUAP*, México, Ediciones de Educación y Cultura, 2011.

¹¹ FERNÁNDEZ, M., «La casa de Minerva. Arte e Historia en el patrimonio edificado de la BUAP», *Ciencia y cultura. Elementos*, n° 86, vol. 19, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 2012, p. 62.

¹² *Memoria del Círculo Católico. 1887 a 1898. Puebla de los Ángeles, 1898*, Puebla, Tipografía, Litografía y Encuadernación del Colegio Salesiano, 1898.

impulsados por el sacerdote jesuita Pedro Spina¹³». Este sacerdote es clave para la creación del Círculo, como sociedad que fomentase el catolicismo entre las élites y la población en general¹⁴, además de para Filippo Mastellari, como se abordará en el texto. Para el fomento de la religión es esencial el instrumento artístico y en ese momento fueron fundamentales eventos como el de la I Exposición Nacional de Bellas Artes de 1900, que en parte respondió al éxito de la XXIII Exposición capitulina¹⁵ celebrada en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1898¹⁶, y que sirvió para visibilizar la calidad del arte que se estaba produciendo en Puebla. La muestra¹⁷, ideada dentro de un contexto provincial, estuvo más abierta a la propuesta de diferentes tendencias, así como a la participación de artistas muy variados. En la memoria de dicha exposición¹⁸, se recogen tanto los miembros de su dirección y organización, como Daniel Dávila, José Arpa o Edelmiro Traslosheros, entre otros, así como las obras que participaron y sus benefactores¹⁹. Como es de suponer y ante tal baraja de oportunidades, Mastellari sucumbió a Puebla instalándose en la misma.

FILIPPO MASTELLARI, EL PINTOR DE LOS DOS MUNDOS

A la hora de realizar el análisis sobre la biografía del pintor han sido fundamentales, como ya se ha indicado, las escasas referencias bibliográficas, las noticias de prensa y la publicación de Magda Barbieri que trata sobre los Mastellari²⁰. En ella, se dedican treinta páginas a Filippo, al que llama con gran acierto «*il pittore dei due mondi*»²¹, en las que narra sus inicios, su viaje a América y sus circunstancias en los diversos países que visitó, constituyendo una valiosa fuente de información que ha sido utilizada para introducir la figura del artista.

El italiano nació el 25 de mayo de 1849 en el seno de una familia humilde dedicada a la albañilería en Castello d'Argile, Bolonia, donde se formó y trabajó en sus primeros años. Desde muy joven manifestó cualidades para la pintura y siendo un

¹³ ROSAS SALAS, S. F., «El Círculo Católico de Puebla, 1887-1900», *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 43, 2012, p. 41.

¹⁴ *Ibidem*, p. 45.

¹⁵ CHÁVEZ CARRETERO, E. I. R., *Daniel Dávila Domínguez, 1843-1924. Medio siglo de creación artística*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. (Tesis inédita).

¹⁶ VELÁZQUEZ GUADARRAMA, A., *La presencia del Arte Español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899*, México, Universidad Iberoamericana, 1994. (Tesis inédita).

¹⁷ OLIVERA BANCHERO, C. B., *La Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. (Tesis de maestría inédita).

¹⁸ *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes organizado por el Círculo Católico de Puebla*, Puebla de los Ángeles, Imprenta Artística, 1900.

¹⁹ RODRÍGUEZ SERRANO, C., *José Arpa Perea, un pintor viajero*, Sevilla, Colección Arte Hispalense, Diputación de Sevilla, 2017, p. 86.

²⁰ BARBIERI, M., *op. cit.*, pp. 51-81.

²¹ *Ibidem*, p. 51.

niño pasó a estudiar con Raffaele Cavalieri a Cento, donde se estaba finalizando la decoración del Teatro Municipal, que influyó de manera determinante en el artista. A pesar de sus orígenes modestos, Mastellari pudo estudiar en la Academia de Bellas Artes de Bolonia, gracias a unas ayudas económicas de la administración que en determinados momentos fueron rescindidas, originando graves problemas económicos a la familia. En los registros del archivo de dicha institución, aparece el pintor a la edad de 15 años, formándose en cursos de «*Elementi di Figura*», «*Elementi di Architettura*», «*Anatomia*», «*Decorazione*», «*Sala delle statue*», «*Pittura e Prospettiva*» y «*Scultura e Pittura*»²², y adquiriendo el dominio de la pintura al fresco, tan desarrollada en la tradición local. Tras completar ese periodo, pasa un tiempo en Bolonia trabajando como asistente de algún maestro, sin aparecer su firma en ninguna obra hasta el momento, y por la denominación de «*professore*», con la que es citado en algunas cartas de su municipio, ejerciendo como tal, aunque sin ninguna certeza.

Con escasas noticias referentes a su labor y dedicación en Italia, decide emigrar a Colombia en 1889, junto a su hermano Amadeo, albañil de profesión, que había llegado un año antes. La ciudad elegida fue la de Bogotá, donde se estaba construyendo el Teatro Nacional Colón, que debía ser terminado para su inauguración en 1892 con motivo de la conmemoración de los 400 años del descubrimiento de América. En ese momento se le encomienda su primer trabajo conocido en el país, la serie de seis *Musas* para el plafón de dicho edificio. Esta obra, muestra el peso que tenían los artistas italianos en Iberoamérica, ya que la propia construcción fue realizada entre 1885 y 1895 por el arquitecto Pietro Cantini acompañado del decorador suizo Luigi Ramelli, del escultor modenés Cesare Sighinolfi y del pintor Giovanni Menarini. Muy probablemente Mastellari fue recomendado a Cantini por su hermano Amadeo, el cual había intervenido en la construcción del teatro, y que debió tener en cuenta las referencias de los maestros boloñeses del pintor con los que tenía amistad y vínculos. Entre ellos, uno de los que más debió influenciarle fue Antonio Muzzi, uno de los grandes maestros que cultivó la pintura al fresco, quien había decorado el Teatro Comunale de Bolonia y el de San Giovanni in Persiceto. Ese modelo de «*teatri all'italiana*»²³ fue fundamental para la intervención de Filippo en el Colón, del mismo modo que lo fue el Teatro Borgatti de Cento, donde inició sus estudios.

Como se ha señalado, fueron seis las *Musas* que pintó Mastellari, junto a Menarini, se representa a Clío, Calíope, Melpómene, Euterpe, Talía, Polimnia, mientras que Urania, Terpsícore y Erato fueron suprimidas por falta de espacio. En ellas se observan unos rostros idealizados y unas poderosas y rotundas anatomías que unidas a las potentes vestimentas, de angulosos y definidos pliegues, presentan un estilo marcado en el pintor, que retomará a lo largo de su vida en varias obras.

²² *Ibidem*, p. 53.

²³ *Ibidem*, p. 65.

Tras finalizar su trabajo en el Teatro Colón, Mastellari entra una etapa de escasez laboral en la que conoce a la que sería su mujer, la bogotana Salomé Maecha Enciso, como aparece en determinados registros, con la que tiene a su hijo José en 1892. Ante tal crisis y motivado por la búsqueda de nuevos proyectos el italiano se traslada a Cartagena de Indias en 1895, atravesando una mala racha económica y de salud, circunstancia que le lleva a abandonar el país y marchar a México. Sin contar con datos exactos se puede presuponer que en torno a 1899-1900, se instala en Puebla, donde nacerán su hijo Nino, en 1903, y su hija Pía, en 1906. Desde su llegada a la ciudad se relaciona en ambientes católicos y con religiosos como los salesianos, en cuya Escuela Tipográfica publicó un ensayo de geometría titulado *Cuadratura del Círculo*, fruto de la esmerada formación y experiencia en este campo de Mastellari y que pudo poner en práctica en esos años.

Pero retomando la cuestión de la fecha de llegada del pintor a México y de las dudas existentes en torno a ella, ha sido fundamental investigar el testimonio de la prensa. Una noticia de especial relevancia de *El País*, del día 27 de abril de 1900 menciona al italiano en Puebla en uno de sus eventos más importantes a principios del siglo XX:

«Acaban de recibirse en el Círculo Católico, para la Exposición de Bellas Artes, dos magníficos cuadros que han llamado mucho la atención de los visitantes: un Sagrado Corazón de Jesús, completamente original por el Sr. J. Mastellari, y una espléndida copia del artista poblano D. José M. Ibararán y Ponce, representando al Salvador con los dos discípulos de Emaús después de la Resurrección»²⁴.

La importancia de esta publicación radica en el hecho de que sitúa a Mastellari y a su familia en la ciudad de los Ángeles en 1900, pudiendo haber llegado hacia 1899. Su participación en tal exposición hace pensar en que el artista debió conocer sus detalles *in situ*, animándose a concurrir en ella. En una de las obras de referencia para el estudio de la pintura poblana *Historia de la pintura en Puebla* de Francisco Pérez de Salazar²⁵, al hablar de los pintores del siglo XIX y XX, el autor aborda la figura del italiano señalando que este estuvo menos tiempo en Puebla que José Arpa y que por ese motivo no llegó a formar escuela. Esta noticia manifiesta que Mastellari debió llegar después que Arpa y por lo tanto, más tarde de 1897 y 1898. Remarca Pérez de Salazar su participación en la Exposición del Círculo Católico, como ya se ha adelantado en prensa, donde además resultó premiado. Al consultar la *memoria* de dicha muestra, en efecto, aparece junto a Juan Bernardet como primeros premios en la

²⁴ *El País*, «Puebla, correspondencia especial para El País, obras de arte», Ciudad de México, 27/04/1900, p. 3.

²⁵ PEREZ SALAZAR, F., *Historia de la pintura en Puebla*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Estudios y fuentes del arte en México, XIII, 3ª ed., 1963, p. 117.

sección de retrato²⁶. De la misma se extraen también los datos concretos de las obras presentadas por el pintor entre las que aparece el citado *Sagrado Corazón de Jesús* y otras como el *Retrato del R. P. Pedro Spina*, fundador del Círculo y paisano de Filippo, *Retrato del Sr. Lic. Eduardo de Ovando*, muy valorado por Pérez de Salazar, *Retrato del Sr. Agustín de la Hidalga*, *Retrato del Sr. Vicente de la Hidalga* y el *Retrato del R. P. Andrés G. Rivas S. J.*²⁷.

Dicha exposición, clave en el desarrollo artístico de Puebla, contó con una alta participación de extranjeros, llegando incluso a disponer un apartado exclusivo para los artistas provenientes de Italia. Entre ellos se nombra a A. P. Belinvaio, a V. Colombo, a A. Ferri y a A. Giudici. Lo cierto es que aunque se dedica una mención a estos, no fueron los únicos extranjeros que expusieron en ella, ya que hubo artistas como Arpa, o italianos como el propio Mastellari, Mario Fantoni o Efisio Caboni, que sin ser mexicanos se presentan como artistas participantes de la Ciudad de México o Puebla, lo que indica que eran residentes en las mismas.

Instalado en la propicia ciudad y con cierta fama y respeto, empieza a hacer frente a encargos de modo individual y conjunto con pintores como Arpa. Trabaja sin descanso y llega a participar en exposiciones universales como la de Saint Louis Missouri de 1904, tal y como recoge la prensa a nivel local y nacional. Así, el 2 de junio de 1905 en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Puebla*²⁸ se dedica un artículo a ensalzar la contribución que había hecho el estado al éxito de México en la Exposición Universal de Missouri. En el listado de recompensas obtenidas por los expositores aparece Mastellari dentro del Departamento de Artes Liberales y del grupo 17, compuesto por una colectividad de 134 autores de obras científicas, literarias, etc., entre los que cabe destacar al italiano, a Antonio Carrión, Juan Enciso, Eduardo Gómez Haro o Audomaro Molina, entre otros. Un mes antes, el *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*²⁹ ya anunciaba a Mastellari como uno de los premiados. De nuevo, en *El Estado de Tlaxcala*³⁰ con fecha de 8 de julio de 1905 aparece el italiano y poco después, el 12 de julio de ese mismo año, el *Periódico Oficial del Estado de Oaxaca*³¹ se hacía eco de la misma noticia, al igual que lo hizo antes el *Periódico Oficial del Estado de Hidalgo*³².

²⁶ *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes organizado por el Círculo Católico de Puebla*, op. cit.

²⁷ *Ibidem*, p. 85.

²⁸ *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Puebla*, «Puebla en la última Exposición», Puebla, 02/06/1905, pp. 1-2.

²⁹ *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, «Recompensas obtenidas por los Expositores mexicanos en la Exposición Universal de St. Louis Mo.», Ciudad de México, 03/05/1905, p. 4.

³⁰ *El Estado de Tlaxcala, Órgano Oficial del Gobierno*, «Recompensas obtenidas por los Expositores mexicanos en la Exposición Universal de St. Louis Mo. 1904», Tlaxcala, 08/07/1905, pp. 1-2.

³¹ *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, «Recompensas obtenidas por los Expositores mexicanos en la Exposición Universal de St. Louis Mo.», Oaxaca, 12/07/1905, pp. 23-24.

³² *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*, «Recompensas obtenidas por los Expositores mexicanos en la Exposición Universal de St. Louis Mo.», Pachuca, 28/06/1905, pp. 2-3.

A partir de ese momento y ante el prestigio de su premio en la Exposición Universal, con una publicación en su haber y con una buena posición entre la intelectualidad poblana, Mastellari debió hacer frente a importantes encargos a la par que vivía una época de tranquilidad familiar que coincidió con el nacimiento de dos de sus hijos, apareciendo incluso recogidos en alguna nota de prensa. Según datos del *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*³³, referentes al matrimonio formado por el boloñés, de 57 años, y la bogotana Salomé Maecha, de 38 años, ambos eran residentes en la ciudad de Puebla y estaban inscritos en el Registro Civil desde el 2 de marzo de 1909³⁴. Este mismo *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*³⁵ en julio de 1909, en el apartado dedicado a la Secretaría del Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores, Sección Cancillería, dedica una noticia referente a los cambios ocurridos en el Estado Civil de los extranjeros residentes en los Estados Unidos Mexicanos, formada con datos recibidos durante el mes de junio de ese año. Dicha noticia les sitúa en esta ciudad en 1909, como natural de Bolonia, Italia, al igual que a sus hijos, José, Nino y Pía³⁶.

Tras unos años de estabilidad y al igual que artistas y compañeros como José Arpa, con la llegada de la Revolución en 1910, el pintor y su familia ponen rumbo a Cuba, instalándose en La Habana, donde desarrolla una última y poco conocida producción hasta su fallecimiento el 18 de marzo de 1922.

La huella de Mastellari en Puebla a través de su obra

Son numerosas las referencias a la obra del pintor en su estancia americana y no hay duda de que su trabajo debió ser intenso, no obstante, son dos los problemas principales con los que se cuenta a la hora de analizarlo. El primero es la falta de documentación, hasta el momento, que permita atribuir su autoría en determinadas pinturas murales poblanas y el segundo es el desconocimiento sobre el paradero de muchas de sus obras en lienzo o tabla.

³³ *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, «Secretaría del Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores de México, Sección Cancillería, Noticia de los Cambios ocurridos en el Estado Civil de los Extranjeros residentes en los Estados Unidos mexicanos formada con los datos recibidos en esta Secretaría durante el mes de junio del presente año. Matrimonios», Ciudad de México, 10/05/1909, pp. 6-7.

³⁴ Existe un error en la edad, ya que ambos contaban con tres años más en su haber.

³⁵ *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, «Secretaría del Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores de México, Sección Cancillería, Noticia de los Cambios ocurridos en el Estado Civil de los Extranjeros residentes en los Estados Unidos mexicanos formada con los datos recibidos en esta Secretaría durante el mes de junio del presente año. Nacimientos», Ciudad de México, 05/07/1909, pp. 2-5.

³⁶ Este dato no es posible ya que la mujer de Filippo, Salomé Maecha, natural de Bogotá, Colombia, registrada en esa misma lista con fecha de 25 de mayo, no viajó a Europa, circunstancia que hizo que los hijos nacieran en América.

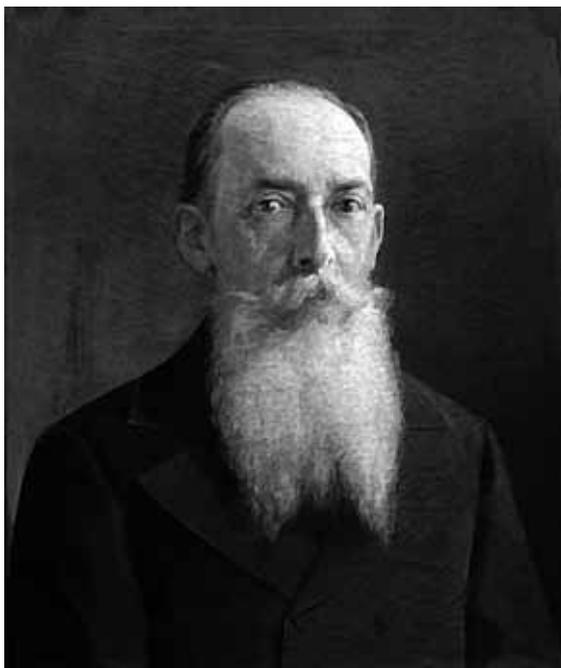


FIG. 1. *Retrato del Sr. Eduardo de Ovando y Haro*, Filippo Mastellari, hacia 1899-1900, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Fotografía autorizada por el Dr. José Alfonso Esparza Ortiz, rector de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y tramitada a través de la maestra María Elsa Guadalupe Hernández y Martínez, directora de los Museos Universitarios BUAP.

Uno de sus trabajos más conocidos, incluso alabado como ya se vio por Pérez de Salazar, es el *Retrato de don Eduardo de Ovando y Haro* (Fig. 1) que hoy se encuentra en el Museo Universitario Casa de los Muñecos y que debió realizar entre 1899 y 1900, ya que fue una de las obras presentadas en la Exposición del Círculo Católico. La obra, una de las más destacadas de su producción, evidencia su capacidad y maestría como retratista, al captar con detalle, honestidad y dignidad a una de las personalidades más influyentes dentro de la burguesía poblana. Sin caer en el exceso y partiendo de la sencillez tanto en el espacio como el atuendo del retratado, Mastellari presenta a un señor en su madurez, manifestada no solo a través de la barba blanca, sino también gracias a la intensidad y experiencia de su mirada. El estudio de esta

pintura, pareja del *Retrato de doña Asunción Enciso y Osorio*, esposa de don Eduardo de Ovando, revela la estrecha relación que debió surgir entre este artista y el sevillano José Arpa Perea, autor de la última. Doña Asunción fallece en 1897, fecha en la que su autor llega a México. Esta circunstancia y la frialdad con la que capta a la retratada, a diferencia de la calidad del esposo, hacen pensar que la obra es posterior y realizada de una fotografía. Ello se ve reforzado por el encargo conjunto del Sr. Ovando, del que se desconoce su fecha de defunción, a ambos pintores, se presupone que hacia 1899-1900.

Sin tener constancia de ello y basándonos en dicha relación, es interesante retomar la obra del *Sagrado Corazón de Jesús* que presentó el italiano a la Exposición del Círculo Católico en 1900. No se conoce la apariencia de esa pintura, que muy probablemente esté en alguna colección privada, pero pudo ser muy parecida a un *Altar del Sagrado Corazón de Jesús* que casualmente Arpa firmó en Puebla unos años antes del

final de siglo³⁷. Pero no solo compartieron encargos de lienzos y temas, sino que también trabajaron de manera conjunta en la decoración de algunas casas, tal y como es señalado por diversos autores³⁸. Sin duda, una de las investigaciones más importantes a este respecto es la de Montserrat Galí, la cual cree que interviene junto al sevillano en la decoración de la casa de los Conde y Conde pudiendo ser el autor de los plafones de los dormitorios principales³⁹. La misma autora señala que el italiano colaboró en la decoración de algunas viviendas con motivos muy similares a los que utiliza Arpa en la decoración del plafón del Salón del Edificio Serfín, donde con una estética derivada de las ornamentaciones rococó, predominan los tonos pastel⁴⁰.

Siguiendo dicho gusto y partiendo de las características formales de las *Musas* que pintó para el Teatro Colón, se podría decir que la serie de *Alegorías*, atribuidas a Mastellari del Museo Universitario Casa de los Muñecos pertenecen al pintor. Así queda recogido por Velia Morales al tratar sobre la exposición permanente de dicha institución, tratando al italiano, junto a Daniel Dávila, el padre Gonzalo Carrasco, José Arpa o José Cusachs entre otros, como uno de los renovadores del panorama artístico poblano⁴¹. La fecha de ejecución de las mismas pudo estar en torno a 1900-1905, cuando el pintor se encontraba ya ubicado en la ciudad de Puebla. El conjunto está compuesto por cinco figuras femeninas que probablemente ponían de manifiesto las virtudes y riqueza económica de la ciudad, así como la capacidad guerrera de la misma, tal y como había demostrado en su historia reciente. Estas, *La Agricultura*, *La Guerra*, *La Industria*, *La Sabiduría* y *La Justicia*, son reproducidas a excepción de la última, con la que existen dudas en la autoría de Mastellari, por tener un estilo muy diferenciado del de las otras cuatro. En términos generales, todas tienen el mismo formato, y un estilo muy definido basado en el uso de las tonalidades pastel y en la representación de figuras femeninas corpulentas captadas desde un primer plano bajo, lo que realza la monumentalidad de las imágenes, con grandes similitudes con las matronas romanas. Estas, con un fuerte carácter escultórico presente en la angulosidad y pesadez de los pliegues de sus túnicas, poseen además una grandiosidad espiritual manifiesta a través de la serenidad y solemnidad de sus idealizados rostros. Tras ellas, se disponen profundos paisajes desdibujados que se extienden en la lejanía.

En estas obras se advierte su formación en la academia boloñesa, así como la influencia de sus maestros. Las cinco están acompañadas por aquellos elementos iconográficos que permiten identificarlas. Así, *La Agricultura* (Fig. 2), aparece en

³⁷ La pintura de José Arpa Perea, que se encuentra en colección privada en Texas, contiene firma, localización y fecha, aunque esta última no resulta muy clara y podría ser de 1897 o 1899.

³⁸ FERNÁNDEZ, M., *op.cit.*, p. 62.

³⁹ GALÍ BOADELLA, M., *op. cit.*, p. 256.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 255.

⁴¹ MORALES PÉREZ, V., «Exposición permanente del Museo Universitario», *Tiempo Universitario. Gaceta Histórica de la BUAP*, año 9, n° 20, Puebla, 2006, p. 8.



FIG. 2. *La Agricultura*, Filippo Mastellari, hacia 1900-1905, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Fotografía autorizada por el Dr. José Alfonso Esparza Ortiz, rector de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y tramitada a través de la maestra María Elsa Guadalupe Hernández y Martínez, directora de los Museos Universitarios BUAP.



FIG. 3. *La Guerra*, Filippo Mastellari, hacia 1900-1905, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Fotografía autorizada por el Dr. José Alfonso Esparza Ortiz, rector de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y tramitada a través de la maestra María Elsa Guadalupe Hernández y Martínez, directora de los Museos Universitarios BUAP.

un entorno agrario con un rastrillo agrícola en su mano y coronada por un adorno floral, mientras que *La Guerra* (Fig. 3), que mira a la lejanía en alerta por un posible ataque, porta un fusil con bayoneta y a los pies presenta un cañón. *La Industria* (Fig. 4), como una matrona romana, ricamente ataviada y enjoyada es la única de las cinco que aparece calzada con unas sandalias, probablemente como indicador del status y bonanza de la misma. La figura es dispuesta en un paisaje industrial de fábricas con humeantes chimeneas y posibles infraestructuras del reciente ferrocarril, acompañada por un eje dentado y un piñón, muestras del proceso industrial, además de por el caduceo, símbolo del comercio, que tan asociado está a la producción fabril. Se podría



FIG. 4. *La Industria*, Filippo Mastellari, hacia 1900-1905, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Fotografía autorizada por el Dr. José Alfonso Esparza Ortiz, rector de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y tramitada a través de la maestra María Elsa Guadalupe Hernández y Martínez, directora de los Museos Universitarios BUAP.



FIG. 5. *La Sabiduría*, Filippo Mastellari, hacia 1900-1905, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Fotografía autorizada por el Dr. José Alfonso Esparza Ortiz, rector de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y tramitada a través de la maestra María Elsa Guadalupe Hernández y Martínez, directora de los Museos Universitarios BUAP.

decir que esta alegoría es una de las más significativas, por la importancia que alcanza Puebla en la segunda mitad del siglo XIX gracias a la industria textil, presente en los ricos tejidos que la figura femenina viste y porta con orgullo en sus manos. Sin duda, estamos ante una de las imágenes que mejor representa el concepto de la ciudad de los Ángeles en el porfiriato. *La Sabiduría* (Fig. 5), con marcado escorzo, es dispuesta junto a unos libros de espléndidas encuadernaciones. Finalmente, *La Justicia*, sedente en una ornamentada silla a modo de trono, se acompaña de sus habituales atributos, la espada y la balanza, entre otros. Como ya se ha señalado, de la serie de *Alegorías* es la que claramente difiere en estilo y por ello, no se reproduce. Con respecto a



FIG. 6. *Alegoría de la Ciudad de Puebla de los Ángeles y de la República mexicana* en el plafón del Salón de Plenos del edificio del Congreso del Estado de Puebla. Atribuida a Filippo Mastellari, hacia 1905.

Fotografía autorizada por el Honorable Congreso del Estado Libre y Soberano de Puebla y tramitada a través de la Secretaría de Turismo Municipal de la Ciudad de Puebla.

su origen, gracias a una fotografía antigua procedente del Archivo Histórico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en la que se puede observar la serie expuesta en el patio de la Casa de las Bóvedas, sede de la Academia de Bellas Artes, se revela la procedencia de dichas pinturas, la Academia, para la que el italiano trabajó.

Tal y como se adelantó, esta serie, muy del gusto burgués, es bastante cercana a la del Teatro Colón de Bogotá que a su vez influyó en otras obras que realizó en numerosos y no estudiados edificios de la ciudad, atreviéndose estas líneas a realizar una nueva atribución, sin base documental, a su mano. La misma se ha basado, no obstante, en las características de estilo del pintor, en las estrechas relaciones que pudo tener este con determinadas personalidades asociadas a la historia de la construcción y en las referencias bibliográficas que hablan de sus intervenciones decorativas en inmuebles poblanos y

de las que no se tiene certeza o registro. Dicha atribución es la que vincula al italiano con las pinturas alegóricas del plafón del Salón de Plenos del edificio del Congreso del Estado de Puebla. Fue construido en el año de 1833 por Rafael Guerrero y por Eduardo Tamariz Almendaro, el cual se encargó principalmente de la decoración de estilo neomudéjar. Tuvo muy variadas funciones a lo largo de su historia siendo sede en un primer momento de la Sociedad Artística Filarmónica La Purísima Concepción y más tarde del Casino Teruel. En 1894 pasó a renombrarse Teatro Miranda y entre 1899 y 1905 albergó al Círculo Católico Poblano para finalmente convertirse a partir



FIG. 7. Detalle de *Alegoría de la Ciudad de Puebla de los Ángeles y de la República mexicana* en el plafón del Salón de Plenos del edificio del Congreso del Estado de Puebla. Atribuida a Filippo Mastellari, hacia 1905. Fotografía autorizada por el Honorable Congreso del Estado Libre y Soberano de Puebla y tramitada a través de la Secretaría de Turismo Municipal de la Ciudad de Puebla.

de entonces en el edificio del Congreso del Estado⁴², transformando el espacio del teatro para salón del mismo⁴³. La construcción cuenta con dos partes diferenciadas: una primera cuadrangular, desde el acceso principal de la calle, donde se encuentra un fantástico patio, ejemplo de la proliferación del gusto por las decoraciones neomudéjares en Puebla; y una segunda semicircular que alberga el Salón de Plenos. Esta última está construida con el eclecticismo propio de la segunda mitad del XIX y con fuertes influencias clasicistas y rococós especialmente en la ornamentación. Es en este espacio donde se disponen las pinturas atribuidas a Mastellari (Figs. 6 y 7).

Si se comienza su análisis siguiendo un criterio estilístico, hay que subrayar que esta obra está, de nuevo, muy cercana a las *Musas* del Teatro Colón de Bogotá, sobre todo a Euterpe y Polimnia, a los teatros italianos de sus años de juventud, pero aún más próximas, si cabe, a la serie de *Alegorías* del Museo Universitario de la Casa de los Muñecos. Las dos figuras femeninas parecen representar a las Alegorías de la ciudad de Puebla y de la República Mexicana y que se pueden identificar gracias al escudo de armas poblano, formado por los dos ángeles flanqueando una ciudad con cinco torres y al escudo mexicano con el águila y la serpiente, respectivamente. Ambas presentan unas características formales muy similares a las de la BUAP, reconocibles en la monumentalidad de las mujeres, en los angulosos y potentes pliegues de sus túnicas, y en los tonos pastel que utiliza. El conjunto aparece rematado por una alegoría superior que se desdibuja entre las nubes y acompañado por un grupo de tres querubines niños y guirnalda floral que enmarcan la escena. En este sentido hay que destacar que José Arpa Perea tendrá pinturas de características muy similares como la que realiza para el plafón del Salón del Edificio Serfín, prescindiendo en ese caso, de la presencia femenina, revelándose el gusto de la burguesía por este tipo de obras.

Otra de las razones que hacen pensar en la intervención de Mastellari en estas pinturas es la estrecha relación que le unía con su paisano Pedro Spina. Este fue fundador del Círculo Católico⁴⁴, que tuvo su sede en el edificio estudiado entre 1899 y 1905, cuando pasa a acoger el Histórico Congreso del Estado de Puebla. Partiendo de una suposición, la temática de las pinturas, asociada a la Ciudad de Puebla y a la propia República Mexicana hace pensar en que pudieron ser realizadas en la fecha de 1905. Dicha tarea debió tener lugar durante la adaptación del edificio y pudo verse motivada gracias a la relación del artista con Spina, al que incluso retrató, y que pudo haberle recomendado para tal encomienda por su estrecho vínculo con el Círculo. El italiano, que estuvo como padre espiritual en el Colegio San Juan Nempuceno en Saltillo,

⁴² «Honorable Congreso del Estado de Puebla, Historia», (consultado: 28/05/2018) http://www.congresopuebla.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=576

⁴³ KATZMAN, I., *Arquitectura del siglo XIX en México*, Ciudad de México, Trillas, 2ª ed., 1993, p. 159.

⁴⁴ MENDICHIRAGA, J. R., «Dos jesuitas italianos del siglo XIX en la sociedad científica Antonio Alzate», *Ingenierías*, vol. XIII, n° 48, Universidad de Monterrey, 2010.

Coahuila, desde 1900 hasta 1905, regresó a Roma en 1906⁴⁵, pudiendo haber viajado a Puebla en la fecha de cambio del edificio. Las cualidades de Mastellari para tal trabajo eran avaladas por las otras intervenciones murales que ya había realizado en la ciudad, así como por su éxito en Saint Louis Missouri, que debió legitimarle entre el gobierno estatal. De este modo el estilo, el vínculo con el Círculo y con el propio edificio, así como su éxito en la ciudad, pudieron propiciar que el pintor se relacionara con uno de los espacios poblanos de más entidad.

A modo de conclusión hay que señalar que este texto ha supuesto solo un mero avance y acercamiento a la figura de Filippo Mastellari a través de alguna atribución y de su estudio bibliográfico y hemerográfico. Su personalidad artística queda abierta, no obstante, a futuras revisiones y aportaciones que, sin duda, están entre los proyectos a corto plazo de la autora.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 27.

Elementos mudéjares en la arquitectura doméstica de Cartagena de Indias (Colombia)

Mudejares elements in the domestic architecture of Cartagena de Indias (Colombia)

Florinda Sánchez Romero

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia

Rafael López Guzmán

Universidad de Granada, España

Mario Perilla Perilla

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia

Yolanda Guasch Marí

Universidad de Granada, España

RESUMEN: El centro histórico de Cartagena de Indias como patrimonio histórico de la humanidad, es en Colombia el territorio más representativo del periodo virreinal en cuanto a sistema urbano y arquitectónico se refiere, donde se encuentran edificaciones civiles, religiosas y domésticas que han logrado pervivir con el paso del tiempo a partir de esfuerzos conjuntos entre sectores públicos y privados con miras al desarrollo sostenible de la ciudad y de la región. La tipología y técnicas constructivas heredadas, en buena parte, de la cultura andaluza enriquecieron el desarrollo urbano de la ciudad y otorgaron un matiz especial que hoy se mantiene y por el cual es considerado un destino excepcional a nivel mundial para el turismo cultural.

PALABRAS CLAVE: Paisaje urbano histórico, patrimonio arquitectónico, turismo cultural.

ABSTRAC: The historical center of Cartagena de Indias as a historical heritage of humanity, is in Colombia the representative territory of the virreinal period in terms of urban and architectural system, where there are civil, religious and domestic buildings that have survived with the passage of time from joint efforts between public and private sectors with a view to the sustainable development of the city and the region. The typology and constructive techniques inherited from the Andalusian culture enriched the urban development of the city and granted a special nuance that is maintained today and for which it is considered an exceptional destination worldwide for cultural tourism.

KEYWORDS: Historic urban landscape, architectural heritage, cultural tourism.

Recibido: ?? de ?????? de 2018 / Admitido: ?? de ?????? de 2018.

INTRODUCCIÓN

La actividad turística a nivel mundial ha cobrado fuerza en el presente siglo y en algunas ciudades latinoamericanas se ha posicionado en los primeros renglones de su economía. El patrimonio cultural y las ciudades que lo contienen, no han sido ajenas a este proceso y se proyectan dentro de los destinos con mayor demanda. Frente a esta realidad, el poder de adaptación a la nueva dimensión turística es un tema que ocupa a gobernantes, planificadores e investigadores en materias de turismo y patrimonio.

Los inmuebles patrimoniales representan la arquitectura de épocas pasadas y guardan elementos y piezas propios de la cultura y la tradición de una comunidad. Así, la importancia y el valor que revisten las edificaciones deben ser validados mediante estudios rigurosos de profesionales idóneos en el tema y deben ser evaluados desde la gestión como recurso turístico. A la luz de estas tendencias globales, aparecen los denominados hoteles-boutique, establecimientos que se implantan en casas o edificaciones patrimoniales a las cuales se les interviene con procesos de conservación y restauración con el ánimo de rescatar y conservar los valores arquitectónicos, históricos y simbólicos, sin perder de vista las necesidades que demanda el confort.

Una de las cualidades que actualmente identifica la ciudad de Cartagena de Indias es el amplio repertorio de arquitectura virreinal que pervive en los barrios del centro histórico, con inmuebles que datan de los siglos XVII y XVIII y permanecen vigentes gracias a procesos de restauración y revitalización encaminados a otorgar nuevos usos que contribuyen a la sostenibilidad del bien y a la apropiación de la memoria colectiva de este valioso patrimonio cultural. La casa cartagenera ha sido motivo de análisis desde diversas disciplinas, encontrando estudios que las describen desde los elementos formales y de construcción, así como desde su función como hábitat y como parte del desarrollo de la sociedad en la época hispánica.

En este sentido, el presente texto analiza elementos identitarios de la casa cartagenera de las épocas virreinal y republicana durante los siglos XVIII y XIX, los cuales hay que entender en su dimensión y calidad histórica para conseguir su respeto y valoración en las tareas de rehabilitación y reutilización de estas edificaciones casi siempre con fines turísticos.

EL ORIGEN MUDÉJAR DE LA CASA CARTAGENERA

Cartagena de Indias es una ciudad costera situada a orillas del mar Caribe en el norte de Colombia, capital del departamento de Bolívar y una de las denominadas perlas del caribe colombiano junto con Barranquilla y Santa Marta. Fue fundada por Pedro de Heredia en el año 1533 sobre el poblado indígena llamado Calamarí. Hacia 1536¹ se hicieron las trazas y repartición de solares, características de las fundaciones

¹ APRILE-GNISET, J., *La ciudad colombiana: la formación espacial americana prehispánica*, Cali, Universidad del Valle, 2016, p. 170.

FIG. 1. Carthagene.
1680. Colección JEAS.
Reg. Fmapoteca-430-
fjeas-33. Archivo
digital Biblioteca
Nacional de Colombia.



hispanas. Los manuscritos de fray Pedro Simón del año 1625 dan cuenta de la fundación y de elementos relacionados con la toponimia:

«Fundó la ciudad el año de mil y quinientos y treinta y dos (como largamente dejamos dicho), en este mismo sitio el Adelantado don Pedro de Heredia dejándola con el mismo nombre de un pueblo de indios que estaba fundado en el mismo sitio, llamado Calamar le pusieron por nombre el puerto de Cartagena por tener dos bocas en su entrada divididas con una isla, como el de Cartagena de Levante en España, y ser capacísimo para innumerables naves de mayor porte, como el otro, y así perdiendo totalmente la ciudad el nombre de Calamar se alzó con el Cartagena.

A la par del Este se apega otra isleta a esta ciudad que se comunica por un puente levadizo arrimado al muro y puerta de la ciudad por ser poca el agua de mar, que divide la una de la otra. Esta es pequeña, cercada toda de aguas saladas, que llaman Getsemaní, nombre que le puso su primer poseedor a quien le dieron en estancia a sus principios desta fundación; esta es como arrabal de la principal ciudad y sale y entra en ella por la parte de tierra firme por otro puente de madera donde hay siempre soldados de posta»².

Durante la época hispana entre los siglos XVII y XVIII Cartagena de Indias se consolidó como el principal puerto de comercio entre España y las provincias de la Nueva Granada lo cual generó una estrecha relación, especialmente desde la región de Andalucía que aportó culturalmente desde la organización del territorio en términos de urbanismo, hasta la concepción de la arquitectura doméstica, con lo cual la ciudad adoptó características propias de ese territorio.

En este sentido la casa cartagenera tiene sus orígenes en la casa andaluza de la Península Ibérica, con algunas connotaciones mudéjares, que llegó a la Nueva Granada, lo que se evidencia especialmente por su similitud en tres elementos fundamentales: la presencia del patio como eje de la distribución espacial, las estructuras de cubiertas con armaduras de carpintería de lo blanco y la presencia de balcones³.

Con estos parámetros podemos establecer diversas tipologías para identificar las edificaciones que perviven en la ciudad, especialmente en su centro histórico. De acuerdo a los análisis realizados por el arquitecto Francisco Angulo Guerra⁴, y según la normativa vigente para el centro histórico⁵, se encuentran en Cartagena casas bajas y casas altas que concuerdan con el núcleo básico descrito para la casa andaluza. Todas desarrollan los espacios en crujías y plantas en forma de U, O, L o C en torno a patios centrados o laterales dependiendo la composición de la planta, lo que determina igualmente la ubicación del acceso central o lateral.

La casa de un piso se compone básicamente de dos crujías, la primera se cubre con tejado a dos aguas y contiene el zaguán, el salón y eventualmente dos habitaciones. La segunda crujía cubierta con tejado a un agua contiene recámara o habitaciones y antesala. El patio, como espacio abierto, es el elemento integrador de la edificación en donde puede encontrarse el aljibe o pozo. Hasta la época republicana la presencia

² SIMÓN, fray Pedro, *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales*, 1625, Bogotá, Editorial Kelly, 1953, p. 94.

³ SÁNCHEZ, F., LÓPEZ GUZMÁN, R., GARCÍA, C. y GUASH, Y., «Las cubiertas en edificaciones de la época colonial en Bogotá», en VV.AA., *Diario de campo: Los avances investigativos y su incidencia en la formación científica y tecnológica*, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2015, pp. 47-52.

⁴ ÁNGULO GUERRA, Fr., *Tipologías arquitectónicas coloniales y republicanas: afinidades y oposiciones*, Cartagena de Indias, Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2008, pp. 29-31.

⁵ *Plan de ordenamiento territorial de la ciudad de Cartagena*, Cartagena de Indias, Alcaldía Mayor, 2001, Artículo 426, pp. 149-151.



FIG. 2. Casas de dos pisos con balconada sobre canchillos de madera.
Fotografía S. Garcés 2014.

de elementos de diversa capacidad para almacenar el agua de lluvia era necesaria por tratarse de una ciudad en donde la mayor parte del agua de uso diario se obtenía de los pozos de mar llamados jagüeyes⁶. Así, en tiempos de fuertes lluvias se optaba por recoger gran cantidad de agua para el consumo en elementos de variada dimensión, desde recipientes para la cocina y baño, hasta los depósitos que ubicaban en los patios de las edificaciones. Así lo señala fray Pedro Simón: «reparan este daño los curiosos recogiendo en botijas y tinajas y algunos en aljibes»⁷.

La casa de dos pisos puede tener más de dos crujías y uno o más patios. En la planta baja una crujía que contiene el zaguán, las habitaciones y otros espacios que funcionaban como locales. La segunda crujía contiene la escalera anexa al vestíbulo que se relaciona con el patio a través de arcadas. Otra crujía contiene espacios destinados a depósito y servidumbre. En algunas ocasiones tiene un traspatio donde funciona la huerta. El patio sigue siendo el elemento integrador en donde se encuentra el pozo o aljibe. Una evidencia de la presencia de aljibe la relata Raúl Porto del Portillo citando

⁶ Los jagüeyes son depresiones sobre el terreno que permiten almacenar agua proveniente de escurremientos superficiales. También son conocidos como ollas de agua, cajas de agua, aljibes, trampas de agua o bordos de agua.

⁷ SIMÓN, fray Pedro, *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en...*, op. cit., p. 196.

una casa ubicada en la calle de San Agustín Chiquita: «El señor Calvo comenzó a publicar un periódico clandestino intitulado “El Duende”, que editaba para combatir al general Nieto. Las autoridades locales no pudieron dar con la imprenta en que se editaba el diario en cuestión, porque el señor Calvo la hacía funcionar en el aljibe de la casa»⁸.

En el piso alto se encuentra el salón principal y hasta dos habitaciones en una crujía cubierta a dos aguas. En una segunda crujía cubierta con tejado a un agua se encuentran la escalera, la antesala, frecuentemente con arcada hacia el patio, y una recámara o habitación cuando la casa es de acceso central. En este piso la circulación se desarrolla por los corredores o balcones interiores.

La distribución espacial y sus usos se corrobora con los escritos del historiador Enrique Marco Dorta, quien relaciona aspectos cotidianos de la ciudad con los elementos constructivos y de confort de las edificaciones:

«Es corriente que las casas grandes tengan entresuelo, donde se guardaban las mercancías que podían ser dañadas por la humedad. Estos entresuelos, que suelen ser de corto puntal, tienen ventanas con rejas a la calle y, a veces, puertas y vanos a una galería volada sobre canecillos y con antepecho de balaustres de madera que corre a lo largo de una o más crujías del patio. La abundancia de lluvias impone el tejado sobre el cual se alza el «mirador», torrecilla construida siempre de ladrillo desde la cual se divisa el amplio panorama del mar y la bahía»⁹.

ELEMENTOS DEL PERFIL URBANO CARTAGENERO

En relación con la fachada, la composición básica para casas de una planta se establece a partir de un cuerpo con el portón de acceso generalmente enmarcado en una portada de características clásicas muy sencillas, al decir de Téllez «las portadas en piedra o en ladrillo estucado de las casas cartageneras corresponden a un limitado repertorio que se podría asignar a la clasificación vitrubiana de los órdenes clásicos. Pero en ningún momento se va más allá del dórico o dórico toscano o ligeras variantes del mismo»¹⁰. Por otra parte, las puertas y ventanas de habitaciones guardan simetría de acuerdo con el tipo de acceso ya sea central o lateral. En el remate de la fachada se destacan los aleros de las cubiertas en teja de barro de poca extensión hacia la calle y como único ornamento un juego de molduras lisas. Es usual encontrar sobre el dintel de las ventanas un elemento a manera de cubierta individual denominado tejeroz o tejadillo.

⁸ PORTO DEL PORTILLO, R., *Plazas y Calles de Cartagena*, Cartagena de Indias, Dirección de Educación Pública de Bolívar, 1945, p. 87.

⁹ MARCO DORTA, E., *Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1951, p. 159.

¹⁰ TÉLLEZ, G. y MOURE, E., *Arquitectura Doméstica de Cartagena de Indias*, Bogotá, Corporación Nacional de Turismo, Editorial Escala y Universidad de los Andes, 1995, p. 21.



FIG. 3. Perfil urbano con casas de un piso. Se destaca en las fachadas la presencia de tejadillo sobre los vanos, remate de cubiertas con pequeño alero y dintel liso.
Fotografía S. Garcés 2014.

Las casas de dos plantas conforman el perfil urbano característico de la época virreinal. Según la descripción del fraile Pedro Simón realizada en 1625 «con todo este buen aparejo se han hecho y hacen vistosos edificios y los hacen más la mucha suma de ventanaje y balcones volados que tienen a las calles, que por ser el país calidísimo toda la vida, refrescándolo poco la noche, es necesario sean las casas todas de una claraboya»¹¹, identificando claramente la presencia de un elemento externo de gran dimensión que dotaba las casas de ventilación natural. La fachada cuenta con ejes de simetría marcados por los módulos de balcones y tribunas en el segundo piso apoyados en canes de madera labrados que también dan soporte a los pies derechos en donde se apoya la cubierta del balcón. El primer piso con portón y portada de acceso y ventanas en los diferentes espacios, incluidos los locales que eventualmente cuentan con tejazoz, denominados así por ser tejadillos en voladizo.

La tipología mencionada fue reconocida por propios y visitantes que describieron la ciudad según lo evidencia la crónica del teniente de navío don Antonio de Ulloa que en la década del 30 del siglo XVIII llegó a la ciudad de Cartagena:

¹¹ SIMÓN, fray Pedro, *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en...*, op. cit., pp. 195-196.



FIG. 4. Perfil urbano con casas de dos pisos. Se destaca en las fachadas la presencia del balcón cubierto con tejadillo. Fotografía S. Garcés 2014.

«La interior disposición de la ciudad, e igualmente sus arrabales es muy buena; las calles derechas, anchas, en buena proporción y empedradas todas, las casas bien fabricadas y con alto la mayor parte, bien distribuidas sus viviendas, y sus materiales piedra y cal, a excepción de algunas de ladrillos. Todas tienen balcones y rejas de madera, materia de más resistencia en aquel temple que la del hierro, porque este se descostra y desmorona después de algún tiempo con la humedad y los vientos salitrosos»¹².

Otra interesante descripción que corrobora y suma otros detalles, la cuenta Raúl Porto del Portillo en su libro *Plazas y Calles de Cartagena*:

«Existe en esta calle de la Factoría una suntuosa e imponente casa colonial, donde reside la familia Cowan Tono, que fue propiedad del marqués de Valdehoyos. Es una de las pocas reliquias coloniales que la picota demoleadora hasta ahora ha respetado. Su alto y pesado portón, con sus balcones y tribunas antiguas y el macizo aldaón, nos traen a la mente aquella época radiante y grande que Cartagena vivió en sus mejores años de existencia»¹³.

¹² ULLOA, A., *Viaje a la América Meridional*, Madrid, Historia 16, 1990, p. 69.

¹³ PORTO DEL PORTILLO, R., *Plazas y Calles de Cartagena*, op cit., p. 65.

Con el paso hacia la época republicana las fachadas adquirieron nuevos elementos que se sumaron a la sencilla ornamentación del periodo hispano, tal como lo comentó Marco Dorta:

«Los corredores o balcones cartageneros constan de una hilera de canes que, prolongando las vigas del techo de la planta baja, sostienen el piso; unos pies derechos, o airosas columnitas con zapatas, reciben una viga corrida, sobre la cual descansan los canecillos que forman el alero del tejado, y una balaustrada forma el antepecho. Los balcones se extienden a lo largo de la fachada o se disponen en ángulo, y a ellos se abren dos o más puertas»¹⁴.

Como remate de la fachada se presenta un alero en teja de barro, bajo el cual se delinean juegos de cornisas generalmente de moldura recta. En la ornamentación de la fachada, como ya se ha visto, se destacan características que responden a formas estéticas mudéjares presentes en la Nueva Granada, con elementos tallados en diversas formas y tamaños, siempre en madera por ser el material que mejor resiste los embates de la corrosión producida por el ambiente salino de la costa.

Las técnicas lignarias se vieron reflejadas en balaustres de balcones y ventanas que fueron matizados por la cultura local de la mano de artesanos que aportaron diferencias en forma y estilo adaptando las antiguas técnicas a los materiales de la región y a las condiciones climáticas de la ciudad¹⁵.

En este sentido es posible explicar la presencia de balcones tanto en las fachadas como al interior en torno a los patios, con lo cual se generaba un sistema de ventilación natural dando respuesta a una necesidad que quizá en otras latitudes no era tan evidente. Al respecto, Téllez manifiesta: «Solo en una región donde los agobiantes calores no cesaban nunca (al contrario de lo que ocurría en el clima estacional de España), podía obligar al constructor anónimo a crear igual profusión de recursos espaciales al exterior y al interior de una casa»¹⁶.

La evidencia de balcones es resaltada en los relatos de Porto del Portillo, en donde se relacionan hechos acaecidos en el transcurrir y la cotidianidad de la sociedad cartagenera en relación con este elemento representativo del paisaje urbano de la ciudad:

«Desde los balcones de la casa que ocupa la Clínica del doctor Ismael Porto Moreno, nos tocó presenciar las escenas borrascosas del 10 de diciembre de 1911, cuando el pueblo de Cartagena se levantó airado contra el arzobispo doctor Pedro Adán Brioschi»¹⁷.

¹⁴ MARCO DORTA, E., *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1988, p. 254.

¹⁵ SÁNCHEZ, F., LÓPEZ GUZMÁN, R., GARCÍA, C. y GUASH, Y., *Las cubiertas en edificaciones de la época colonial en Bogotá...*, op.cit., p. 48.

¹⁶ TÉLLEZ, G. y MOURE, E., *Arquitectura Doméstica de Cartagena de Indias*, op. cit., p. 22.

¹⁷ PORTO DEL PORTILLO, R., *Plazas y Calles de Cartagena*, op. cit., p. 110.

«... En dicha casa estalló un pavoroso incendio la noche del 13 de noviembre de 1875, y la familia del doctor Paz, propietaria de dicha finca, fue sacada por los balcones, porque el incendio comenzó en la parte baja, donde existía un surtido almacén de abarrotes»¹⁸.

Tipologías arquitectónicas al interior de la casa cartagenera

En cuanto a la arquitectura interior, la casa cartagenera se caracterizó por la presencia de arcos en el marco del patio, ya fuera este central o lateral, y en el vestíbulo. Los arcos construidos en sillares de ladrillo y piedra coralina se presentan en diferentes tipos; entre ellos de medio punto, carpanel y rebajado, y son apoyados sobre columnas toscanas:

«Uno de los primeros tipos de columna toscana que penetró en la Nueva Granada fue el propio de la solución basilical andaluza, como en la iglesia de Santa María de Antequera; parece ser que este modelo se adoptó ya en el proyecto que hizo Simón González en 1575 para la catedral de Cartagena. Es soporte de fuste cilíndrico y está formado por varios tambores de piedra... fue el modelo seguido en casi todos los claustros y patios de Cartagena ya desde el siglo XVII»¹⁹.

De acuerdo con la descripción realizada por Enrique Marco Dorta, algunas casas presentaban arcadas de otros diseños, que fueron muy singulares, destacando en la arquitectura doméstica cartagenera: «el arco trilobulado, las semicolumnas con estrías verticales en los capiteles, la prolongación de estos coronada por remates de silueta campaniforme con figuras humanas estilizadas y esa especie de volutas laterales, forman un conjunto originalísimo y de marcado sabor popular»²⁰.

Un elemento de la arquitectura interior relevante en la casa cartagenera es, sin lugar a duda, la cubierta construida con técnicas lignarias de tradición mudéjar, presentes en la geografía española y que emigrarían hacia América juntamente con oficiales de carpintería conocedores de los sistemas constructivos. Las diversas tipologías de cubiertas, así como algunas decoraciones, sobre todo las de carácter geométrico proceden de la estética mudéjar.

Las cubiertas mudéjares permiten la estratificación espacial de las arquitecturas que la utilizan además de añadirle variedad ornamental. Así lo señalan Carlos Arbeláez y Santiago Sebastián al referirse a Colombia: «Las armaduras mudéjares, tan ricas y abundantes en la Nueva Granada, dan la sensación de dividir el espacio hacia

¹⁸ *Ibidem*, p. 82.

¹⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Bogotá, Corporación La Candelaria y Convenio Andrés Bello, 2006, pp. 216 y 218.

²⁰ MARCO DORTA, E., *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, op. cit., p. 255.

FIG. 5.
Columnas de
sección circular
y capitel en
tronco de
pirámide
invertido con
bisel. Fotografía
S. Garcés 2014.



lo alto valiéndose de los cuadrales y almizates, faldones y tirantes»²¹, comparando la calidad de estas con techumbres de Granada y Sevilla en Andalucía²².

Enrique Marco Dorta ratifica el hecho: «Si se tratara de señalar con un adjetivo la característica más imperante en su arte del siglo XVI, quizá sería preciso decir Colombia la mudéjar; y no precisamente por las influencias de origen morisco que ya hemos estudiado en patios y claustros, sino por el esplendor que en tierras colombianas alcanzó la «carpintería de lo blanco». Los artesonados mudéjares fueron las techumbres preferidas durante los siglos XVI y XVII para cubrir los templos y todavía en pleno siglo XVIII se labraban cubiertas de lacería en Cartagena de Indias»²³. Al referirse específicamente a una edificación de arquitectura doméstica en la ciudad de

²¹ ARBELÁEZ CAMACHO, C. y SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Las artes en Colombia. La arquitectura colonial*, Bogotá, Lerner, 1967, tomo IV, p. 151.

²² *Ibidem*, p. 157.

²³ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., MARCO DORTA, E. y BUSCHIAZZO, M., *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1945, vol. I, p. 545.

Cartagena la describe de la siguiente forma: «En la planta alta, la parte frontera está ocupada por el salón con una alcoba a cada lado y techo de artesa común a toda la cruzía, pues los tabiques que forman esas piezas nunca llegan hasta el techo a fin de que el aire circule y las refresque. En la antesala o vestíbulo de la planta alta, donde desemboca la escalera, suele encontrarse el “tinajero”, especie de alacena con puertas de rejas de madera, donde se ponían las panzudas tinajas de Mompox que conservaban el agua siempre fresca»²⁴.

La cubierta de la casa cartagenera presenta básicamente tres tipologías constructivas: alfarjes, par y nudillo y parhilera, siendo esta última la más común. En los entresijos de las casas altas se encuentran los alfarjes, planos que cuentan con vigas de madera a la vista o jácenos soportadas en muros de carga. Los componentes estructurales y ornamentales se identifican según lo descrito por Sánchez, López, García y Guasch ²⁵.

La cubierta de par e hilera tiene únicamente pares o alfardas y una hilera o cumbre que une a los pares. Carecen de nudillos y por tanto de almizate. En las armaduras de par e hilera, se presentan dos condiciones estructurales de inestabilidad: el deslizamiento de los pares y la flexión producida por el peso de la cubierta. Estas condiciones son resueltas en la estructura de par y nudillo con la disposición de elementos menores denominados nudillos, disminuyendo notablemente el momento flector que solicita el par, y trabajando a compresión, generando así un diafragma con los faldones opuestos, mejorando el comportamiento frente a acciones horizontales.

La cubierta de par y nudillo es una variante de la de par e hilera, a la que se añade una viga horizontal a dos tercios de su altura que se denomina puente o nudillo y contribuye a mejorar la respuesta a esfuerzos estructurales. Adicionalmente presenta un plano horizontal que completa una artesa mediante el denominado almizate o harneruelo. Este elemento también contribuye a la disminución de la pendiente de la techumbre logrando ampliar y optimizar el área cubierta.

La armadura está compuesta por miembros esbeltos en madera rolliza o a escuadría, que se unen en sus puntos extremos y permiten cubrir luces de diversas longitudes. Estos elementos cumplen la función de soportar las fuerzas ocasionadas por vientos y sismos, así como las cargas de superficie; es decir, las propias de la cubierta y las generadas por aguas, lluvias y granizo. En el caso de edificaciones de arquitectura virreinal, la estructura soporta el entablado de la cubierta y se cubren luces que van desde 6 hasta 10 metros. En las casas cartageneras el sistema generalmente se encuentra construido en madera a sección cuadrada.

Respecto a los materiales de construcción, en el inicio del periodo hispano se construía toda la casa con madera, incluidos los muros, pero pasado un tiempo fueron

²⁴ MARCO DORTA, E., *Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos...*, op. cit., p. 159.

²⁵ SÁNCHEZ, F., LÓPEZ GUZMÁN, R., GARCÍA, C. y GUASH, Y., *Las cubiertas en edificaciones de la época colonial en Bogotá*, op.cit., pp. 83-85.

muchos los casos en que estas edificaciones desaparecieron ante los incendios que arrasaban con todo el material combustible, ante lo cual fueron implementándose nuevas técnicas y materiales menos susceptibles al fuego. Desde principios de siglo XVII ya se presentan evidencias que referían la utilización de material pétreo de mar que, en conjunto, con madera de mayor resistencia, dieron como resultado las edificaciones que perduraron, tal como lo comenta fray Pedro Simón en *Noticias historiales* del año 1625:

«... el miedo de los incendios que han sucedido y la amenaza de los que le podían suceder, los han hecho mejorar con grande exceso, convidándoles también a esto la comodidad de materiales que se fueron luego descubriendo a la legua del agua del puerto, con excelentes canteras de piedras de cal y edificio, piedra tan a propósito para esto, que siendo tan liviana y porosa que nada sobre el agua por el aire que tiene dentro de sus poros, y tan blanda que la cortan y labran con un hacha, es tan áspera y hoyosa que se aferra valentísimamente con la cal en el edificio, con que encumbran algunos en excesiva altura a que no desayudan las maderas por ser muy buenas las que se acomodan a los edificios y fábricas de navíos pues son ocho a diez especies diferentes las que sirven desto: una llaman morada porque tiene este color subidísimo; guayacanes de dos o tres especies, madera de carreta y amarilla, granadillo que es muy mejor y más pesado que el nogal, cedros hermosísimos, madera de trébol valentísimo y llamado así por ser su hoja menuda y que huele como esta yerba, palo de Brasil mucho y muy bueno y de bálsamo y otras muchas»²⁶.

Según los relatos del historiador Enrique Marco Dorta, una de las pocas casas construida en los primeros años del siglo XVII que perviven en Cartagena es la casa de la Moneda, y por sus características particulares puede dar una idea del modelo constructivo y espacial de la época. Su construcción se remonta hacia 1620 y se compone de dos plantas con portada de pilastras lisas y un canecillo en la parte central del dintel. Como casi todas las de su época contaban con balcones en el segundo piso con ornamento de estilo mudéjar en los elementos de soporte²⁷.

REFLEXIONES FINALES

El legado procedente fundamentalmente de Andalucía en tierra neogranadina pervive con un alto significado simbólico y refleja el grado de compromiso con que se han abordado los procesos de restauración y conservación del patrimonio arquitectónico de los periodos hispano y republicano para la revitalización y posicionamiento del sector hotelero en el centro histórico de Cartagena de Indias. Las diversas crónicas y elementos históricos recopilados y analizados en el presente artículo presentan un

²⁶ SIMÓN, fray Pedro, *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme...*, op. cit., p. 195.

²⁷ MARCO DORTA, E., *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, op. cit., pp. 121 y 253.

punto de comparación con el estado actual de las edificaciones permitiendo identificar elementos de coincidencia en tres aspectos que fundamentan el rico patrimonio construido de la ciudad y la posicionan como uno de los destinos de turismo cultural más valorado a nivel latinoamericano. En este sentido perdura el patio como eje integrador de todos los espacios de la casa, los arcos en sillería de piedra o de ladrillo, y las cubiertas de carpintería de lo blanco con tejas árabes al exterior. En el ámbito urbano, el perfil típico de la ciudad histórica prevalece con la presencia de los balcones cubiertos por tejadillos y ornamentados con balaustradas en madera matizados con una amplia gama de diseños y colores característicos del caribe colombiano.

El platero Francisco Vieira y la defensa de su oficio como arte liberal

The silversmith Francisco Vieira and the defense of his craft as a liberal art

Diana Dúo Rámila¹

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: A partir del siglo XV, paralelamente a los cambios que se estaban introduciendo en la consideración del arte y del artista, los plateros comenzaron a reivindicar el reconocimiento de su oficio como arte liberal, no comparable por tanto a otros oficios de condición mecánica, e igualaban con ello su actividad a la de pintores, escultores y arquitectos. En el año 1586, el platero Francisco de Vieira se vio envuelto en un pleito interpuesto por el concejo de Mondoñedo, que posteriormente se dirimía por medio de una provisión de la Real Audiencia de Galicia. Este singular documento que se conserva en el Archivo del Reino de Galicia, constituye un testimonio elocuente de la tenacidad e insistencia con la que se emprendieron algunas de las pugnadas determinadas a afirmar la nobleza y dignidad del oficio.

PALABRAS CLAVE: Francisco Vieira, Mondoñedo, platería, arte liberal, siglo XVI.

ABSTRACT: From the fifteenth century, parallel to the changes that were being introduced in the consideration of art and the artist, the silversmiths began to claim the recognition of their craft as liberal art, not comparable to other trades of mechanical condition, and equaled with it its activity to that of painters, sculptors and architects. In the year 1586, the silversmith Francisco de Vieira was involved in a lawsuit brought by the council of Mondoñedo, which later was settled by means of a provision of Audience of Galicia. This unique document is an eloquent testimony of the tenacity and insistence with which some of the struggles determined to affirm the nobility and dignity of the craft were undertaken.

KEYWORDS: Francisco Vieira, Mondoñedo, Silversmiths, liberal art, 16th century.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

¹ Investigadora del Centro de Estudios de Historia de la Ciudad y colaboradora del Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) de la Universidad de Santiago de Compostela. Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto *Mondoñedo digital: ciudad histórica y patrimonio*, desarrollado por el CEHC/USC, en convenio de colaboración con el Concello de Mondoñedo.

A partir del siglo XV, de forma más o menos paralela a las transformaciones que tuvieron lugar en la esfera de lo social, económico, político, cultural y científico, en consonancia con las nuevas ideas que comenzaban a surgir empezaron a desarrollarse importantes cambios en el ámbito artístico, y muchos artistas que compartían la necesidad de defender el estatus social de su oficio abogaron por conseguir el reconocimiento de su carácter liberal. También los plateros lucharon para que no se les considerase meros artesanos sino artistas y comenzaron a reivindicar la inclusión de su actividad profesional dentro de las artes liberales².

No obstante, la orfebrería ya gozaba de buena consideración social en la Edad Media³, y de hecho, los plateros verían confirmado este reconocimiento a través de numerosos privilegios reales que, gestados desde mediados del siglo XV, fueron ratificados a lo largo de la centuria siguiente a través de numerosos pleitos⁴.

El propósito de este trabajo es ahondar en este hecho a través de un caso concreto. En el año 1586, Francisco de Vieira, platero de origen portugués que en aquel momento rondaba los cuarenta años, se vio envuelto en un pleito interpuesto por el Ayuntamiento de Mondoñedo, que posteriormente se dirimía por medio de una provisión de la Real Audiencia de Galicia. Este singular documento que se conserva en el Archivo del Reino de Galicia, constituye un testimonio elocuente de la tenacidad e insistencia con la que se emprendieron algunas de las pugnas determinadas a afirmar la nobleza y dignidad del oficio, en un contexto marcado por las estructuras propias del Antiguo Régimen. Un suceso que, por otra parte, constituye un argumento para acercarnos a la vida de este platero.

² Véase: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 103-105; SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de plateros sevillano, 1344-1867*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991; HEREDIA MORENO, M. C., «La recepción del clasicismo en la platería española del siglo XVI», en CASTILLO PASCUAL, M. J. (coord.), *Congreso Internacional «Imagines». La antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 445-478; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., «Aproximación al arte de la platería española», *Ars Longa*, n° 17, 2008, pp. 169-179.

³ Gozaban de una consideración social especial debido a la propia naturaleza y particularidad de la orfebrería, al estar relacionada con la manipulación de metales preciosos y la acuñación de la moneda. Véase: CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería», en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1987 (1ª ed. 1982), pp. 65-158; SANZ SERRANO, M. J., *op. cit.*, pp. 56-57; HEREDIA MORENO, M. C., *op. cit.*, pp. 456-457; «Consideración social del platero en el siglo XVI», *Historia Abierta*, 30, 2002, pp. 21-24; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *op. cit.*, pp. 102-105; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., *op. cit.*, pp. 445-478.

⁴ Sanz Serrano aporta un caso interesante. Se trata de un alegato que presentaron los plateros sevillanos en un contencioso de 1566: «Artífize se dice de aquel cuya obra no se puede hacer sin ciencia y alguna de las siete artes liberales (...) si el aurífice platero primero no sabe y entiende del arte de la geometría para la proporción de la longitud e altitud de lo que labra, e no sabe el arte y ciencia de la perspectiva para el dibuxo e retrato de lo que quiera obrar, y si no save ni entiende el arte y ciencia de la aritmética para numerar y entender los quilates del oro y plata e piedras e perlas e monedas, no puede ser artífice platero». SANZ SERRANO, M. J., *op. cit.*, 1991: 200.



LÁM. 1. *Cruz procesional*. San Miguel de Osmo, Cella (Orense). 1575.
Medidas de la cruz: alto 99.50 cm (incluida la macolla), 51 cm travesaño horizontal.

El platero Francisco Vieira, de origen portugués, nació hacia 1546⁵. Las primeras noticias de que disponemos hasta la fecha lo sitúan en Orense, donde estuvo avecinado por algún tiempo. Fue en esta ciudad donde le encargaron en 1575 la obra de una cruz para San Miguel de Osmo, Cenlle, de peso de 20 marcos⁶.

Posteriormente, aparece documentado como vecino de Mondoñedo entre 1577 y 1602, donde fue nombrado por el concejo marcador de plata y contraste.

Fue el 21 de octubre de 1577 cuando se asentó en este municipio con su mujer e hijo⁷. Mondoñedo en aquel tiempo disfrutaba de la doble condición de capital de provincia –hasta la nueva división provincial de 1833– y sede de diócesis –hasta 1959, en que compartiría la capitalidad diocesana con Ferrol–. En zona montañosa, este núcleo constituía una zona de paso en la ruta del Camino de Santiago que continuaba hacia el norte, pasando por Lorenzana y Ribadeo; por otra parte, la comunicación con Vivero permitía el comercio vía marítima, y también destacaban en importancia los caminos hacia Lugo y Castilla. Junto a estas vías principales, frecuentadas por peregrinos, viajeros y paso de suministros, etcétera, se situaban otros caminos menores que forman el entramado de la provincia.

Sabemos que cuando Vieira llegó a la ciudad para abrir taller propio, esta disponía ya de cierto número de plateros. En la antigua provincia mindoniense durante el siglo XVI trabajaron plateros como Guillermo de Gante (de origen flamenco y afincado en Galicia), Juan García de Mera, Pedro Rodríguez Blanco, Lope da Veiga, Diego y Pedro Maseira, Francisco Berbosa, Diego López, Francisco Rodríguez, Juan de Gundriz, Felipe Correa, Juan de Cotorino, y algunos portugueses afincados en Galicia, como Jorge Cedeira el Viejo, Gil de Gois y Antonio Díaz Donis.

Como se establecía en las ordenanzas municipales, para adquirir la vecindad era necesario presentar fianzas de mantenerla por diez años, y esta se podía perder al ausentarse excesivamente de la ciudad. No obstante, reportaba al que se avecindaba una serie de derechos⁸. Vieira presentó por fiador suyo a Gonzalo Díaz de Regoyos, vecino de la ciudad de Mondoñedo⁹ y, al igual que los otros plateros de la ciudad que disponían de tienda, tuvo que presentar fianzas «para la seguridad de la plata y obras que acometiesen»¹⁰.

⁵ Como declaraba el mismo platero en 1586. «Preguntose al confesante como se llama y donde es vecino, y qué oficio tiene, dixo el confesante que se llama Francisco Vieira, y que es vecino desta ciudad de Mondoñedo, y que es oficial de platería y dello vive y de sus rentas, y que es de edad de más de cuarenta años». Archivo del Reino de Galicia. Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

⁶ PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central, 1930, p. 558.

⁷ A.M.Mon., Actas capitulares, L.- 921, s/f.

⁸ MAYÁN FERNÁNDEZ, F., *Historia de Mondoñedo. Desde sus orígenes hasta 1833, en que dejó de ser capital de provincia*, Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1994, pp. 58-59.

⁹ A.M.Mon., Actas capitulares, L.- 921, s/f.

¹⁰ *Ibidem*.

Al poco tiempo de llegar comenzó a trabajar para la catedral de Mondoñedo¹¹. En el recuento e inventario de bienes de la catedral que se hizo el 17 de noviembre de 1579 siendo obispo Juan de Liermo, se mandó al orfebre pesar la plata y se le dio una cruz de 19 marcos y 6 onzas y media para que hiciese «cierta obra para la dicha iglesia»¹². En el mismo inventario se cita un cetro de plata que el platero había realizado anteriormente para la catedral: «Un cetro nuevo que hizo el dicho Francisco Vieira platero pesó toda la plata del con un poco de cobre que tiene en el encaxe de la parte de arriba, y sin palo ninguno, ocho marcos menos onza y media»¹³.

El 7 de enero de 1584 se dispuso que se le pagasen los 24 reales por el arreglo de los cálices de San Martín de Mondoñedo y del monasterio de Pedroso¹⁴.

Unos meses más tarde, el 29 de julio, Vieira escribió en Santiago de Compostela una carta de aprendizaje con el también platero Alberte Cotorino para acoger a su sobrino Juan de Cotorino. Por la misma se comprometió a enseñarle el oficio de manera que supiese hacer «jarros e porcelanas y saleros, gubiletos y almendrillas y más obra de platero» en dos años y medio. En ese tiempo, el maestro debía darle de comer, posada y zapatos, y por su parte, Juan Cotorino servir al maestro en el oficio sin ausentarse. Por último, finalizados los dos años y medio Vieira debía de proporcionar al aprendiz «un vestido para su persona de valor de doce ducados»¹⁵. Actuaron como testigos Antonio Fabeiro, platero vecino de Santiago, así como Pedro de Luaces y Alonso de Liébana, escribanos vecinos de Mondoñedo.

El 16 de mayo de 1586 comparecieron ante el cabildo dos vecinos, Juan Pardo, carpintero, y Juan Maseda, sillero, que habían sido cuadrilleros del oficio del martillo en la fiesta de Corpus Christi del año anterior, para nombrar (tal y como era uso y costumbre en el municipio) a los cuadrilleros que officiarían la siguiente representación. Los susodichos designaron al platero Francisco Vieira y a Diego de Celada, estañero, para que hiciesen las danzas e invenciones que se acostumbraba hacer en la ocasión señalada¹⁶. El licenciado Labrada, mayordomo de las cofradías de la Santa Vera Cruz y Santísimo Sacramento, conforme a la costumbre que en semejantes casos se tenía, hizo los nombramientos.

¹¹ Véanse los datos aportados por Cal Pardo entre 1580 y 1597. CAL PARDO, E., *Mondoñedo. Catedral, ciudad, obispado en el siglo XVI. Catálogo de la documentación del archivo catedralicio*, 1992. El autor cataloga la documentación contenida en el citado archivo referente al siglo XVI. En un proceso que tuvo lugar entre 1580-1583 (doc. 3960) relativo a unas multas que se reclamaban al deán y a los arcedianos de Trasancos y Vivero, el platero Francisco Vieira manifestó tener ciertos ducados de este deán (CAL PARDO, E., *op. cit.*, p. 862). Muy probablemente este mismo platero realizase el pie de la cruz grande, por encargo de 1581 (CAL PARDO, E., *op. cit.*, p. 156). En los años siguientes, hasta la fecha señalada, documenta a Vieira en otros cometidos, como arreglar y pesar piezas.

¹² Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero Secular, L., 6363, Protocolos de escrituras que pasaron ante los escribanos Antonio García de Lima y Álvaro R[odríguez?] de Pedrosa.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ CAL PARDO, E., *op. cit.*, p. 185.

¹⁵ ACS, Varia, IG 713/61, f. 266r-267v.

¹⁶ Archivo del Reino de Galicia. Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

Realizado el nombramiento, el día 18 el corregidor de la ciudad –doctor Barahona–, mandó que se notificase a los afectados con objeto de que acometiesen el oficio con toda diligencia y cuidado. Sin embargo, cuando el escribano hizo la notificación a Diego de Celada, este respondió que ya había sido cuadrillero hacía tres años y que no procedía serlo de nuevo y en todo caso no podía, por lo que pidió que lo hiciese otra persona. Ese mismo día, el escribano notificó el auto a Francisco Vieira en su persona, que contestó «que su oficio no era oficio de martillo sino arte liberal diferente de los más oficios de martillo, y era exento el dicho oficio de todo lo que se le mandaba hacer»¹⁷. Vieira además expuso que no era la primera vez que rehusaba hacerlo, ya que «otras veces le había sido mandado lo susodicho y dello tenía apelado para la Real Audiencia deste reino»¹⁸, por lo que suplicó que nombrasen otra persona.

Este platero posteriormente acudió ante el cabildo para exponer en persona el motivo de su rechazo a participar en las danzas con ciertos oficios como carpinteros y herreros, aportando los documentos de la causa todavía pendiente en la Real Audiencia, explicando que, en todo caso de ser obligado, habría de ser con gente de su mismo oficio:

«Ilustre señor Francisco Vieira platero vecino desta ciudad ante vuesa merced parezco y digo que a mi noticia es venido que Juan Pardo delante vuesa merced e por delante escribano me ha nombrado por cuadrillero juntamente con Diego de Ceilada para hacer y apereibir las danzas de los herreros y carpinteros que se acostumbra hacer en esta ciudad y para el honor de la fiesta de Corpus Christi, el qual dicho nombramiento digo no haber abido lugar ni por vuesa merced será admitido, lo primero porque el dicho Juan Pardo no ha sido ni es parte para lo que hizo y es de revocar e yo así lo pido por lo general. Lo otro porque yo soy exento de entrar en las dichas danzas e regocijos con los carpinteros, herreros, y caso obligado que yo fuese obligado entrar en las dichas danzas e regocijos de la dicha fiesta de Corpus Christi había de ser con gente de mi oficio de platero, y no de herreros ni carpinteros quanto más que sobre el dicho negocio yo tengo apelado para la real audiencia deste reino de Galicia y estoy presentado sobre lo susodicho delante los dichos señores regente e oidores donde pende la causa según a vuesa merced podrá constar destes autos y provisión real de que hago demostración delante vuesa merced»¹⁹.

Notificado este auto a Gaspar de Valmayor, procurador general de la ciudad, este contestó –el 23 mayo– a Francisco Vieira «Que habiendo sido nombrado antes de agora para el dicho efeto que dello tiene apelado y la causa pendiente en la Real audiencia deste reino, donde pide se remita, digo que sin embargo de lo dicho y alegado por el dicho adverso vuesa merced debe compeler al dicho Francisco Vieira cumpla lo por vuesa merced proveído y salga juntamente con Diego Celada persona nombrada para el dicho efeto que es persona honrada con quien pueda asistir de lo qual no se

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

pueda excusar»²⁰. Además insistió esgrimiendo que otras personas semejantes de su oficio residentes en la ciudad habían sido apremiados a ejercer el cargo y no habían puesto objeción ni excusa, y que tampoco era excusable que solo quisiese salir con oficiales y personas de su oficio de platero, y por ello pidió en el cabildo que se llevase a cabo según estaba pedido y que se apremiase a Vieira para que con Celada hiciese lo requerido, o bien se le llevaría preso a la cárcel hasta que lo cumplierse.

Se iniciaba así un litigio cuyo contexto no podemos pasar por alto. Por una parte, la importancia de la celebración del Corpus Christi, ampliamente difundida desde épocas anteriores y sustancialmente impulsada por el Concilio de Trento. Por otra parte, la insistencia del platero en este tema que vendría dada a reforzar el carácter liberal de su oficio frente a las otras artes mecánicas; pensamiento compartido por otros artistas en el siglo XVI, destacando el papel de Juan de Arfe y Villafañe, que además de defender su estatus social como escultor de oro y plata, mantuvo un litigio por no querer llevar el pendón de la cofradía de san Eloy en la procesión del Corpus en Burgos, en el año de 1593²¹.

El 29 de mayo Vieira presentó una petición ante el corregidor y el obispado y en presencia del escribano y de los testigos, para defender su derecho según «antiquísima costumbre usada y guardada».

En este documento deja constancia de que en una ocasión anterior le habían llevado a pleito por la misma causa, y que tras la reclamación del platero ante la Real Audiencia, esta había librado una provisión «para que se me entregasen unas prendas que se me habían llevado». Asimismo explica que en esta ocasión, después de ser nombrado por Juan Pardo y Juan Maseda, pidió al corregidor que elevase la causa a una instancia superior y, pese a todo, este había dispuesto que cumplierse lo ordenado. Vieira, con todo ello, refutó este mandato haciendo una abierta defensa de su noble oficio de platero, con los siguientes argumentos:

«Por el qual dicho auto por vuesa merced proveído digo hablando con el debido acatamiento haber sido y ser ninguno e de ningún valor y efeto (...) lo primero por lo general. Lo otro por no se haber proveído a pedimento de parte ni contraparte. E lo otro porque vuesa merced hallara y le es muy notorio que en ninguna parte de España donde hay oficiales plateros y de mi oficio de platero no se hace ni ha hecho en ningún tiempo ningún nombramiento de cuadrilleros ni de otra manera para que sean tales cuadrilleros ni hagan con herreros ni carpinteros ningunas danzas y regocijos, por ser como son oficios mecánicos, ni comparado al oficio mío de platero porque es oficio de hombres nobles y prencipales que no se puede comparecer con oficio de los dichos herreros, por manera que hay antiquísima costumbre usada e guardada que los plateros no pueden ser compelidos para el dicho efeto ni sujeto a los dichos carpinteros y herreros, y que quando fuesen compelidos y ellos obligados

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Véase, por ejemplo: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los Arfes*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja S.A., 1920, pp. 65-67; BARRÓN GARCÍA, A. A., «Juan de Arfe en Burgos», *Burgense. Collectanea Scientifica*, vol. 35, nº 1, 1994, pp. 249-278.

a hacer el dicho oficio había de ser con personas de su oficio y otra gente noble y no con los dichos carpinteros ni herreros, porque pido y suplico a vuesa merced que atento esto revoque todo lo por vuesa merced proveído en mi perjuicio como dicho tengo, y de no lo hacer, tomarelo por agravio, y afirmándome en mi apelación antes de agora hecha, torno a pedir y apelo para delante los muy ilustres señor regente e oidores deste reino de Galicia para donde mejor hubiere lugar de derecho o haya protección y amparo, pongo mi persona e bienes y la presente causa, y pido los apóstoles reverenciales, y lo pido por testimonio e pido justicia e costas e para ello lo firmo, Francisco Vieira»²².

Por su parte, Diego de Celada alegaba haber sido cuadrillero unos años antes por lo que pedía que se nombrase a otro cuadrillero en su lugar, y reclamaba que si la negativa de Vieira a cumplir lo mandado ocasionase costas, le correspondería a este pagarlas.

De nuevo el 31 de mayo, cuando se les mandó cumplir el oficio con apercibimiento, ambos volvieron a rechazar el cargo de cuadrilleros. Celada, temiéndose el pago de costas y daños, pidió al corregidor que mandase poner en la cárcel a Francisco Vieira hasta que cumpliese lo mandado.

El 2 de junio el doctor Barahona se ratificó de nuevo al nombrar por cuadrilleros a Diego de Celada y a Francisco Vieira en los oficios de martillo, con sus consortes; y además nombró por cuadrilleros a los zapateros Rodrigo da Riba y Álvaro Pérez, con sus oficios y consortes; A Gregorio López y Domingo do Rego Cabado, en sus oficios y consortes. Y mandó que se notificase a los nombrados.

Ese mismo día volvieron a notificar a Vieira que ejerciese el oficio de cuadrillero, por orden del corregidor, y este volvió a apelar, en presencia de un discípulo suyo, Felipe Correa.

Finalmente Vieira se negó a actuar como cuadrillero.

En vista de que las personas nombradas por el licenciado Labrada, mayordomo de las cofradías de la Santa Vera Cruz y Santísimo Sacramento, habían esgrimido estar enfermos y no habían querido cumplir con lo que estaba mandado y por su falta de dejaban de hacer las tales danzas y regocijos, quejándose los demás oficiales y personas que estaban apercibidos, el corregidor mandó que encerrasen a Diego Celada y a Francisco Vieira en la cárcel del concejo. No obstante, estos se ausentaron de la ciudad para ir a la consagración de Meira y a otras partes, por lo que, dejando el cargo sin cumplir, no habían dado las órdenes oportunas a los oficiales de cada gremio, que se habían quejado. Eso fue lo que manifestaron algunos de los llamados a declarar ante el corregidor el 5 de junio. Entre ellos, Diego López Galbán, Juan de Mesquiera, Juan Bras, Diego Fernández Cabarcos, y Juan Dorado.

El 5 de junio –festividad del Corpus Christi ese año de 1586– fue llevado preso. Así lo sabemos por testimonio del platero realizado ese mismo día, en que pidió al escribano que diese fe y testimonio de lo acontecido:

²² Archivo del Reino de Galicia, Fondo Real Audiencia, signatura 1048-49.

«En presencia de mí el escribano y testigos, presente Francisco Vieira platero vecino de la dicha ciudad, e pidió le diese por fe y testimonio en cómo el doctor Barahona le tenía preso y encarcelado en la cárcel pública de la cibdad por decir que había de entrar por cuadrillero».

Y añade:

«vieren en como hoy jueves día de Corpus Christi de mañana Vasco López de Vivero alguacil mayor desta ciudad, y el dicho Francisco Vieira lo pidió por testimonio, de como el dicho Vasco López de Vivero como tal alguacil le dejaba preso en la dicha cárcel (...) porque no había entrado en la dicha danza de los herreros hoy dicho día como cuadrillero con Diego de Celada, que también vino preso hoy dicho día por el mismo caso, y esta es la verdad, y lo que pasó en presencia de mi escribano y testigos, y para que dello conste de pedimento del dicho Francisco Vieira doy dello fe»²³.

Entre los testigos estuvo presente Felipe Correa, criado de Vieira.

Al día siguiente, Domingo Fernández –escribano del ayuntamiento– recibió juramento en forma del platero, que prometió decir la verdad de lo que supiese y fuese preguntado:

«Yten el dicho Francisco Vieira platero vecino de Mondoñedo parte confesante. El cual después de haber jurado declaró lo siguiente. Preguntose al confesante como se llama y donde es vecino, y qué oficio tiene, dijo el confesante que se llama Francisco Vieira, y que es vecino desta ciudad de Mondoñedo, y que es oficial de platería y dello vive y de sus rentas, y que es de edad de más de cuarenta años.

Preguntose al confesante si sabe y es verdad que todos los vecinos desta ciudad así oficiales de martillo como de zapatería, sastres y calceteros y otros oficiales son obligados a hacer danzas y regocijos por cada día de Corpus Christi de cada un año en esta ciudad, y para el dicho efeto el mayordomo que es de las dichas cofradías del Santísimo Sacramento y Vera Cruz están en costumbre e posición de nombrar cuadrilleros para el dicho efeto, los cuales cuadrilleros ansimismo están obligados ansimismo a hacer sus oficios y dar orden en que se hagan las dichas danzas y regocijos. Diga la verdad. Dijo el confesante que se refiere a la costumbre que hay en esta ciudad y después residiendo en esta vio que se acostumbra hacer la dicha fiesta entre oficiales de sastres, zapateros y mercaderes, y que para ello nombran cuadrilleros y esto responde. (...)

Dijo el confesante que antes de agora otras veces fue nombrado y metido en repartimiento de lo que se solía repartir para el gasto de las tales danzas y regocijos que se han hecho en esta ciudad y por no ser su oficio comparado al oficio de los herreros y carpinteros y más oficios a reusado de no querer pagar y contribuir ninguna cosa para ello, y de lo que se le mandó por los alcaldes mayores pasados apeló dello para la Real Audiencia deste reino. A donde está la causa pendiente y ha traído provisión cerca dello y fe de pendencia de dicho pleito, y así este presente año le notificaron ciertos autos para que este día aceptase el oficio de cuadrillero y el confesante por ser su oficio arte liberal y difiriendo de los demás oficios alegó de su justicia y apeló dello, para la dicha Real Audiencia y también porque los plateros no están obligados a salir

²³ *Ibidem*.

a semejantes invenciones, y cuando salen, salen con oficios semejantes al suyo, y por esta causa ha dejado el confesante de aceptar lo susodicho que lo ha echo por menos precio de lo que le ha sido mandado, y esto es verdad, y que se fue a la feria de Meira a vender su mercadería y obra que tenía hecha porque lo tiene por costumbre, y va a ellas de ordinario, y no hizo ausencia por causa de lo susodicho, ni menos se hizo enfermo, porque consta de vista de la enfermedad que al presente tiene en una pierna, que la tiene abierta por muchas partes y en lo que dicho tiene se afirmó y ratificó y lo firmó, presente Francisco Vieira, presente ante mí, Domingo Fernández, escribano»²⁴.

El 7 de junio, Vieira presentó una petición al corregidor Barahona, esgrimiendo distintas razones en defensa de su persona y de su oficio:

«Ilustre señor Francisco Vieira, platero vecino desta ciudad, por persona de mi procurador preso y encarcelado por mandado de vuesa merced en la cárcel de concejo sobre decir que no entré en las danzas con los herreros respondiendo al cargo que vuesa merced en oficio me puso, por el cual requería que yo estoy obligado a salir con los herreros y oficiales de martillo a las danzas y regocijo que suelen y acostumbran hacer en esta ciudad los días del Corpus, y que este presente año habiendo sido nombrado por el licenciado Labrada, mayordomo que es de las cofradías del Santísimo Sacramento y Vera Cruz, por cuadrillero, con Diego de Celada estañero, no lo habíamos querido aceptar ni cumplir y por nuestra culpa quedaban de se hacer en cada un año y se quebrantaba la costumbre antigua que había en esta ciudad, y que yo me ausenté della y me fui a la consagración de Meyra y otras partes, todo ello en desacato de lo que me fue mandado por vuesa merced y notificado. Y que por ello caí en grandes penas según que estoy y otras cosas más largamente en el dicho auto de oficio se contiene a que me refiero cuyo tenor aquí habido por repetido digo el dicho auto haber sido hecho contra mí injusto y agraviado, y como veces antes de agora tengo apelado de otros semejantes autos, que los antecesores de vuesa merced contra mí han proveído, para delante los muy ilustre señor regente e oidores deste reino y tengo puestos los autos ante los dichos señores, y presentado mi mejora ante vuesa merced, y requiriéndole con ello y la fe de pendencia por cuya causa vuesa merced siendo servido no puede conocer desta causa ni proceder contra mí sobre lo susodicho (...). Y haciendo lo contrario, tomándolo por agravio, hablando como debo, de nuevo vuelvo a apelar de lo por vuesa merced en esta causa hecho y proveído, para delante los dichos señores donde protesto presentar y esperar causas, lo firmo en mi defensa.

Lo otro porque vuesa merced hallara que en todo el reino nunca se vio ni a visto que en este de mi oficio de tal platero entrase ni fuese sujeto ni compuesto a entrar en danza ni regocijo con herreros ni pecheros ni oficios bajos por ser este dicho mi oficio principal y muy preeminente y superior del de los sobredichos, y libre de cualquier debición y exento de costumbre (...) y caso que a mí me fuera mandado que saliese a regocijar la dicha fiesta de Corpus Christi hubiera de ser en repartimiento de gente principal y nobles y de oficios honrosos como son letrados procuradores escribanos o mercaderes gruesos honrados y no con semejantes que

²⁴ *Ibidem*.

los tales herreros pedreros carpinteros porque aunque yo me aproveche de mi oficio de martillo es muy diferente de los sobredichos usan y haciéndolo el mayordomo de las dichas cofradías ansi igualándome con la dicha gente contenida yo estaba presto, y lo estoy de salir con ellos de a pie y de a caballo conforme a la traza y orden que entre ellos se diere y no con los dichos herreros.

Lo otro vuesa merced no hallara que yo me ausentase dela ciudad por causa del dicho repartimiento que me fue echo de cuadrillero, sino por se ofrecer la feria de la consagración de Meira, donde se junta mucha gente y vienen de diferentes partes a ella, para vender como otras que tengo de encomienda y para aderezar y para cumplir lo que debo al dicho mi oficio, y no por otra causa ni porque fuese en desacato de lo por vuesa merced mandado, porque tal no fue mi fe ni intento, y vuesa merced hallara que yo siempre e sido y soy muy obediente a la justicia y a sus mandamientos.

Lo otro vuesa merced menos hallara que yo me hiciese enfermo por no salir al dicho regocijo y danzas porque vuesa merced hallara y le constara por vista ocular estar enfermo de una pierna y tenerla abierta por más de siete u ocho partes, hinchada y mal tratada, y demás dello tener debajo de un sobaco izquierdo una hinchazón que va creciendo y me da mucha pena, y los testigos que la otra cosa en contrario han jurado contra mí han dicho lo contrario de la verdad, y lo que no entendieran.

Lo otro vuesa merced no hallara, que yo después que estoy en esta ciudad, que ha más de diez años, ni mis antecesores nunca han estado ni yo estoy en posesión de entrar con los dichos herreros ni oficiales de martillo en las dichas danzas, ni les han sido ni a mi repartidos ningunos maravedís ni otros intereses para ello, ni tal cosa ha habido, ni hay hasta agora, que los dichos herreros pusieron esta nueva imposición por me molestar, por las cuales razones y las demás que protesto decir y alegar a vuesa merced pido e suplico me mande dar por libre e quito de lo contra mí hecho en esta causa absolviéndome de todo ello sin costas sobre que pido justicia e para ello lo firmo.

Otro si atento que la dicha causa es liviana e yo estoy enfermo y determinado de echarme en cura y tengo prevenido lo necesario para mi salud, a vuesa merced suplico me mande soltar de la cárcel a lo menos debajo de fianzas que daré en la cuantía que por vuesa merced fuere mandado. Francisco Vieira»²⁵.

Después del auto de prisión, Juan Vázquez Vamonde había acudido a La Coruña ante la Real Audiencia en representación de Francisco Vieira, mientras este se hallaba preso en la cárcel para que se revocasen los autos de prisión. Como consecuencia, el 7 de junio, Rodrigo Álvarez de Araujo, escribano de su majestad real y su notario público, leyó y notificó en Mondoñedo una provisión de la Real Audiencia de la cual se mandó dar traslado. Entre los testigos estuvieron presentes dos discípulos del encausado, los plateros Juan de Cotorino y Felipe Correa. Ese mismo día se mandó que «dando Francisco Vieira fianzas de estar a justicia y pagar lo juzgado y exigido, y de se volver a la cárcel cada y cuando que le sea mandado, sea suelto»²⁶.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

El documento se halla en mal estado. Sin embargo, debieron de desestimarse los autos interpuestos contra el platero, puesto que posteriormente, su estancia en Mondoñedo transcurrió con normalidad y de nuevo aparece documentado, unos meses más tarde, actuando como fiador²⁷.

Las cosas con Diego Celada no acabarían reñidas, ya que ambos estuvieron asociados más tarde para comerciar vino en la ciudad procedente de Orense y Andalucía²⁸.

Además de seguir trabajando como platero de la catedral de Mondoñedo, recibió ciertos encargos del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios. Así, en las cuentas de marzo de 1599 se menciona un pago al orfebre por el adrezo de unas vinajeras de plata: «Pagué más a Vieyra por adreçar las vinajeras de plata seis reales»²⁹.

El 2 de abril de 1602 el cabildo de Mondoñedo –a cumplimiento de una cédula real para el registro de la plata³⁰– le nombró contraste y marcador de plata.

«La dicha justicia e regimiento dixeron que por quanto por la real cédula arriba referida se mandaba que la ciudad nombrase contraste y marcador, nombraron luego a Francisco Vieira platero vecino desta ciudad en el dicho oficio para el dicho efeto, y mandaron que por cada pesa que conferiere y marcare lleve lo contenido en la dicha cédula real, para cuyo efeto le mandaron entregar el marco de ocho libras que hoy dicho día se entregó en este consistorio, y ansimismo una balanza y guindalete con una caxa de hoja de Flandes y que el conferir sea con intervención de la justicia y ante el escribano de ayuntamiento y no de otra manera, y por razón de los pesos que diere a los forasteros que traxeren mercadería a esta ciudad, lleve por cada día un real, y lo que así cobrare lo ponga por quenta y razón para que dello dé la mitad a la ciudad, y la otra mitad para él por su trabaxo y en lo que fuere de más lleve su parte conforme a la ley, lo cual en cabo de año o fiesta declare y dé cuenta debaxo de juramento todo ello sin fraude ni engaño, so pena que será castigado. Estando presentes el dicho Francisco Vieira a quien se declaró el dicho auto, que dixo que acetaba y acetó el dicho oficio, y se obligaba de cumplir con las condiciones arriba dichas, y luego rescibió el dicho marco de ocho libras en una bolsa de cuero y guindalete, balanza y caxa y se obligó de lo volver tal y tan bueno como se le entrega atento

²⁷ «1587, junio, 15, Mondoñedo. Acudió a este consistorio Francisco Vieira, platero vecino de Mondoñedo, como fiador de Juan Rodríguez que había sido nombrado ejecutor del servicio ordinario y extraordinario de esta provincia». A.M.Mon., Actas Capitulares, libro 922, fol. 34v.

²⁸ Entre 1588 y 1590. Véase: A.M.Mon., Actas Capitulares, libro 922, fol. 70v.; libro 922, fol. 130v.; libro 922, fol. 134r-134v.

²⁹ AHN, Clero Secular_Regular, L.6373, Libro de visitas de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios extramuros de la ciudad de Mondoñedo, f. 90v.

³⁰ El 28 de abril de 1601 Juan Fernández de Andrade entregó al cabildo municipal una carta del licenciado Juan Baptista Serrano, corregidor de la Coruña, conjuntamente con un legajo de cédulas reales firmadas por el rey y por Pedro Franquesa, con instrucciones sobre el peso y registro de la plata. Se dispuso cumplir lo dispuesto en las cédulas, enviar a una persona para que diese instrucciones a los partidos de la provincia, y responder al corregidor de la Coruña. A.M.Mon., Actas Capitulares, L.- 923, fol. 166r-116v.

que va bueno y sano, donde no lo pagará por su persona y bienes, y lo firmó de su nombre [Firmado Francisco Vieira]»³¹.

Este documento constituye una fuente de interés al tratarse del primer nombramiento de marcador y contraste que hemos podido documentar en Mondoñedo, y por tanto viene a rectificar la opinión mantenida hasta ahora que consideraba que este tipo de cargos no se habían oficializado en la ciudad hasta el siglo XVIII. También sabemos que al menos desde primeros del XVI se vigilaba que los marcos y pesas utilizadas por los plateros tuvieran el peso correcto y se ajustasen a la ley, ya que en las Ordenanzas de 28 de marzo 1503 se dispuso entre otras cosas que «los que vendieren oro, o plata lo pesen por la onza y marca nueva derecha castellana de ocho onzas por marco, marcado, como lo mandaron marcar el Rey e la Reina nuestros señores»³².

Se conservan dos piezas con el punzón de Francisco Vieira en la antigua provincia de Mondoñedo. El cáliz de Santa María de Trabada, presenta un punzón formado por las iniciales VIE/RA dentro de un rectángulo irregular. El cáliz de San Julián de Cabarcos, que podemos catalogar por sus características formales y estilísticas de los primeros años del siglo XVII, presenta doble marcaje, el de la localidad de Mondoñedo y la marca de Francisco Vieira, formada por las iniciales RA/VIE dentro de un rectángulo irregular. La diferencia entre ambos punzones pudiera deberse a que sean de autor y marcador, respectivamente.

Tal vez la ausencia de datos posteriores sobre el platero pueda deberse a un cambio de residencia o a su deceso. A este respecto, puede resultar significativo que en 1612 el concejo nombrase a un nuevo marcador y contraste³³.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRÁN GOAS, C., PARDO DE CELA, S. F. y KAWAMURA KAWAMURA, Y., *Cruces parroquiales de la Ribera del Landro, Viveiro, Instituto de Estudios Viveirenses*, Fundación Caixa Galicia, 2001.
- ARFE Y VILLAFANE, J., *El Quilatador de oro, plata y piedras*, Valladolid, A. y D. Fernandez de Cordona, 1572.
- BARRÓN GARCÍA, A. A., «Juan de Arfe en Burgos», *Burgense. Collectanea Scientifica*, vol. 35, nº 1, 1994, pp. 249-278.

³¹ A.M.Mon., Actas Capitulares, L.- 923, fol. 186v-187r. A Vieira se le dio «el marco de ocho libras que hoy dicho día se entregó en este consistorio, y ansimismo una balanza y guindaleta con una caja de hoja de Flandes». En *Quilatador*, Arfe explica que, entre otras cosas, para ensayar la plata se debe tener «las pesas concertadas y señaladas, y hase de tener juntamente un peso muy sutil y justo, tanto que con qualquier cosa, por mínima que sea, haga conocimiento. Y este ha de estar en su guindaleta, y metido en una caja guarnecida de papel, o de vidrio, para que el ayre, ni el resuello, no toquen las balanças, porque en cosas sutiles, muy poca cantidad haze mucho: y podría aver en el ensaye notable yerro, si no se mira mucho». ARFE Y VILLAFANE, J., *El Quilatador de oro, plata y piedras*, Libro I, capítulo IV, p. 9.

³² A.M.Mon., Resumen de ordenanzas y acuerdos de su ayuntamiento, desde 1514 a 1718, f. 11v.

³³ Se nombró marcador a Gonzalo Martínez. A.M.Mon., Actas capitulares, L.- 924, fol. 116r.

- CAL PARDO, E., *Mondoñedo. Catedral, ciudad, obispado en el siglo XVI. Catálogo de la documentación del archivo catedralicio*, 1992.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería», en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1987 (1ª ed. 1982).
- *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
- «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción», en CASTILLO OREJA, M. A. (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, Encuentros sobre Patrimonio, Santiago de Compostela, 2000, Madrid, 2001.
- «Santiago, luz de Europa», en *Luces de Peregrinación*, Catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Museo Arqueológico Nacional, Xunta de Galicia, 2003.
- DÚO RÁMILA, D., «Memoria de plateros portugueses en el siglo XVI en Galicia», en *Ao tempo de Vasco Fernandes*, Viséu, DGPC, Museu Nacional Grão Vasco, Proyecto Patrimonio, 2015.
- FLÓREZ, E., *España Sagrada*, tomo XVIII, Madrid, 1764 (ed. Facsímil, Lugo, 1989).
- HEREDIA MORENO, M. C., «Consideración social del platero en el siglo XVI», *Historia Abierta*, 30, 2002, pp. 21-24.
- «La recepción del clasicismo en la platería española del siglo XVI», en CASTILLO PASQUAL, M. J. (coord.), *Congreso Internacional «Imagines». La antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 445-478.
- KAWAMURA KAWAMURA, Y. y SÁEZ GONZÁLEZ, M., *Arte de la platería en la Mariña Lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Lugo, Servicio de publicaciones de la Diputación de Lugo, 1999.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., «Aproximación al arte de la platería española», *Ars Longa*, nº 17, 2008, pp. 169-179.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993.
- MAYÁN FERNÁNDEZ, F., *Historia de Mondoñedo. Desde sus orígenes hasta 1833, en que dejó de capital de provincia*, Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1994.
- PAGÁN VÁZQUEZ, G., «Ourivería relixiosa no arciprestado de Cenlle», *Boletín Auriense*, t. XXIX, 1999, pp. 89-107.
- PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central, 1930.
- SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de plateros sevillano, 1344- 1867*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los Arfes*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja S.A., 1920, pp. 65-67.
- VILA JATO, M. D., «La actividad artística en la provincia de Mondoñedo durante el Renacimiento», *Estudios Mindonienses*, 15, 1999, pp. 459-476.

Iconografía de un desastre. El terremoto calabrés de 1783 en los dibujos de Pompeo Schiantarelli

Iconography of a disaster. The calabrian earthquake of 1783 in the drawings of Pompeo Schiantarelli

Carla Fernández Martínez¹

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: Uno de los terremotos más devastadores de la historia de Italia fue el acaecido en Calabria y en Sicilia nororiental en 1783. Fueron numerosas las ciudades afectadas, aspecto que implicó su reconstrucción con intervenciones novedosas. Debido a las cuantiosas pérdidas, el gobierno, presidido por Fernando IV, emprendió medidas que trataron de proponer una renovación de las zonas afectadas, naciendo la primera normativa antisísmica. Otra de las iniciativas más sugestivas fue la relación escrita por la *Reale Accademia delle Scienze e delle Lettere di Napoli*. Nos referimos a la *Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone*, una crónica del terremoto y de los daños ocasionados, acompañada de interesantes dibujos realizados por Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stille.

PALABRAS CLAVE: iconografía, terremoto, Calabria, Edad Moderna, Fernando IV, Pompeo Schiantarelli.

ABSTRACT: One of the most devastating earthquakes in the history of Italy was the one in Calabria and Sicily northeastern in 1783. The affected cities were numerous, aspect that implied its reconstruction with novel interventions. Due to the large losses, the government, chaired by Fernando IV, undertook measures that tried to propose a renewal of the affected areas, giving rise to the first anti-seismic regulation. Another of the most suggestive initiatives was the written relationship by the *Reale Accademia delle Scienze e delle Lettere di Napoli*. We refer to the *Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone*, a chronicle of the earthquake and the damages caused, accompanied by interesting drawings carried out by Pompeo Schiantarelli and Ignazio Stille.

KEYWORDS: iconography, earthquake, Calabria, Modern Age, Fernando IV, Pompeo Schiantarelli.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

¹ Investigadora del Grupo «Iacobus» (GI-1907). Universidad de Santiago de Compostela.

1. INTRODUCCIÓN: EL TERREMOTO DE 1783

1783 fue uno de los años más trágicos de la historia sísmica de Italia, debido a la magnitud de las pérdidas y a los daños ocasionados por los movimientos telúricos que abatieron entre el 5 de febrero y el 28 de marzo la región de Calabria y Sicilia nororiental².

La dimensión de la catástrofe y el elevado número de centros destruidos hizo que el gobierno borbónico, presidido por Fernando IV, tomase consciencia de la necesidad de una reorganización del sistema económico y habitacional de las áreas afectadas, muy especialmente en Calabria. La gravedad del desastre generó, además, un fuerte impacto en la sociedad napolitana y en la cultura europea y, como se expondrá en las páginas sucesivas, fueron numerosos los científicos, escritores, arquitectos e ingenieros –tanto italianos como extranjeros– que se dirigieron a las zonas afectadas para estudiar el fenómeno.

Los terremotos, los aluviones y las pestes que padeció la población calabresa a lo largo de la Edad Moderna incrementaron el malestar social. La política reformista impulsada por Carlos III no había sido aplicada en esta región, que seguía dominada por el poder feudal, representado, principalmente, por cinco familias: los Spinelli, duques de Seminara; los Grimaldi, príncipes de Gerace; los Milano, marqueses de San Giorgio y Polistena, príncipes de Scilla y duques de Baganara; los Pignatelli, duques de Monteleone; y los Carafa, príncipes de Rocella³. Este aspecto fue apreciado por los viajeros y curiosos del *Grand Tour*, quienes junto a las glosas dedicadas a las cuantiosas ruinas clásicas y a los monumentos bizantinos, incluyeron reflexiones sobre los graves males de la región; por citar un ejemplo, en 1772, Gian Jacobo Ferber definía a sus poblaciones como «poco seguras, malas y sin hospedajes [que] hacen que los curiosos pierdan interés en visitar este país»⁴.

2. MEDIDAS Y ACTUACIONES PROMOVIDAS POR EL GOBIERNO BORBÓNICO

La reconstrucción que debía emprenderse en Calabria fue interpretada por los sectores más cultos como una ocasión ideal para promover una reforma general y amplia que no se limitase a las cuestiones de carácter urbano. Uno de los intelectuales que nos legó su testimonio sobre las medidas que consideraba más oportunas fue

² El cinco y seis de febrero se produjeron diversos seísmos que afectaron, sobre todo, a Calabria meridional, al área de Aspromonte y del Estrecho de Messina. El día 7 del mismo mes y el 1 y 28 de marzo la zona más dañada fue la comprendida entre el golfo de Santa Eufemia y el del Squillace. Los estudios sobre este terremoto son numerosos y se detienen en analizar aspectos concretos, de modo que se citarán en las páginas sucesivas.

³ Para una mayor información sobre la estructura social de Calabria y la pervivencia del feudalismo en la época del terremoto véase: PELLICANO CASTAGNA, M., *La Storia dei feudi e dei Titoli nobiliari della Calabria*, Catanzaro, Ed. CB. CE, 1996.

⁴ Cit. VALENSISE, F., *Dall'edilizia all'urbanistica. La ricostruzione in Calabria alla fine del Settecento*, Roma, Gangemi Editore, 2003, p. 33.

Ferdinando Galiani⁵. Este secretario de comercio del gobierno confiaba plenamente en los arquitectos napolitanos y, por ello, manifestaba abiertamente que lo más apropiado era «mandar de Nápoles a los mejores maestros para que las construcciones resultasen sólidas y bien conformadas arquitectónicamente, ciencia que en Calabria se ignora completamente»⁶. En primer lugar, consideraba que era necesario acometer una planificación que permitiese el renacimiento de la provincia con el objetivo de disminuir su feudalidad y el poder acumulado por las manos muertas. Precisamente, esta última cuestión fue una de las primeras decisiones que tomó la Corona, creando en 1784 la *Cassa Sacra*. La institución se fundó para recoger los bienes de las entidades eclesiásticas suprimidas y ponerlos a la venta o en alquiler, destinando los beneficios a la reconstrucción de la región⁷; sin embargo, su acción fue menos eficaz de lo pensado y pronto surgieron fuertes críticas sobre su funcionamiento hasta su disolución en 1796⁸.

Lo que es innegable fue la rapidez con la que actuó el gobierno cuando la noticia del desastre llegó a Nápoles el 14 de febrero. Solo cuatro días después, el primer ministro, Giuseppe Beccadelli –marqués de Sambuca– informó a su homólogo español, el conde de Floridablanca, de lo sucedido, indicándole que había enviado a Calabria, en calidad de vicario general, a don Francesco Pignatelli, acompañado de oficiales e ingenieros para abordar las cuestiones de máxima urgencia y buscar soluciones para los daños⁹. El grupo expedido desde Nápoles estaba integrado por veinte hombres entre los que figuraban dos ingenieros militares: Antonio Winspeare y Francesco La Vega¹⁰. Pignatelli fijó su sede en la ciudad de Monteleone por su buena

⁵ Dichas memorias se pueden consultar en: GALIANI, F., *Opere*, Milán, Feltrinelli, 1963. Así mismo, son diversos los autores que han estudiado la figura de Galiani; por su rigurosidad: PLACANICA, A., *Scrupolo scientifico e cordialità umana nelle antologie tremuotiche del 1783*, Nápoles, Fratelli Conte, 1982, pp. 149-163; VILLARI, R., *Il Sud nella Storia d'Italia. Antologia della questione meridionale*, Bari, Laterza, 2014, pp. 24-31.

⁶ PLACANICA, A., *Scrupolo scientifico e cordialità umana...*, op. cit., p. 159.

⁷ Para profundizar en la labor y en los objetivos de la *Cassa Sacra*: PLACANICA, A., *Cassa Sacra e i beni della Chiesa nella Calabria del Settecento*, Nápoles, Università degli Studi di Napoli, 1970. Como precedente a esta institución, cabe señalar algunos procedimientos legales en los que se ordenó la confiscación de la platería de los edificios religiosos para la acuñación de moneda. GRIMALDI, A., *La Cassa Sacra, ovvero la soppressione delle mani morte in Calabria nel secolo XVIII*, Nápoles, Stamperia dell'Iride, 1863.

⁸ Uno de los más críticos fue Luigi de'Medici quien se refería a las medidas fallidas con los siguientes términos: «grandiosos proyectos para engrandecer Calabria, mientras que faltaban las operaciones generales de primera necesidad». CORTESE, N., «La Calabria Ulteriore alla fine del XVIII secolo», *Rivista di Cultura Calabrese*, I, fs. III-IV, 1921.

⁹ Para un mayor conocimiento de la acción del gobierno borbónico en Calabria, destacamos, entre otros, los siguientes estudios: CAGLIAOSTRO, R. M., *1735-1861. I Borboni e la Calabria*, Roma, Edizioni De Luca, 2000; CURRÒ, G., «Il progetto dell'emergenza nella Calabria ultra dopo il terremoto del 1783», en AA. VV., *Emergenza e solidarietà internazionale*, Milán, Ed. Franco Angeli, 1988, pp. 79-104.

¹⁰ Sobre la figura de este ingeniero y arquitecto véase: PEZONE, M. G., *Francesco La Vega e la Cultura Architettonica Neoclassica: la Formazione e l'attività di ingegnere militare*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 2003.

situación geográfica, próxima al puerto de Pizzo, y por ofrecer comodidad para comunicarse con algunos de los núcleos poblacionales más afectados.

La respuesta del gobierno se concretó en un conjunto de medidas que, por sus dimensiones y ambiciones, eran inéditas, aunque se inspiraban en la renovación urbana, social y económica que había impuesto el marqués de Pombal tras el terremoto de Lisboa¹¹. Sintetizando, la intervención se centró en tres puntos básicos: la adquisición de bienes de la Iglesia y su distribución, la reorganización de la vida religiosa con la reducción del número de parroquias y la reedificación urbana, aplicando modelos más funcionales. Concretamente, para este último aspecto, Fernando IV ordenó la creación de una junta –*Giunta per la Riedificazione*– y dividió la región en cinco partes: Reggio, Gerace, Palmi, Catanzaro y Monteleone, situando al frente de cada una a un director que debía agrupar las construcciones en: demolidas, parcialmente dañadas y fácilmente reparables¹². Por su parte, Winspeare y La Vega formularon una serie de instrucciones sobre la reconstrucción y señalaron los lugares más apropiados para levantar las nuevas ciudades, indicando que las edificaciones debían dotarse de un sistema estructural de madera¹³. Estas instrucciones constituyen un documento de gran importancia para el conocimiento de las pautas constructivas y edilicias borbónicas y abordaban normas urbanas, cuestiones geológicas, propuestas estéticas e higiénicas y soluciones tipológicas que reflejan algunas de las ideas más avanzadas de la cultura europea presente en Nápoles¹⁴. En efecto, en su primer capítulo se incluían una serie de preceptos sobre los elementos básicos de los que había que dotar a las ciudades, insistiendo en la importancia de las plazas, las fuentes y los paseos públicos, así como en la conveniencia de ubicar los cementerios y los hospitales fuera del perímetro urbano para garantizar las condiciones higiénicas y sanitarias¹⁵.

¹¹ Una de las reflexiones más recientes sobre este proceso la ofrece: CECERE, D., «Scritture del disastro e istanze di riforma nel Regno di Napoli (1783). Alle origini delle politiche dell'emergenza», *Studi storici*, gennaio-marzo, 2017, pp. 187-214.

¹² RUGGIERI, N., *L'ingegneria antisismica nel Regno di Napoli*, Florencia, Aracne Editrice, 2015.

¹³ Este sistema constructivo fue definido como *casa baraccata* a mediados del siglo XIX por el ingeniero Pessò. Dicha definición perduró durante todo el siglo XX y se identificó con una precisa tipología de arquitectura antisísmica que debía ser empleada en la reconstrucción, tal y como recogieron las leyes del Estado italiano redactadas tras los terremotos de 1905 y 1908.

¹⁴ Se trata de las *Istruzioni sul metodo da tenersi nella riedificazione dei paesi dirutti della Calabria* conocidas como *Istruzioni generali* y promulgadas en mayo de 1783. ARICÒ, N. y ORNELLA, M., *Riedificare contro la storia: una ricostruzione illuministica nella periferia del regno borbonico*, Roma, Gagemi Editore, 1984, pp. 156-158.

¹⁵ La normativa urbana contenida en estas instrucciones ha sido estudiada por Barucci. Esta autora señala que muchos de los planteamientos de las nuevas ciudades fueron firmados por Vincenzo Ferraresi, un arquitecto que representó la manifestación cultural de la reconstrucción, tratando de formular propuestas de índole ilustrada.

3. LA CRÓNICA DEL TERREMOTO

Buena parte del conocimiento que tenemos en la actualidad sobre el terremoto de 1783 deriva de la multitud de textos que lo tuvieron como protagonista: desde correspondencia oficial, hasta súplicas dirigidas al gobierno, sin olvidar las diversas crónicas redactadas por intelectuales y científicos¹⁶. El impacto que tuvo este seísmo traspasó las fronteras de Italia y fue recordado durante décadas como la primera gran catástrofe documentada. En realidad, la búsqueda de información y el deseo de compartir la memoria de lo acaecido era una de las prácticas más habituales de la época; así, entre febrero y abril de 1783, el soberano, los tribunales centrales y las instituciones de la capital fueron el destino de un gran número de escritos realizados por alcaldes, gobernadores, eclesiásticos y grupos de particulares de las zonas afectadas¹⁷. En muchos de estos relatos el terremoto todavía se vinculaba con la idea de un castigo divino, puesto que, aunque se habían comenzado a difundir las teorías científicas, se continuaba recurriendo a textos sacros, citándose, incluso, pasajes bíblicos¹⁸. De otra parte, conviene recordar que dejar por escrito experiencias similares tenía como objetivo último suscitar la piedad del soberano para obtener su ayuda.

Una calamidad natural de tal impacto y violencia generó también una fuerte conmoción en la opinión pública, alcanzando una gran relevancia política. Por ello, como han analizado diversos investigadores, muchas de las narraciones orientaron, en cierta medida, el programa de reconstrucción¹⁹.

Entre los numerosos escritos sobre el terremoto destaca el realizado por Michele Sarconi: *L'Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783*²⁰, encargado por el gobierno borbónico con la finalidad de obtener información veraz y objetiva del alcance de los daños. Esta magna obra, publicada en 1784, fue creada en el seno de la *Reale Accademia delle Scienze e delle Lettere*

¹⁶ Muchos de los escritos de carácter científico se centraban en la búsqueda de las causas del seísmo en relación con los avances que a lo largo de la centuria se habían efectuado en el ámbito de las Ciencias de la Tierra, sobre todo, en la Geología y Paleontología.

¹⁷ Estas relaciones fueron realizadas, en su mayor parte, por personas con un cierto «status» y tenían como objetivo despertar la misericordia del monarca. Además, compartían una serie de elementos comunes e insistían en la violencia de los movimientos telúricos y en la dificultad de expresar con palabras lo acaecido. Por citar un ejemplo, resultan ilustrativas las palabras de los gobernadores de Tropea, quienes relataban: «el día cinco del presente mes de febrero hacia las siete la irritada divina justicia se hizo sentir con un terremoto tan fuerte y horrible que no es posible recordar ninguno similar». CECERE, D., «Scrittura del disastro e istanze di riforma nel Regno di Napoli (1783)...», *op. cit.*

¹⁸ Sobre la idea de la potencia divina que castigaba a los hombres por sus pecados con catástrofes, puede resultar ilustrativo, entre otros ROHR, C., «Writing a catastrophe: describing and constructing disaster perception in narrative sources from the late middle ages», *Historical social research*, XXXII, n° 2, 2007, pp. 88-102.

¹⁹ Ya se ha aludido a las memorias de Galiani. CECERE, D., «Scrittura del disastro e istanze di riforma nel Regno di Napoli (1783)...», *op. cit.*

²⁰ SARCONI, M., *L'Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783*, Nápoles, Accademia di Scienzi e Belle Lettere, 1784.

*di Napoli*²¹, fundada por Fernando IV en 1778²². Para su elaboración se formó un grupo integrado por personalidades del mundo científico napolitano, bajo la dirección de Michele Sarconi, secretario de la *Accademia* y responsable de la coordinación del proyecto²³. Junto a él se embarcaron hacia Calabria los académicos padre Eliseo della Concezione, Angido Fasano, el padre Antonio Minase y el abad Nicolò Maria Pacifico; Giulio Candido, Luigi Sebastiani y Giuseppe Stefanelli, en calidad de socios; y los arquitectos Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stille, quienes, junto con el dibujante Bernardino Rulli, fueron los responsables del apartado gráfico, como se comentará seguidamente. La expedición fue realizada entre los meses de abril y junio y para la obtención de información contactaron también con personalidades de la zona de reconocido prestigio.

La *Istoria* debía permitir un conocimiento de la extensión, de la intensidad y del carácter de los fenómenos sísmicos que habían hecho temblar la tierra de Calabria y Messina y mostrar cuáles eran las condiciones físicas y socioeconómicas de las áreas afectadas, pero en ella también se incorporaron noticias sobre las intervenciones efectuadas o programadas durante la primera fase de emergencia, junto con otros datos aportados por los lugareños²⁴. El resultado fue una crónica de carácter homogéneo con un estricto orden cronológico, a modo de diario de viaje.

Antes de iniciar su narración, Sarconi incorporó una introducción para presentar una rápida síntesis del paisaje devastado, informando sobre los procedimientos gubernamentales adoptados, entre los que figura la iniciativa de la *Accademia*. En ella señalaba, además, que dicha institución tenía como misión demostrar su utilidad ofreciendo «una prueba sincera y aproximada de una situación espantosa que la furiosa mano de la naturaleza realizó»²⁵. Pese a este objetivo e interés por una narración lo más imparcial posible, incluyó ideas y propuestas de las acciones que se podrían acometer y datos sobre la población, a la que consideraba escasa en número y mal distribuida. De esta manera, la *Istoria* pretendía brindar un retrato preciso de los problemas, de la reciente devastación y de las más urgentes necesidades.

Se publicaron dos ediciones de la obra, completadas con un gran *Atlante* con valiosas estampas elaboradas por Antonio Zaballi²⁶, a partir de las notas y de los dibujos tomados del natural por Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stille²⁷.

²¹ BELTRAMI, G., «La Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere», *Atti Accademia Pontaniana*, nº XIII, 1900, pp. 26-27.

²² En la época del seísmo esta institución estaba presidida por Antonio Pignatelli y mantenida por Giuseppe Beccadelli, marqués de Sabucca y primer ministro de Estado.

²³ PLACANICA, A., *Iliada Funesta. Storia del terremoto calabro-messinese del 1783. Corrispondenza e relazioni della Corte, del Governo e degli Ambasciatori*, Roma, Casa del Libro, 1982, pp. 133-137.

²⁴ Por citar un par de ejemplos, sabemos que para el Valdemone la fuente fue el vicario general de Messina; para Calabria, el alcalde de Consenza, Giovanni Danero.

²⁵ SARCONI, M., *L'Istoria de 'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie...*, op. cit., p. XIV.

²⁶ Para la realización de las estampas Zaballi contó con la ayuda del grabador francés Angido Clesner. ALGRANATI, G., «La carta del P. Eliseo della Concezione», *Archivio Storico per le Provincie di Napoli*, nº XII, 1935, p. 361.

²⁷ También se cita a Bernardino Rulli, en calidad de segundo dibujante. Sobre Pompeo Schiantarelli existe una interesante monografía en la que se analiza su obra como arquitecto. DIVENUTO, F., *Pompeo*

4. ICONOGRAFÍA DEL TERREMOTO. LOS DIBUJOS DEL ATLANTE

«Salimos de Nápoles el día cinco de abril de 1783, y después de varios días de malestar y dificultades superamos finalmente el golfo de Policastro, y con un sentimiento de compasión descubrimos Calabria, meta de los deseos comunes. Pero cuál fue nuestra sorpresa cuando, en lugar de encontrarnos con una escena del ameno litoral y de una región sonriente y poblada de gracia de la Naturaleza, se situó delante de nuestros ojos una tétrica y densa niebla»²⁸.

Estas líneas abren el relato de Sarconi, aludiendo al paisaje desolador que hallaron al llegar a Calabria. La región no había sido tan frecuentada como otras del sur de Italia, pero formó parte del periplo de los viajeros del *Grand Tour*. A lo largo del siglo XVIII, estos aventureros, además de visitar los grandes museos y obras de arte, comenzaron a detenerse en la observación de los distintos fenómenos relacionados con la historia de la tierra²⁹. Así, se empezaron a buscar rincones naturales sobre los que se formularon algunas reflexiones de carácter filosófico. En este contexto, fenómenos como los terremotos, los maremotos y las erupciones volcánicas, dejaron de transmitir tanto terror y los estudiosos y curiosos empezaron a acudir a los lugares de los desastres para comprender y tratar de analizar sus causas, naciendo una estética ligada a la catástrofe, que tuvo su reflejo en la historia del arte³⁰.

Pocos años antes del terremoto, el abad de Saint-Non había visitado Calabria con motivo de su *Voyage Pittoresque*, una magna obra en la que se recogían los monumentos, las artes, las excavaciones y las vistas más sugestivas del *Mezzogiorno*. Saint-Non había estado en Italia desde el 1759 hasta el 1761, pasando buena parte del tiempo en las ciudades de Roma y Nápoles. Desde joven manifestó un gran entusiasmo por el arte y su estancia en la península de los Apeninos, en compañía de pintores como Hubert Robert y Jean-Honoré Fragonard, pudo contribuir a su pasión por las vistas urbanas. Su *Voyage Pittoresque* tenía como finalidad crear uno de los proyectos editoriales más ambiciosos del siglo XVIII, con una espléndida galería de retratos de ciudades, paisajes y monumentos del sur del país, todavía poco conocido por el público europeo.

El primer volumen estaba dedicado a la reina de Francia y se publicó en 1781, aunque la obra completa no salió a la luz hasta cinco años después. En este trabajo

Schiantarelli. Ricerca ed architettura nel secondo settecento napoletano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984. Por lo que respecta a Ignazio Stille, carecemos de información precisa sobre su actividad arquitectónica, pero sí es posible afirmar que fue profesor de arquitectura civil en la Universidad de Nápoles desde 1789 e ingeniero del Cuerpo de Caminos y Puentes. SINGORELLI, P., «Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII», *Napoli Nobilissima*, n° 1-2, 1921, p. 78.

²⁸ SARCONI, M., *L'Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie...*, *op. cit.*, pp. 1-2.

²⁹ El desarrollo del *vedutismo* en Nápoles ha sido estudiado por múltiples investigadores. Para una primera aproximación, véase: DE SETA, C., *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*, Turín, Einaudi, 1981, pp. 110-151.

³⁰ Al respecto pueden resultar de gran interés las reflexiones de TAGLIAPIETRA, A., «Usi filosofici della catastrofe», *Lo sguardo. Rivista di Filosofia*, n° 21, 2016, pp. 21-24.

tuvo un papel decisivo Jean Benjamin de la Borde, un gran apasionado de los libros de viaje, que financió buena parte de la primera iniciativa: aquella relativa a Nápoles y a sus alrededores. Para continuar con el resto de la producción, el abad envió al reino de Nápoles y luego a Sicilia, en la primavera de 1778, a Louis-Jean Desprèz y al excelente pintor de paisajes Claude-Louis Châtelet, delegando la dirección de la producción al secretario de la embajada en Nápoles, Dominique Vivant de Non. De este modo, mientras los artistas elaboraban los dibujos, Denon anotaba sus observaciones en un diario que periódicamente enviaba al abad, quien permaneció en París coordinando la edición. El material descriptivo e ilustrativo fue publicado en cuatro volúmenes y se dividió en cinco partes. En su introducción se describían las intenciones y objetivos del viaje, tratando de ofrecer una idea completa de la obra³¹. Calabria era calificada como una tierra con *effet magique* y poblada de restos antiguos, una imagen que iba a contrastar notablemente con la ofrecida por Sarconi y sus dibujantes.

Cuando estaba casi concluido el tercer volumen, se produjo el gran terremoto. Habían pasado solo cinco años desde el inicio de la expedición y una parte del material recogido parecía estar superado. Al abad se le planteó, así, la cuestión de anular la obra o continuarla, aunque sus relatos e imágenes no se correspondían con la realidad. Con todo, optó por la segunda opción, puesto que era inadmisibles que en un diario de viaje por Italia meridional faltase Messina; de otra parte, la obra incrementaría su valor documental al presentar un semblante que había sido cancelado y borrado del paisaje. Incluyó diversas relaciones que llegaban a París sobre la catástrofe y contentó a sus lectores con una estampa del seísmo, difundiendo una doble imagen de Calabria: aquella de un mundo desconocido que se reveló con toda su fascinación y la de su esqueleto.

Sin embargo, el verdadero corpus iconográfico del terremoto fue realizado por los artistas comisionados por la *Accademia*, Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stille. Ambos eran arquitectos activos en la Nápoles de finales del siglo y tenían un lenguaje arquitectónico que denotaba una formación tardobarroca, con elementos próximos al clasicismo. Sus dibujos conforman un relato visual integrado por 68 ilustraciones numeradas, a las que se añadía la relativa al teodolito, el instrumento de medición utilizado por el padre Eliseo della Concezione, y la de la *Carta corografica della Calabria ulteriore* (Fig. 1), con anotaciones sobre los núcleos afectados.

La mayor parte de los dibujos son autoría de Schiantarelli y solo doce se atribuyen a Stille. Sus diferencias radican en las divergencias que existían entre ambos autores, pero todos se caracterizan por su carácter fidedigno, con la pretensión de ilustrar las palabras de Sarconi. Se enmarcan en el género de las *vedute*, pero, como se comentará seguidamente, se trata de un *vedutismo* que abandonó la poesía y el dramatismo para dotarse de racionalidad. Así mismo, para enfatizar el realismo, sus creadores inser-

³¹ El verdadero diario de viaje se inicia con la descripción del itinerario de Marsella a Nápoles. Tras una breve parada en Roma para visitar algunos de sus monumentos más destacados, como San Pedro, el Panteón y el Coliseo, e importantes colecciones de arte, continúan hacia Nápoles, a la que está dedicada el primer volumen. LAMES, P., *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Nápoles, Electa, 1992.

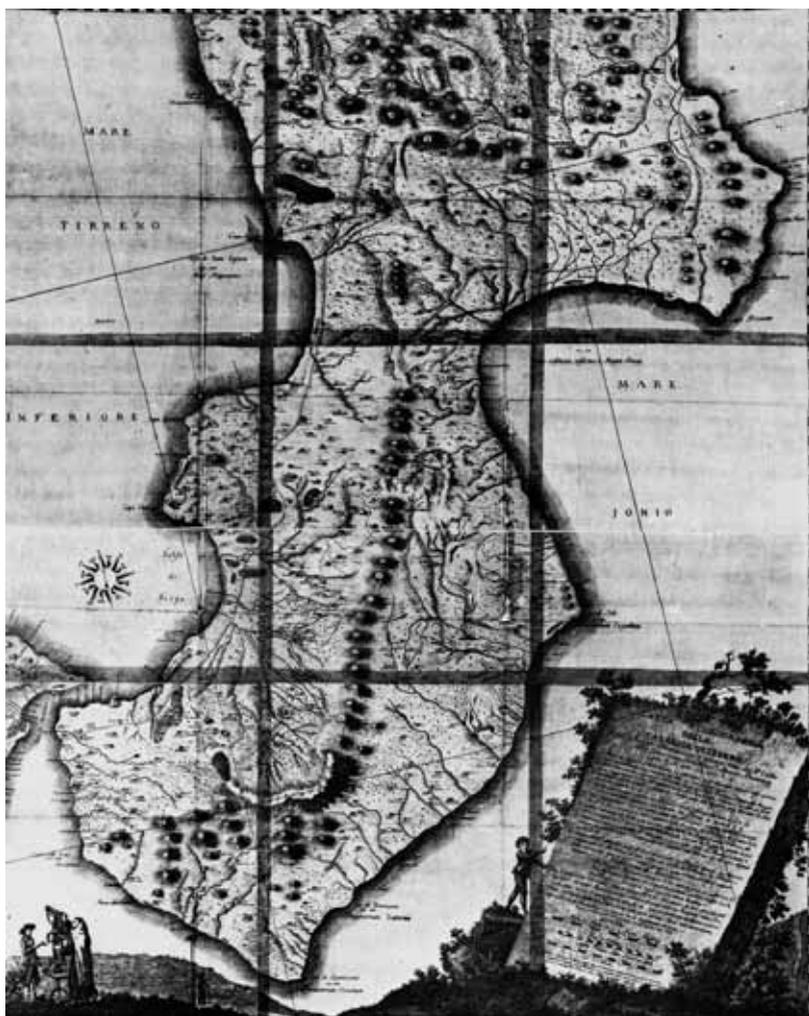


FIG. 1. *Carta geografica della Calabria Ulteriore*. Pompeo Schiantarelli.

taron su propio semblante en algunas imágenes, como podemos observar en la de la nueva ciudad de Mileto (Fig. 2)³².

La aportación de Ignazio Stille denota su vinculación con el Neoclasicismo, aspecto que se refleja en el valor plástico que atribuyó a todos los elementos compositivos. Concretamente, sabemos que realizó cinco vistas de los antiguos núcleos –Pizzo, Tropea, parte de Reggio desde el bastión de San Francesco hasta la llamada *Fontana nova*, Gerace y Stilo–, cuatro de edificaciones sacras –San Leoluca en Monteleone, la

³² Este recurso de incluir su propia imagen fue habitual en la obra de numerosos artistas que plasmaron el paisaje urbano para manifestar su presencia y autoría.



FIG. 2. *Miletto*. Pompeo Schiantarelli.



FIG. 3. *Veduta di Nicotera presso la chiesa di Paolotti*. Ignazio Stile.

iglesia de Paolotti en Nicoretta, la de Rosarno y la de Basiliani en Seminara— y, finalmente, tres de la zona interior de la región devastada —Terranova, Trodi y Sitizzano—³³.

³³ Estas estampas se identifican con los números III, VI, XXIII, XXV, XXXVII, LII, LIII, LXVII y LXVIII.

Se trata de imágenes bastantes uniformes en las que la arquitectura enfatiza la profundidad espacial, junto con elementos ambientales como rocas, vegetación y figuras animales o humanas. En ellas no hay lugar para la irracionalidad, sino que muestran una mirada objetiva. Solamente se percibe alguna alusión a su gusto neoclásico con guiños a la Antigüedad en la *Veduta della valle dove scorre il Sole presso Terranova* (Fig. 3).

Pompeo Schiantarelli, *Socio Direttore de' Disegni della Reale Accademia*, nació en Roma, ciudad en la que residió hasta que se trasladó a Nápoles en 1776. Su formación ecléctica, a caballo entre el barroco romano y el neoclasicismo, se definió en el férvido ambiente borbónico, trabajando con Ferdinando Fuga³⁴ y conociendo las aportaciones de Luigi Vanvitelli³⁵. A él se le atribuyen un total de cincuenta y seis imágenes y, aunque algunas no contienen su nombre, sabemos que son autoría suya porque a su vuelta de Calabria entregó al príncipe de Belmonte ochenta y seis láminas, de las que se seleccionaron las presentes en la *Istoria*³⁶.

Los dibujos de Schiantarelli resultan de gran interés para comprender ciertos elementos de su trayectoria y manifiestan su adhesión al debate ilustrado al añadir notas que informan sobre aspectos sociales de la ciudad. Precisamente, dado que estas láminas no estaban destinadas a materializarse en una obra arquitectónica, le brindaron la oportunidad para mostrarse más libre y sin condicionantes. No obstante, su viaje a Calabria y sus espléndidas imágenes se interpretaron, sobre todo, como la crónica del dramático episodio, ignorándose las intenciones especulativas que contenían. Por el contrario, la denuncia de un desastre geológico en una región abandonada y las implicaciones que tuvo el seísmo en el tejido social quedaron inmortalizadas en su lápiz, de modo que, como señaló Divenuto³⁷, en su experiencia gráfica existió también un interés civil.

Cuando se produjo el terremoto, estaba trabajando en las obras del Museo Arqueológico de Nápoles, obras que se desarrollaban con mayor lentitud de la prevista debido a la falta de consenso entre el arquitecto y los comitentes. De hecho, en una memoria

³⁴ El estilo de Ferdinando Fuga osciló entre un barroco tardío y el clasicismo. En 1739 fue nombrado arquitecto de los palacios pontificios por Clemente XII y Benedicto XIV. Finalizó el Palacio del Quirinal y trabajó en la fachada de la basílica de Santa María la Mayor, el Palazzo della Consulta y la iglesia de Santa Maria dell'Orazione e Monte. A partir del 1751, Carlos III le encargó varios trabajos en Nápoles, ciudad en la que llevó a cabo una profunda renovación, construyendo, además, el Albergo Reale dei Poveri. GAMBERDELLA, A., *Ferdinando Fuga: Roma, Napoli, Palermo*, Nápoles, ESI, 2001; GIORDANO, P., *Ferdinando Fuga a Napoli*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1997.

³⁵ Vanvitelli fue un pintor, ingeniero y arquitecto italiano a caballo entre el barroco y el neoclasicismo. Fue arquitecto oficial del papa Clemente XII y el responsable de la construcción del Palacio Real de Caserta. Aunque dedicó toda su carrera a esta gran empresa, la combinó con otros encargos en la ciudad, como la ampliación del Palacio Real y la construcción de varias iglesias. DE SETA, C. y GIANNETTI, A., *Luigi Vanvitelli*, Nápoles, Electa, 1998; VARALLO, F., *Luigi Vanvitelli*, Milán, Skira, 2000.

³⁶ El arquitecto realizó más dibujos de los que se publicaron en la obra. Aunque desconocemos cuáles fueron los criterios para la selección, es posible que se optase por incluir aquellos que permitían tener una idea más precisa de las zonas afectadas.

³⁷ DIVENUTO, F., *Pompeo Schiantarelli. Ricerca ed architettura...*, op. cit., p. 66.

inéedita hallada en el *Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli*, basada en un manuscrito del propio Pompeo, se puede entrever que la decisión de enviarlo a Calabria tenía como finalidad alejarlo de este proyecto, que acaparaba toda su atención³⁸. La capacidad del artista y la objetividad de sus dibujos hacen que sean un complemento indispensable para aproximarse a los problemas que tuvo que afrontar el gobierno y ofrecen datos para un mayor conocimiento de la realidad geográfica e histórica de los pueblos calabreses.

En su relación, Sarconi siguió un esquema preciso y similar en cada lugar visitado: tras describir los daños de las poblaciones, aludió a la historia de su fundación, las costumbres, los recursos económicos y las características geográficas. Sin embargo, Pompeo no adoptó siempre este criterio; en algunos casos optó por detenerse en las consecuencias provocadas por el seísmo, mientras que en otros, mostró una imagen de conjunto, con el nuevo paisaje generado por la catástrofe. En líneas generales, en su reportaje gráfico se pueden diferenciar tres temáticas principales: la de los daños producidos por la naturaleza³⁹; la de las vistas urbanas o monumentos destruidos⁴⁰; y, finalmente, la de los procesos de reconstrucción⁴¹.

³⁸ *Manoscritto sui lavori al Museo ed altre notizie riguardanti l'attività dell'architetto*. Archivio Soprintendenza Archeologica di Napoli. DIVENUTO, F., *Pompeo Schiantarelli. Ricerca ed architettura...*, *op. cit.*, pp. 157-172.

³⁹ Dentro de los dibujos que clasificamos en el grupo que muestran los fenómenos producidos por el terremoto en el paisaje y en las condiciones geográficas, geológicas y orográficas hemos diferenciado los siguientes: «T. I. Rivolgimento di terreni di San Lucido», «T. II. Belmonte»; «T. III. Pizzo», «T. XV. Fenditura sul margine del monte detto di San Angelo»; «T. XX. Fenditura di terreno nel distretto di Terranova»; «T. XXIII. Pianura di Rofarno»; «T. XXX. Rovina nelle vicinanze di Cinquefrondi»; «T. XIX. Rivolgimento de' terreni del Fra Ramondo e del Covalo»; «T. XX. Fenditure di terreno del distretto di Jerocarne»; «T. XXIV. Pianura di Rosarno»; «T. XXVI. Suolo avvallato a figura quasi circolare nel distretto della contrada detta la Giuseppina in Polistena e lago ivi prodotto»; «T. XXXVI. Rovine di terreni a Terranova»; «T. XLI. Rovinata fatta in territorio di Oppido a figura di anfiteatro»; «T. XLII. Laghi e rivoluzioni nel Fiume cumi e ne' campi di Bozzano a Oppido»; «T. XLVI. Rivolgimento a Foggia di anfiteatro sulle alture del Vallone del Birbo»; «T. XLVII. Rivolgimento a modo di argine prodotto di costa al letto arido del S. Biase giù alle Timpe di Castellace»; «T. XLVIII. Sotto Castellace alle timpe».

⁴⁰ Como decimos, en esta categoría se distinguen aquellos dibujos que muestran una vista global de poblaciones devastadas de aquellos que, por el contrario, inciden solo en los daños ocasionados a algún edificio destacado o a ejemplos tradicionales de arquitectura típica de Calabria. «T. V. Monteleone»; «T. VII. Chiesa abbadiale di Mileto e Mausoleo del conte Rogiero Rosso»; «T. XIV. Chiesa diruta con vetrata rimasta illesa nel distretto di Francica»; «T. XVII. Capanne nell'oliveto di Inzillo preso Soriano»; «T. XVIII. Rovine di Soriano e del Tempio»; «T. XXI. Claustro della Certosa di San Bruno»; «T. XXII. Rovine della Certosa di S. Bruno»; «T. XXVII. Polistena»; «T. XXIX. Rovina nelle vicinanze di Cinquefrondi»; «T. XXX. Terranova Torre»; «T. XXXI. Terranova Pozzo di S. Caterina»; «T. XXXII. Terranova veduta per la via del Marro»; «T. XXXIII. Terranova»; «T. XXXIV. Terranova»; «T. XXXV. Trappeto delle Mocache di Terranova»; «T. L. A. Oppido. B. Porzione di lago formato in Cumi. C. Monti nuovi di Creta. D. Rivolgimento di terreni. E. Altura di Angimeri, Malarbi, Migliorini»; «T. XLIX. Molino di Castellace»; «T. L. A. Cosoleto, B. Alture di Sinopoli Creco, C. Alture di S. Brunello»; «T. LIV. S. Cristina».

⁴¹ Grupo en el que se incluyen: «T. IX. Mileto»; «T. XXVIII. Polistena Nascente»; «T. LI. Alture del vallone di Cosolito, con termalli a'vasai di Sinopoli Vecchio».



FIG. 4. *Suolo avvallato a figura quasi circolare nel distretto della contrada detta la Giuseppina in Polistena e lago ivi prodotto.* Pompeo Schiantarelli.

Son numerosos los ejemplos dedicados a la representación del paisaje y a las fatales consecuencias y alteraciones producidas. Una de las ilustraciones más sugestivas lleva por título *Suolo avvallato a figura quasi circolare nel distretto della contrada detta la Giuseppina in Polistena e lago ivi prodotto* (Fig. 4). En ella el artista plasmó uno de los fenómenos naturales que generaron los movimientos telúricos: la



FIG. 5. *Santa Cristina*. Pompeo Schiantarelli.

formación de lagos en algunas de las zonas más damnificadas⁴². Junto con el paisaje natural Schiantarelli insertó dos figuras; se trata de miembros de la expedición en acción de medir la profundidad de la laguna creada. Por otro lado, se observa cómo el ambiente que rodea el lago está intacto, un aspecto que le permitió describir contemporáneamente el daño sísmico y un ángulo verde que todavía respiraba.

Uno de los núcleos poblacionales totalmente devastados fue Santa Cristina, a la que dedicó el dibujo número LIX (Fig. 5). Nos encontramos ante una de las láminas más dramáticas que incide en la profunda desolación de la población. Como es habitual en toda la serie, su carácter analítico le condujo a una representación detallista de las características geográficas y topográficas, pero, sobresale el drama y el dolor de los supervivientes, situados en el centro de la escena.

El arquitecto también mostró inclinación por inmortalizar las tareas de reedificación, permitiéndonos conocer los procedimientos empleados en la construcción de los refugios antisísmicos y las distintas fases de los mismos (Fig. 6). Schiantarelli no pretendía dar su opinión directa sobre la arquitectura antisísmica, pero el hecho de que

⁴² Precisamente, el tercer capítulo de las *Istruzioni per gli Ingegneri commissionati nella Calabria Ulteriore* –primer reglamento antisísmico redactado en Europa– estaba dedicado a ofrecer una serie de indicaciones de carácter técnico que debían seguir con la finalidad proceder al saneamiento del suelo producido por los numerosos lagos creados.

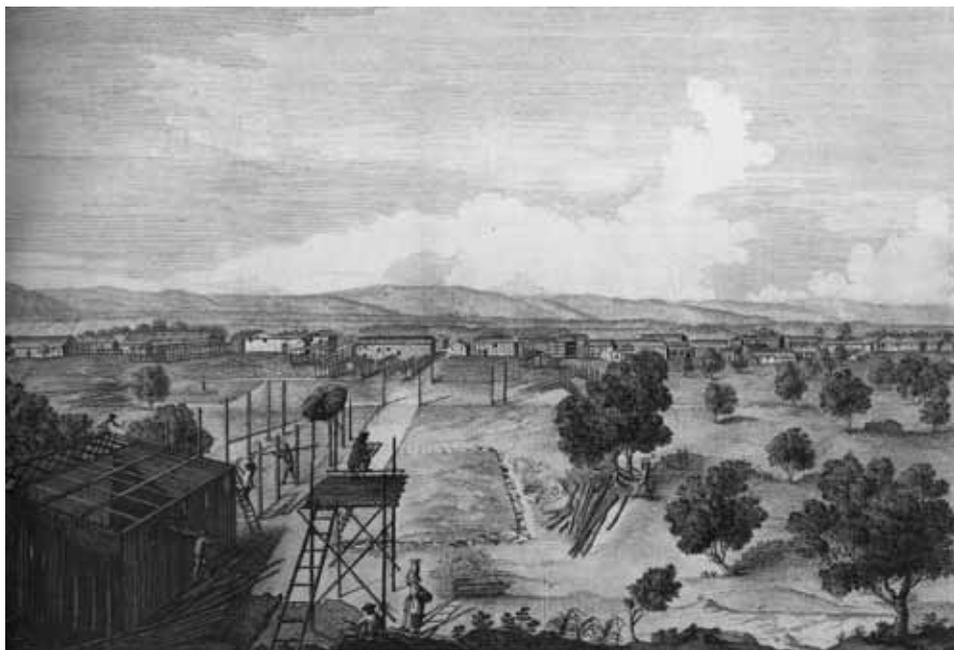


FIG. 6. *Polistina nascente*. Pompeo Schiantarelli.

le conceda atención revela que era consciente del debate que se estaba generando en la época sobre la exigencia de crear edificaciones resistentes a los terremotos.

Como conclusión a su crónica visual de la catástrofe, se insertaron dos dibujos que resumen los criterios científicos adoptados y los resultados más destacados de la expedición: una imagen del instrumento de medición adoptado por el padre Eliseo della Concezione y un mapa corográfico de Calabria dividido en nueve zonas. El artefacto, un teodolito, está delineado al mínimo detalle con la finalidad de mostrar su funcionamiento. De todos modos, resulta más sugestivo el mapa, en el que se sintetizan los daños ocasionados en términos gráficos y la posición exacta de los pueblos y de los ríos⁴³.

Los grabados realizados por la *Accademia* circularon con rapidez por Europa⁴⁴. Pronto surgieron varias estampas, la mayoría en contexto franco, que de manera ingenua, pero eficaz, se esforzaron en ofrecer una idea, a modo de ilustración, de las

⁴³ «L'asterisco uno indica che il paese degli urbi de'tremuoti è stato soltando in parte lessonato, i due asterischi indicano che il paese è stato in parte distrutto ed in parte reso inabitabile. I tre asterischi indicano che il paese è stato interamente distrutto».

⁴⁴ Poco después de la publicación de la *Istoria* algunos de los poseedores privados de los grabados, para aumentar su precio, encargaron su coloración a expertos pintores y a talleres especializados, destacando por su capacidad Pietro Fabris, un artista muy activo en Nápoles como pintor de cacerías y escenas reales.

descripciones y relatos del terremoto, como *Le vue de Regio ville de la Calabre* de Georg Balthasar Probst, una representación totalmente fantástica que pertenecía a las conocidas como «vieu optique»⁴⁵.

La iconografía de las ciudades devastadas se convirtió en un género que se configuró en un arco temporal comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XX⁴⁶. En algunos casos, prevaleció el tono alegórico y sintético, pero, en otros, dominó la representación puntual y analítica que trataba de ofrecer información sobre los principales puntos afectados, presentándose como una valiosa fuente de conocimiento para la historia del paisaje y de la ciudad, como se evidencia en el corpus iconográfico que nos legaron Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stille.

BIBLIOGRAFÍA

- ALGRANATI, G., «La carta del P. Eliseo della Concezione», *Archivio Storico per le Provincie di Napoli*, nº XII, 1935, p. 361.
- ARICÒ, N. y ORNELLA, M., *Riedificare contro la storia: una ricostruzione illuministica nella periferia del regno borbonico*, Roma, Gagemi Editore, 1984.
- BARUCCI, C., «Sicurezza, istruzione e salute pubblica nelle provincie calabresi», *L'Edilizia nell'età dell'Illuminismo*, Florencia, Leo S. Oslchki Editore, 2000, pp. 943-1010.
- BELTRAMI, G., «La Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere», *Atti Accademia Pontaniana*, nº XIII, 1900, pp. 26-27.
- BENUCCI, F., *Il fuoco e la città. Storia, memoria, architettura*, Roma, Urban History Studies, 2016.
- CAGLIAOSTRO, R. M., *1735-1861. I Borboni e la Calabria*, Roma, Edizioni De Luca, 2000.
- CECERE, D., «Scritture del disastro e istanze di riforma nel Regno di Napoli (1783). Alle origini delle politiche dell'emergenza», *Studi storici*, gennaio-marzo, 20017, pp. 187-214.
- «Questa popolazione è divisa d'animi, come lo è di abitazione. Note sui conflitti legati alla ricostruzione post-sismica in Calabria dopo il 1783», *Dimensioni e problemi della ricerca Storica*, nº 2, 2013 pp. 193-224.
- CORTESE, N., «La Calabria Ulteriore alla fine del XVIII secolo», *Rivista di Cultura Calabrese*, I, fs. III-IV, 1921, pp. 275-310.
- CURRÒ, G., «Il progetto dell'emergenza nella Calabria ultra dopo il terremoto del 1783», *Emergenza e solidarietà internazionale*, Milán, Ed. Franco Angeli, 1988, pp. 70-104.
- DE SETA, C., *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*, Turín, Einaudi, 1981.
- y GIANNETTI, A., *Luigi Vanvitelli*, Nápoles, Electa, 1998.
- DIVENUTO, F., *Pompeo Schiantarelli. Ricerca ed architettura nel secondo settecento napoletano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.
- GALIANI, F., *Opere*, Milán, Feltrinelli, 1963.
- GAMBERDELLA, A., *Ferdinando Fuga: Roma, Napoli, Palermo*, Nápoles, ESI, 2001.
- GIORDANO, P., *Ferdinando Fuga a Napoli*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1997.

⁴⁵ Este tipo de láminas debían verse con el zogroscopio, un instrumento óptico dotado de una lupa y un espejo.

⁴⁶ BENUCCI, F., *Il fuoco e la città. Storia, memoria, architettura*, Roma, Urban History Studies, 2016.

- GRIMALDI, A., *La Cassa Sacra, ovvero la soppressione delle mani morte in Calabria nel secolo XVIII*, Nápoles, Stamperia dell'Iride, 1863.
- IOLI GIGANTE, A., *Messina*, Roma-Bari, Editorial Laterza, 1980.
— *La città nella storia d'Italia. Messina*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- LAMES, P., *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Nápoles, Electa, 1992.
- PELLICANO CASTAGNA, M., *La Storia dei feudi e dei Titoli nobiliari della Calabria*, Catanzaro, Ed. CB. CE, 1996.
- PELLIZARI, M. R., «Uomini nell'emergenza. Ufficiali napoletani e popolazione calabrese nel terremoto del 1783», *Centro Studi Antonio Genovesi*, vol. I, 1989, p. 248.
- PEZONE, M. G., *Francesco La Vega e la Cultura Architettonica Neoclassica: la Formazione e l'attività di ingegnere militare*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 2003.
- PLACANICA, A., *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Turín, Einaudi, 1985.
— *Iliada Funesta. Storia del terremoto calabro-messinese del 1783. Corrispondenza e relazioni della Corte, del Governo e degli Ambasciatori*, Roma, Casa del Libro, 1982.
— *Scrupolo scientifico e cordialità umana nelle antologie tremuotiche del 1783*, Nápoles, Fratelli Conte, 1982.
— *Cassa Sacra e i beni della Chiesa nella Calabria del Settecento*, Nápoles, Università degli Studi di Napoli, 1970.
- ROHR, C., «Writing a catastrophe: describing and constructing disaster perception in narrative sources from the late middle ages», *Historical Social Research*, XXXII, n° 2, 2007, pp. 88-102.
- RUGGIERI, N., *L'ingegneria antisismica nel Regno di Napoli*, Florencia, Aracne Editrice, 2015.
- SARCONI, M., *L'Istoria de'fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783*, Nápoles, Accademia di Scienci e Belle Lettere, 1784.
- SINGORELLI, P., «Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII», *Napoli Nobilissima*, n° 1-2, 1921, p. 78.
- TAGLIAPIETRA, A., «Usi filosofici della catastrofe», *Lo sguardo. Rivista di Filosofia*, n° 21, 2016, pp. 21-24.
- VALENSISE, F., *Dall'edilizia all'urbanistica. La ricostruzione in Calabria alla fine del Settecento*, Roma, Gangemi Editore, 2003.
- VARALLO, F., *Luigi Vanvitelli*, Milán, Skira, 2000.
- VILLARI, R., *Il Sud nella Storia d'Italia. Antologia della questione meridionale*, Bari, Laterza, 2014.

Las otras damas de la escena: escenógrafas y figurinistas canarias

The other ladies of the scene: female canary scenographers and costume designers

Yavé Medina Arencibia y María de los Reyes Hernández Socorro

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN: El presente artículo tiene la finalidad de dar a conocer y reivindicar el papel de la mujer como escenógrafa y figurinista en el ámbito geográfico de las Islas Canarias durante los siglos XIX, XX y XXI. Se pretende construir un discurso totalmente nuevo que contribuya a paliar la falta de atención que han tenido tradicionalmente las mujeres en la historiografía artística, mediante la aportación y análisis de fuentes inéditas y de diversa naturaleza.

PALABRAS CLAVE: mujeres artistas, escenógrafas, figurinistas, patrimonio artístico, historia del arte en Canarias.

ABSTRACT: The aim of this paper is to announce and reclaim the woman's role as scenographer and costume designer in Canary Islands during the nineteenth, twentieth and twentieth-first centuries. We intend to create a completely new discourse which contributes to continue covering the lack of attention that women have traditionally had in artistic historiography through the inclusion and analysis of unpublished sources.

KEYWORDS: female artists, female scenographers, female costume designers, artistic patrimony, history of art in the Canary Islands.

Recibido: ?? de ?????? de 2018 / Admitido: ?? de ?????? de 2018.

INTRODUCCIÓN

En el imaginario colectivo de la sociedad española ha predominado durante mucho tiempo, y quizás todavía perviva en la actualidad, que el papel de la mujer en las artes escénicas se ha limitado exclusivamente a la de subirse a los escenarios en calidad de cantante, actriz o bailarina en las diversas producciones que se han realizado en tiempos pasados. Pero la realidad histórica demuestra que no es así, pues muchas se encargaron de las laboriosas tareas de crear, gestionar y producir

sus propios espectáculos, como lo demostraron la actriz María Guerrero (1867-1928), quien dirigió su compañía teatral durante muchos años; la bailarina Antonia Mercé *La Argentina* (1880-1936), quien hizo lo mismo en su innovador *Ballets Espagnols* hasta el final de sus días; o María Lejárraga (1874-1974), colaboradora activa en muchas de las producciones en las que la cabeza visible era su marido Gregorio Martínez Sierra. Por otra parte, en la actualidad, encontramos mujeres que desarrollan su labor y reivindican su valía abiertamente desde posiciones favorables a esta actividad, como lo ha manifestado en varias ocasiones la directora, dramaturga y actriz Natalia Menéndez (1967), responsable de dirección del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro entre 2009 y 2017; o la figurinista Yvonne Blake (1940-2018), presidenta de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España entre 2016 y 2018.

Sin embargo, resulta extraño todavía que hoy en día no exista en la historiografía artística española ninguna investigación científica que haya abordado de manera profunda e independiente el diseño de escenografías y figurines teatrales por parte de mujeres creadoras¹. Esta realidad debe extenderse también a Canarias; lo que demuestra la necesidad de afrontar nuevos estudios que impulsen una ampliación de los conocimientos de que disponemos hasta el momento de la historia de las artes escénicas en las islas².

De modo que, ante estas circunstancias, el presente artículo pretende ofrecer un discurso protagonizado por aquellas mujeres canarias que se han enfrentado a la creación de escenografías y figurines, tanto en ámbitos teatrales como cinematográficos –desde el ochocientos hasta la época actual– así como dar visibilidad y reivindicar su posición en un sector dominado por el hombre en los estudios precedentes.

Por último, considerando necesaria esta investigación, creemos que podría suponer el punto de partida para rescatar y subrayar la participación de la mujer como escenógrafa

¹ En las importantes y no numerosas investigaciones sobre la historia de la escenografía y el figurinismo en España realizadas por Ana María Arias de Cossío, Isidre Bravo o Andrés Peláez predomina fundamentalmente el papel del hombre. Ha sido la investigadora Idoia Murga Castro quien ha prestado más atención a la mujer como responsable de la puesta en escena, aunque integrándola en un discurso predominantemente masculino. Fuera de nuestras fronteras, este panorama es menos desolador y podemos encontrar mujeres que efectivamente se encuentran desarrollando estas labores, logrando algunas, incluso, contribuir a la transformación y renovación de un panorama que se encontraba anclado en el pasado. Testimonio de lo que comentamos son las intervenciones de Sonia Delaunay, Nina Aizenberg, Nina Anzimi-rova, Aline Bernstein, Alexandra Exter, Natalia Goncharova o Liubov Popova, por mencionar algunas de ellas. Sus colaboraciones en montajes teatrales se han podido demostrar en los últimos años en diversas investigaciones y exposiciones temporales, como las celebradas en CaixaForum de Madrid en 2012 bajo el título *Los Ballets Rusos de Diaguilev, 1902-1929; Cuando el arte baila con la música*; en el Victoria and Albert Museum con *Rusia Avant-garde Theater: War Revolution and Design 1913-1933* en 2015; o en la monográfica sobre Sonia Delaunay que el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid organizó en 2017, por citar los más recientes.

² Hasta el momento han predominado estudios relacionados con la literatura dramática, la música y el cine, como lo demuestran las aportaciones de Rosario Álvarez Martínez, Fernando Betancor Pérez, Roberto García de Mesa, Sebastián de la Nuez Caballero, Carlos Platero, Lothar Siemens o Isabel Saavedra Robaina, entre otros investigadores. Sin duda se trata de aportaciones importantes, aunque centradas en torno al conocimiento, gusto e interés escénico de la sociedad isleña desde el ochocientos hasta la actualidad.

y figurinista en España, al igual que en otros campos en los que no estamos habituados a verlas, como es el caso de la dirección de espectáculos, en futuras publicaciones.

1. ANTES DE LA APARICIÓN DE MUJERES ESCENÓGRAFAS. DOS ANTECEDENTES DE LA ESCENOGRAFÍA EN CANARIAS: *EL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES*³ DE JOSÉ DE VIERA Y CLAVIJO (1760) Y LOS TEATRALES DECORADOS DECIMONÓNICOS DE MANUEL PONCE DE LEÓN

Las representaciones escénicas de carácter alegórico sacro y profano, narradas a modo de documentos parlantes (libros estampas, pinturas) describen efímeras y simbólicas escenografías a lo largo del setecientos, como es el caso de las subidas al trono de los Borbones, entre otras. Se trata de un género característico del siglo XVIII propio de las proclamaciones y de las entradas de los reyes en las ciudades que costeaban los gremios. Carros de representación y/o máscaras dirigidas a un público que busca la puesta en escena del poder monárquico, haciendo alarde de una riqueza que no era real⁴. Nos han llegado muchas de estas representaciones, entre ellas la entrada de Felipe V en Madrid o la máscara que consagró la Fábrica de Sevilla a Fernando VI.

En este caso, *El Jardín de las Hespérides* de José de Viera y Clavijo (Realejo Alto, 1731-Las Palmas 1813), su primera obra impresa, sabemos que es una representación de este tipo encargada por el Cabildo de Tenerife para celebrar la proclamación de Carlos III. De la autoría de esta publicación da cumplida noticia el arcediano en sus *Memorias* tantas veces citadas⁵. El texto apenas ocupa dos páginas y media, pero lo

³ VIERA Y CLAVIJO, J., «El Jardín de las Hesperidas [sic] / Representación alegórica de las Islas / Canarias, proclamando, y reconociendo por Su Rey / y Señor a nuestro Cathólico Monarca / Don Carlos III / (que Dios guarde) / Dispuesta por los leales Gremios, que llenos de amor / y fidelidad costean la segunda noche, de las tres que la / Mui Noble y Mui Leal Ciudad de La Laguna, ha desti- / nado para celebrar la Exaltación al Trono / de S. Mag.», en *Fiestas que la ciudad de San Cristóbal de la Laguna celebró en 1760 por la proclamación del rey Carlos III*, introducción y notas de Enrique Roméu, San Cristóbal de La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1988, 93p.

⁴ Al respecto es de enorme interés la edición de: BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M., *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

⁵ VIERA Y CLAVIJO, J., «Memorias que con relación a su vida literaria escribió don José de Viera y Clavijo, Arcediano de Fuerteventura, Dignidad de la Santa Iglesia Catedral de Gran Canaria, de la Academia de la Historia e historiógrafo de las Islas Canarias cuando se lo pidieron de Madrid para una nueva edición del artículo de su nombre en la Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III escrita por Juan Samper y Guarinos», en *Diccionario de Historia Natural*, Las Palmas, Imprenta de la Verdad, t. I., 1866, pp. 9-69. Se reproduce en la reedición del *Diccionario de Historia Natural* dirigida por Manuel Alvar en 1982. Uno de los primeros que da noticia de esta obra es: RODRÍGUEZ MOURE, J., *Juicio crítico del historiador de Canarias Don José Viera y Clavijo, Arcediano de Fuerteventura*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta de A. J. Benítez, 1913, pp. 25-26. También ha tratado esta obra: HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J. S., *Josephus Viera y Clavijo presbyter canariensis*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de los Realejos, 2006. Véase un estudio más reciente sobre esta publicación en: VIERA Y CLAVIJO, J., *Homenaje a Carlos III*, edición, introducción y notas de Manuel de Paz Sánchez, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2013.

traemos a colación por el significado escenográfico de estos carros de representación que nos permiten situar a Viera entre los primeros escenógrafos del archipiélago. Hay que tener en cuenta que con anterioridad tenían también aparato teatral y escenográfico las festividades del Corpus. Por ejemplo, la que en 1685 describe Juan González de Medina Beneficiado de la iglesia de Los Remedios de la ciudad de La Laguna⁶.

El presbítero José Rodríguez Moure escribía, a la altura de 1913, que el propio Viera:

«se tomó el trabajo de ensayar a los autores, adiestrándoles en la acción y puliéndoles el lenguaje terminando su labor en este lance escribiendo la relación de las fiestas; trabajos todos á los que el Cabildo agradecido, les concedió los honores de la imprenta...»⁷.

El teatral relato nos sitúa ante el IX trabajo de Hércules, aunando la mitología con la monarquía española. Efectivamente un «carricoche a lo ridículo» transporta al Dios Moma hijo de la Noche y el sueño con máscara de vicio muy burlona, «barba larga, córcoba, báculo con vexigas y vestiduras extravagantes». El carro va seguido de una comitiva que forma la procesión burlesca: Dos «amadrides» en traje de ninfas, acompañadas de igual número de sátiros; ambas parejas con ornamentos vegetales y el segundo dúo con arcos y aljabas. A continuación, sendas ninfas vestidas de blanco seguidas de dos faunos medio desnudos; dos náyades ataviadas de azul con cantarillos de agua en las manos, acompañadas de dos «silvanos» viejos con barba, piernas de cabra y un arbolillo en la mano; dos nereidas del mar revestidas de azul y blanco con conchas en las manos, con su respectivo acompañamiento de una pareja de tritones con bucios marinos. Viera incluye a continuación las que denomina figuras monstruosas: un minotauro, pigmeos, centauros, etc.

Pero lo que más nos interesa es la introducción del pueblo aborigen en la comitiva: 12 guanches y 12 guanchas ataviadas con pieles, danzando al son de «castañetas», «calabastos», panderos, flautas etc. Esta segunda parte del teatral cortejo incluía otro carro que portaba al Pico del Teide, personificación de Atlante, hermano de Hespero, adornado con una estrella (Venus) que representa al propio Hespero, padre de las ninfas Hespérides. Es en este carro donde sobresale en el cortejo el retrato de Carlos III al que está dedicada la teatral representación. Junto al monarca sobresale la figura de Hércules –como hemos señalado símbolo de la monarquía– acompañado de las Hespérides. De este modo el rey entraba en el Jardín de las Afortunadas. La historia se completaba con el árbol de las manzanas de oro que el propio Hércules –el conquistador Alonso Fernández de Lugo– tenía que recoger venciendo al horrible dragón, ofreciendo su amor y vasallaje junto a los frutos de la tierra al joven monarca. El desfile culminaba con los guardias de corps. Todo ello costado por los gremios a cuyo cargo corrió esta mascarada del dos de junio de 1760.

⁶ EFF-DARWICH PEÑA, Á. I., «Bibliotheca de autores que han escrito de Canarias. Una bibliografía canaria del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 55, 2009, pp. 391-482.

⁷ RODRÍGUEZ MOURE, *op. cit.*, p. 26.

José de Viera y Clavijo fue un ferviente admirador de Carlos III. Lo llegó a conocer personalmente el 5 de enero de 1784, unos meses antes de que el historiador y clérigo regresase a Canarias tras su periplo por diversas partes de la Península y de Europa⁸. Es en ese entorno ilustrado y de reconocimiento al monarca Borbón en donde podemos relacionar a Viera con dos importantes pintores canarios: José Rodríguez de la Oliva (1695-1777) y Juan de Miranda Cejas (1723-1805). El cabildo lagunero encargó al primero un retrato de Carlos III en junio de 1760. El artista lo pintó en plena juventud, basándose en una pintura o grabado, no atendiendo a su edad cronológica⁹. Estamos ante un lienzo oval de 80 x 60 cm –con un ornamental marco– localizado en el ayuntamiento de La Laguna. Esta pintura, tal y como se recoge en las actas capitulares, se colocó en 1760 en el balcón de dicha institución que mira a la plaza del Adelantado bajo un dosel de damasco rojo, estando el cuadro cubierto con un velo, que se retiraría en el momento de la proclamación real¹⁰. Viera elogió mucho esta pintura, por lo que no debe haber ninguna duda de que este retrato del monarca fue el que formó parte de la mascarada ideada por Viera, en el segundo carro del cortejo, junto a Hércules y las Hespérides.

De Carlos III se conserva un pequeño lienzo (16,5 x 23 cm) en la Casa de Colón de la capital grancanaria, obra de Juan de Miranda, pintado en torno a 1760. Escenifica una representación alegórica del rey, en la que tres pequeños ángeles –uno de ellos con la simbólica palma de la gloria– parecen intentar erguir, festivamente, un inclinado óvalo que muestra el regio y sonriente rostro de Carlos III, ya de edad madura (más de cuarenta años), mientras que una cuarta figura angelical porta en su mano una guirnalda de flores para coronar gloriosamente el real retrato¹¹. Por el alegórico modo de representación del monarca estimamos que también pudo formar parte de los festejos

⁸ Véase HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J., *op. cit.*; VIERA Y CLAVIJO, J., *Diario de viaje desde Madrid a Italia*, edición, introducción y notas de Rafael Padrón Sánchez, Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 2006; VIERA Y CLAVIJO, J., *Diario de viaje a Francia y Flandes*, edición, introducción y notas de Rafael Padrón Sánchez, Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 2008.

⁹ FRAGA GONZÁLEZ, C., *Escultura y Pintura de José Rodríguez de la Oliva*, San Cristóbal de la Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1983, pp. 66-68.

¹⁰ GALLARDO PEÑA, M., «Fiesta de exaltación al trono y cuadros de Calos III en La Laguna», en *Revista de El Museo Canario*, 1996, pp. 272-293; BÉTHENCOURT MASSIEU, A. de, «Fiestas reales en el setecientos en Canarias. Identidades, evolución y peculiaridades», en *Espacio Tiempo y Forma*, Serie IV, H.^a Moderna, t. 10, 1997, pp. 263-293; FRAGA GONZÁLEZ, C., «Carlos III», en *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, vol. II, ficha n.º 3.6, 2001, p. 191; LORENZO LIMA, J. A., «Rey imaginado, rey pintado. Precisiones en torno a los retratos tinerfeños de Carlos IV», en *Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios canarios*, n.º 56, 2012, p. 78.

¹¹ Véase al respecto: HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., «José Luján Pérez. Elocuencia y enigma en su oratoria plástica (1756-1815)», en *Luján Pérez y su Tiempo*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Fundación Luján Pérez, Ayuntamiento de Guía de Gran Canaria, 2007, pp. 30, 33 y 34; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., «José Luján Pérez: de un Centenario (1815) a otro Centenario (2015)», en *José Luján Pérez. El Hombre y la Obra 200 años después*, Las Palmas de Gran Canaria, San Martín Centro de Cultura Contemporánea, Cabildo de Gran Canaria, 2015, pp. 19 y 115.



FIG. 1. Retrato de Carlos III. José Rodríguez de la Oliva. 1760. Ayuntamiento de La Laguna.

realizados en torno a su advenimiento al trono español. Por otra parte, la real efigie se ajusta más a la edad real que tenía el monarca Borbón a su llegada al trono. Entra dentro de lo probable que esta pintura sea la que se expuso, debajo de la arquería del antiguo consistorio de Las Palmas bajo dosel –como era habitual– el 25 de julio de 1760¹² (Figs. 1 y 2).

Por lo que respecta a Manuel Ponce de León (1812-1880), es el artista más relevante de Las Palmas decimonónica. Su trayectoria profesional está íntimamente vinculada con la historia de su ciudad natal. Fue colaborador incansable con los poderes municipales, gobierno de la provincia e Iglesia. No solo se interesó por la pintura, sino que también fue proyectista de importantes



FIG. 2. Retrato de Carlos III. Juan de Miranda. c. 1760. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria.

¹² LORENZO LIMA, *op. cit.*, p. 73.

edificaciones públicas y privadas, aparte de interesarse por la escenografía. Asimismo ejerció la docencia artística, llegando a escribir un método para el aprendizaje del dibujo. En 1848 fue nombrado Pintor honorario de Cámara de la reina Isabel II, y en 1866 Académico Correspondiente de San Fernando. Debe reseñarse, por otra parte, que a él se le debe la puesta en marcha de las exposiciones artísticas en Canarias en 1845. Respecto a su iniciación en el terreno de la pintura y el dibujo, hay un fuerte componente de autodidactismo, que se veía posteriormente matizado con el paso por la Academia de San Fernando (1842-1845), donde tuvo como profesores a José y Federico de Madrazo. Trabó también amistad con Luis de Madrazo, quien lo retrató en dos ocasiones.

La casa de Ponce de León en la calle del Colegio, del histórico barrio de Vegueta, era un verdadero museo visitado por sus conciudadanos y por los visitantes ilustres que recalaban en la isla. Atesoraba todo tipo de objetos artísticos, flores y plantas de distintos países y una significativa colección de pintura, que no dudaba en sacar a la vía pública, para engalanarla, con motivo de la celebración del día del Corpus. Se preocupaba, con gran imaginación, por realizar durante varios años la ornamentación del trayecto procesional.

En 1866 la intervención de Manuel Ponce de León fue muy notable, observándose su mano en la espléndida decoración de la calle donde residía que, según Gregorio Chil Naranjo, estaba decorada como si de un salón se tratase. El fragmento de vía que iba desde el Seminario Conciliar hasta la sede de la Administración de Correos (donde se encontraba el domicilio del artista) se mostraba ostentosamente ornamentado con pinturas y objetos curiosos, estando muy concurrido tanto de día como de noche. Los periódicos comparaban la decoración con los Corpus italianos. Como novedad se levantaron ese año tres grandes arcos triunfales, muestras de arquitectura efímera, elaborados con flores, ramas y palmas.

El más significativo, concebido con espíritu historicista al realizarlo como si fuese un pórtico neogótico –con un gran arco conopial en el centro– lo erigió Ponce de León cerca de su casa, al lado de la ermita del Espíritu Santo. Llama la atención el hecho de que en los laterales de esta ornamental portada colgase dos de sus lienzos pintados en Madrid que representan al *Buen Pastor* (copia de Murillo, 1843) y a la *Sagrada Familia* («La Perla», copia de Rafael, 1844). Los otros dos arcos los colocó a la altura del Seminario Conciliar y del Colegio de San Agustín. El Seminario presentaba un toldo que cubría la parte de la citada vía ocupada por este inmueble, adornándose su frontis con cuadros y flores. Por otra parte, la Fuente Monumental del Espíritu Santo también la decoró con flores y un animal disecado –que parece una pantera– escénicamente emplazado en el interior de aquella. La visión que representaba este rincón de Vegueta, en donde se había conjugado la armonía decorativa con la búsqueda de la perspectiva por la disposición de los arcos, dejaba entrever la visión del artista que nos ocupa. Había flores, estatuas, animales disecados, banderolas, altares, cuadros, etc. Este derroche imaginativo respondía al llamamiento del entonces alcalde de la ciudad de Las Palmas, Antonio López Botas, interesado por dar mayor magnificencia a esta festividad sacra (Fig. 3).



FIG. 3. Festividad del Corpus en Las Palmas de G. C. 1866. Escenografía de la calle del Colegio realizada por Manuel Ponce de León. Archivo fotográfico de la Casa de Colón.

Por otra parte realizó en 1845 un cuaderno con ocho bocetos diseñados para decorar el antiguo teatro Cairasco. En la portada destacan elementos alusivos a Canarias, como una gran palmera y un can, así como varios objetos relacionados con el mundo artístico (lira, corona de laurel, máscara, corneta y paleta de pintor)¹³.

2. LAS MUJERES DE LA SAGA FAMILIAR SPÍNOLA DE TEGUISE (LANZAROTE) Y EL MUNDO ESCÉNICO

La villa de Tegui se fue la capital de Lanzarote hasta 1847. En esta localidad vivieron las principales familias de la isla, entre ellas el linaje Spínola, al menos gran parte de sus miembros. Tal lugar contó con el tercer teatro que se levantó en el archipiélago, íntimamente ligado a esta progenie, el primero en la actual provincia de Las Palmas. Hablamos del llamado «Teatro Hermanas Manuela y Esperanza Spínola». En aquel local se representaron obras laureadas de capa y espada bajo la dirección de Melquiades

¹³ HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., «Escenografía urbana y Arquitectura efímera en el desarrollo de la festividad del Corpus en Las Palmas a mediados del siglo XIX», en *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, nº 3, III, 1990, pp. 175-187; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., *Manuel Ponce de León y Falcón pintor grancanario del siglo XIX*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1996; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León*, II tomos, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre-Guanarteme, 2004; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. «Nuevas aportaciones sobre la labor artística de Manuel Ponce de León (1812-1880)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 62, 2016, pp. 1-22.

Spínola Bethencourt, padre del doctor Alfonso Spínola Vega. En tales escenificaciones intervenía este joven, quien, tiempo más tarde, se haría cargo de dicho teatro. A escena se llevaron allí piezas como *Los Compadres de Rubicón* o *El hallazgo*, escritas por Dominga Spínola, tía de Alfonso.

Lanzarote tiene en la familia Spínola, la saga de artistas más relevante del XIX, cuya proyección va bastante más allá de esa centuria: se prolongó durante el siglo XX. Cultivaron distintas manifestaciones artísticas (pintura, miniatura, escultura, platería, joyería, música, además de actividades de carácter literario y teatral), de modo que ostentaron un relevante papel varias mujeres de ese entorno familiar pertenecientes a distintas generaciones. Nos referimos a las hermanas Francisca, María Rosa y Dominga Spínola Bethencourt, a sus sobrinas Catalina y Dolores Vega Spínola, así como a Esperanza, Manuela y María Rosa Spínola Ramírez –sobrinas nietas de las artistas citadas en primer lugar–. Por su vinculación con el mundo escénico, destacamos a Francisca Aldana Spínola, nieta de Melquiades Spínola Bethencourt y, de modo especial, a Sebastiana Ramírez Vega, hija de María Dolores Vega Spínola.

Francisca Spínola Bethencourt (1806-1895) se dedicó a las artes plásticas y decorativas. Estuvo en Italia, Palma de Mallorca y presumiblemente también en Barcelona. Destacó como escenógrafa sacra. Prueba de ello son las figuraciones de cabezas de ángeles entre nubes, recortadas sobre un cielo azul, del presbiterio de la ermita de San Marcial de Femés (Lanzarote). Temática similar la escenificó, en la capital grancanaria, en la capilla del Hospital de San Martín y en la antigua ermita de la Luz.

Sintió mucha atracción por el arte religioso de carácter efímero. De ahí la serie de pinturas realizadas al óleo sobre madera –a modo de recortadas siluetas– vinculadas a distintas figuras sagradas, con vistas a ser colocadas en las parroquias de Tegui y de Haría en determinadas festividades litúrgicas (Corpus, Navidad, Semana Santa...). Estamos ante representaciones pictóricas populares, sin ningún tipo de pretensión, elaboradas con sentido didáctico, por lo que gozaron de una gran acogida popular. Es quizá esta última razón la que determina que ciertas piezas hayan llegado a nuestros días conservadas en los recintos del antiguo convento de San Francisco y en el museo de la Encarnación de Haría. Para elaborar estas escenográficas tablas contaba en ocasiones con la ayuda de su hermana María Rosa. La colocación de aquellas se acompañaba de escenográficos montajes, tal y como atestigua una fotografía de Jacinto Alonso Martín. En ella se observa un decorativo templete de madera sobre columnas ideado por Francisca Spínola en la antigua iglesia de Haría para entronizar la representación de *Cristo resucitado*, acompañado por personajes sagrados, como *Moisés* con las tablas de la Ley (Fig. 4).

En 1834 realiza un delicado dibujo de la reina Isabel II, que lo regala al consistorio –regido en esos momentos por su hermana Juliana– con ocasión de los actos organizados por dicha institución los días 18, 19 y 20 de mayo con motivo de la proclamación de Isabel II. Este retrato fue colocado bajo un dosel en el ayuntamiento y paseado por las engalanadas calles de la villa –con palmas, árboles, ramas y un arco triunfal– en una carroza tirada por un caballo. Francisca pintó, además, las armas de Castilla en



FIG. 4. Escenografía religiosa. Francisca Spínola. Iglesia de la Encarnación de Haría. Archivo Histórico Municipal de Teguiise. Lanzarote.

una tela de seda blanca, donada por la alcaldesa para ser utilizada como Real Pendón en esta conmemoración.

Su hermana Dominga Spínola Bethencourt (1802-1876) destacó como autora de obras de teatro. Su primera composición fue *Los compadres de Rubicón*, pieza de un solo acto, denominada por su autora «juguete cómico». Otras composiciones fueron *El mercado de San Pedro*, drama en cinco actos y dos cuadros y *El hallazgo*.

A caballo entre el ochocientos y el siglo XX, en el campo de las artes escénicas podemos reseñar, de modo especial, los nombres de Sebastiana Ramírez Vega (1852-1930) y Esperanza Spínola Ramírez (1891-1964). Sebastiana ejerció como directora escénica y pedagoga teatral. Desarrolló una avanzada técnica escenográfica que transmitió a las generaciones venideras de Lanzarote durante más de 60 años, que puede ponerse en relación con la búsqueda de la naturalidad y de la creatividad que propugnaba la metodología utilizada por Konstantín Stanislavski (1863-1938). El consistorio teguiseño acordó en 2017 la nominación de una calle con su nombre en el término municipal de Teguiise, que se encuentra en vías de tramitación (Fig. 5).

Esperanza, formó un grupo teatral en su localidad natal que a partir de 1971 llevaría su nombre. Asimismo, el Teatro Municipal de Teguiise –considerado el más antiguo de la provincia– modificó su nombre por el de «Teatro Manuela y Esperanza Spínola» en 1995. Llevó a cabo escenificaciones religiosas para distintas efemérides, transformando las iglesias teguiseñas con atrevidos atrezos, contando con la valiosa colaboración familiar que, en definitiva, suponían una continuación del gusto por la teatralización de los ámbitos sacros del lugar llevada a cabo, tiempo atrás, por otras artistas de la familia. Así, los habitantes de Teguiise contemplaban vistosos tules que cubrían sus bóvedas, a modo de celajes, de los que pendían curiosos angelitos entre nubes pintados al pastel en recortados cartones, de la misma manera que podían visibilizar los momentos de la pasión por las pinturas que los rememoraban o acercarse al Auto de los Reyes Magos a través de las representaciones de los tres magos ideadas por esta artista¹⁴.



FIG. 5. Sebastiana Ramírez Vega.
Archivo Histórico Municipal de Teguiise.
Lanzarote.

¹⁴ HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., «Mujeres artistas de Lanzarote. La saga familiar Spínola (Siglos XIX y XX)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n° 64, 2018, pp. 1-42.

3. ESCENOGRAFÍAS PARA LA DANZA EN CANARIAS: TRINI BORRULL, LOLA MASSIEU Y MONIQUE LANCELOT

El inicio de nuestro relato arranca con la figura de la madrileña Trini Borrull (1915- 2006), considerada una relevante pedagoga, investigadora, bailarina y bailaora especialista de danza española del siglo XX¹⁵. Su nombre ha quedado ligado a Canarias cuando en la década de los cincuenta se asienta definitivamente en La Palmas, promocionando, de modo pionero, el desarrollo estable de la enseñanza dancística en las islas.

Pese a su importancia¹⁶, no existe en la actualidad un estudio científico sobre su figura y aportación a la danza española, por lo que hemos tenido que recurrir a fuentes hemerográficas para delimitar su biografía y trayectoria profesional¹⁷.

Miembro de la saga flamenca de los Borrull, su formación se completó con importantes enseñanzas de Pauleta Pamia, Julia Castelau, Paco Reyes, Juan Sánchez Valencia (conocido como *El Estampio*) y Ángel y Luisa Pericet. Llegó a ser primera bailarina y coreógrafa del Gran Teatro del Liceo de Barcelona y pareja artística de Juan Magriñá. En la década de los cuarenta, tras una gira por Canarias, conoció al que fue su marido, José Mateo Díaz, con quien se casó en 1949. Así quedó truncada su prometedora carrera como bailarina profesional ya que decidió establecerse definitivamente en Las Palmas de Gran Canaria y dejar de lado sus compromisos laborales.

Esta ciudad disfrutaba de una penosa situación cultural, sobre todo en cuanto al arte dancístico se refiere¹⁸, lo que vino a suponer un atractivo reto para que dejase a un lado la actividad profesional que desempeñaba hasta esos momentos. De ahí que, desde la década de los cincuenta, ante la imposibilidad de continuar su carrera en las islas y, al mismo tiempo, deseando priorizar su labor como esposa y madre, decidió

¹⁵ BORRULL, T., *La danza española*, Barcelona, Manuales Berenguer, 1982.

¹⁶ Su reconocimiento queda patente a través de los premios que ha recibido a lo largo de su trayectoria, como es el caso de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Barcelona, la Medalla de Plata de Bellas Artes otorgada por el Ministerio de Cultura o el título de Hija Adoptiva de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, a título póstumo.

¹⁷ ANÓNIMO (26-09-2006), «La danza llora a Trini Borrull», en *Canarias7*, p. 32; A. O. (26-06-1974), «Dos recitales de danza española de Trini Borrull», en *La Provincia*, p. 40; BENITEZ, L. (28-03-2007), «Soria ensalza la identidad de la isla en la ceremonia de honores y distinciones», en *La Gaceta (edición Las Palmas)*, p. 11; BERNALDO DE QUIROS, V. (21-11-1984), «Trini Borrull, profesora de danza», en *Diario de Las Palmas*, p. 40; DURÁN, J. (21-02-1993), «Trini Borrull: Fuera me hacen más caso», en *La Provincia*, p. 14; GONZALEZ DÉNIZ, E. (25-05-1997), «Bailarina y pionera del ballet en Canarias», en *Canarias7*, pp. 51-52; GONZÁLEZ MARRERO, R. (03-08-2000), «Canarias: La otra mirada (18)/Trini Borrull», en *La Provincia/Diario de Las Palmas*, pp. 20-21; MARIMÓN, F. (16-10-1994), «Trini Borrull o la eterna ensoñación por la danza», en *La Provincia*, p. 20; MOROTE MEDINA, C. (26-08-2006), «Muere Trini Borrull a los 92 años», en *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 40; SANTANA, A. (10-07-1995), «Trini Borrull o el arte inmarcitable de la danza española», en *Diario de Las Palmas*, p. 21; SHARIFE, A. (18-10-1994), «Un libro indispensable», en *Canarias7*, p. 18; TORRES, D. (02-07-1989), «Trini Borrull recibió el viernes la Medalla al Mérito de las Bellas Artes», en *La Provincia*, p. 20.

¹⁸ M. J. (21-12-1983), «Trini Borrull, una experiencia de vida», en *Diario de Las Palmas*, p. 25.

decantarse por la pedagogía e investigación de la danza española hasta prácticamente el final de sus días:

«(...) Aquí no hay medios de poder seguir una carrera, ni cuando yo llegué, ni ahora. Por eso fue por lo que me dediqué a la enseñanza. Creo que en este campo he hecho una labor muy fructífera. Creo, sin falsa modestia, que si no hubiera sido por mí, aquí se habría tardado muchos años en captar lo que es en verdad la danza (...)»¹⁹.

Estableció una academia propia de danza española, la primera en toda la isla, y llegó a mantener una constante lucha para la constitución de una Escuela Oficial de Danza, pues creía que con el tiempo permitiría la constitución de un cuerpo de baile estable en las islas:

«(...) Realmente creo en la necesidad de una Academia Oficial. Hace ya unos cinco años que presenté un proyecto de constitución al Cabildo Insular. Hasta ahora no se ha hecho nada pero confío en que se llevará adelante. Esto supondría la creación de un cuerpo de baile en nuestra ciudad –pienso que debería ser clásico y folklórico– y que atraería una serie de profesionales cualificados que podrían impartir enseñanzas con preparación, no como se está haciendo ahora. Además de ofrecer un mayor número de posibilidades a personas que tienen vocación (...)»²⁰.

No cabe duda que uno de los mayores éxitos de Trini Borrull se encuentra en que mediante la labor educadora consiguió establecer las bases para que una sociedad no acostumbrada a la danza comenzara a interesarse y valorar esta manifestación estética. Ello fue posible porque desde que constituyó su academia en la década de los cincuenta, y hasta finales de la década los noventa, organizó de forma anual, casi siempre en el escenario del Teatro Pérez Galdós de la capital grancanaria, toda una serie de *Festivales de Danza* que ella misma creaba, dirigía, coreografiaba y que interpretaban sus alumnas al final de cada año escolar. Se trataba de producciones de gran sentido artístico y de una gran magnificencia escénica, aunque fueran protagonizadas por estudiantes.

En este sentido, Trini Borrull llegó incluso a realizar el diseño de vestuario que sus alumnas usaban en dichos espectáculos²¹. La gestión y control que la bailarina ejerció fue tan extremo que en ocasiones diseñó los decorados que quería utilizar. Prueba de ello es una especie de libreto, formado por varias hojas, cuyo contenido estaba destinado para la puesta en marcha de una ambiciosa propuesta escénica, no llevada a cabo, basada en la materialización práctica de una fusión entre el ballet clásico y el de carácter folclórico canario, hermanamiento que persiguió durante gran parte de su vida. El documento lo tituló *La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o*

¹⁹ Declaraciones de la bailarina extraídas de: TORRES (02-07-1989), *op. cit.*, p. 20.

²⁰ Declaraciones de la bailarina extraídas de: M. J. (21-12-1983), *op. cit.*, p. 25.

²¹ ANÓNIMO (22-08-1972), «Actividades de Trini Borrull», en *La Provincia*, p. 12; ANÓNIMO (23-06-1973), «Festivales de danza en el Pérez Galdós», en *La Provincia*, p. 14; ANÓNIMO (10-06-1972), «Recital de danza de los alumnos de Trini Borrull en el Pérez Galdós», en *La Provincia*, p. 8; RAMÍREZ, L. J. (18-02-1956), «Teatro Pérez Galdós: Recital de danza», en *Falange*, pp. 2 y 5.

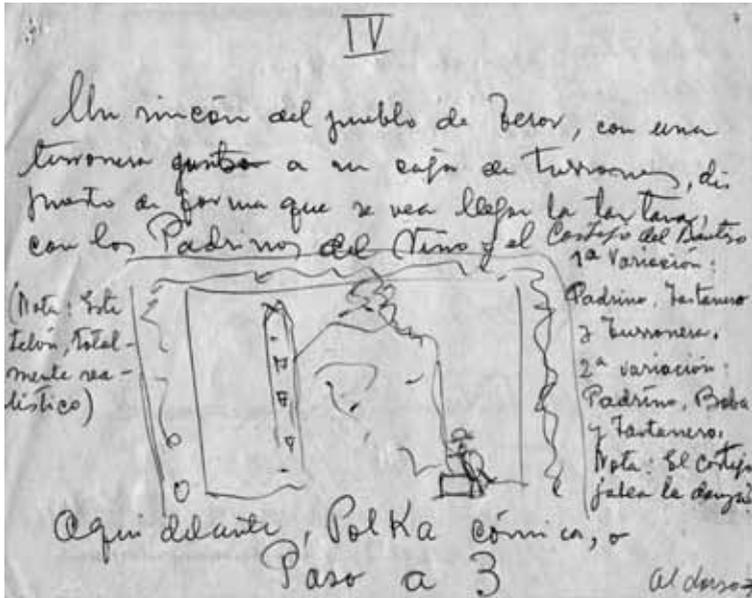


FIG. 6. Borrull, T. Estudio de escenografía para *La tartana de Sacramento*. Ballet Canario en 2 partes o movimientos. Bolígrafo sobre papel. 15,5 x 19,5 cm. Colección particular Mateo Flandorfer.

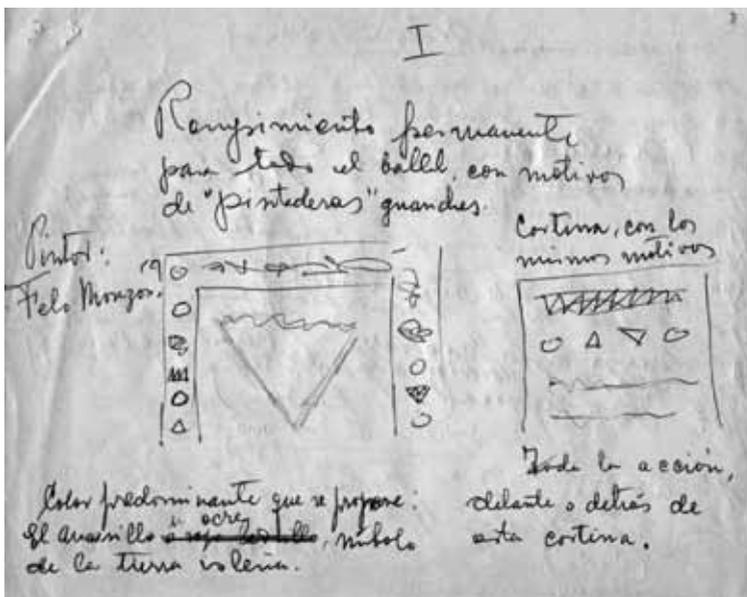


FIG. 7. Borrull, T. Estudio de escenografía para *La tartana de Sacramento*. Ballet Canario en 2 partes o movimientos. Bolígrafo sobre papel. 15,5 x 19,5 cm. Colección particular Mateo Flandorfer.

movimientos. Notas para los decorados. En su interior encontramos diferentes anotaciones manuscritas de la propia bailarina en las que fija los distintos momentos, bailes y decorados que tendrían lugar durante el montaje (Figs. 6 y 7).

Llegó a escribir que requeriría de unas seis escenografías, aproximadamente, basadas en telones pintados que llega esbozar con los motivos que le interesaba reflejar en cada uno de ellos. Incluso, escribe el nombre de los artistas plásticos a los cuales solicitaría su confección. Los distintos decorados que incluye aluden a representaciones de pintaderas canarias cuya elaboración propondría al artista Felo Monzón; a un paisaje canario que diseñaría el polifacético Sergio Calvo; o a un mapa de las Islas Canarias de cuya realización se harían cargo los alumnos de la Escuela de Arte Luján Pérez. Otra escenificación que plantea en su cuadernillo se relaciona con una vista de un rincón del municipio de Teror, importante lugar sacro en donde se localiza la basílica de Nuestra Señora del Pino (patrona de la isla de Gran Canaria), cuya puesta en escena estaría a cargo de los pintores Jesús Arencibia o Cirilo Suárez. Asimismo, esta hipotética escenografía isleña reflejaría el altar de la Virgen del Pino que confeccionaría Jesús Arencibia. Además de todo ello, el escenario ideado por Borrull contaría también con una serie de telones sintéticos que correrían a cargo de los creadores César Manrique, Felo Monzón y Jane Millares. Lástima que nunca se concretara este proyecto ya que su envergadura y calidad artística hubiera supuesto un hito importantísimo en nuestra historia escénica.

Sin embargo, este documento pone en evidencia el conocimiento y la capacidad técnica que poseía la bailarina para emprender y llevar a cabo los distintos festivales de danza que realizó a lo largo de su trayectoria, así como el control de todos los aspectos necesarios para su materialización²².

Aunque es obvio que no es una escenógrafa o figurinista propiamente dicha, creemos necesaria la incursión de Borrull en nuestro estudio porque contribuye a subrayar su importancia en la difusión de la enseñanza dancística estable en las islas; y nos permite, por otra parte, reconocerla como la primera coreógrafa profesional en Gran Canaria que recurrió a artistas plásticos en sus espectáculos para justificar y respaldar sus propias propuestas y proyectos²³.

Desde entonces fue habitual, en el panorama escénico canario, que otros coreógrafos recurrieran a pintores para que formaran parte de sus sugerencias escénicas, como lo manifiestan las propuestas de los importantes bailarines Gelu Barbu y Lorenzo Godoy, quienes difundieron la danza y contribuyeron a crear un período de esplendor

²² Esta actitud es algo que también desarrollaron otras bailarinas, como Antonia Mercé *La Argentina* en sus producciones de los años veinte y treinta. Véase: MURGA CASTRO, I., *Escenografía de la danza en la Edad de Plata: (1916-1936)*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

²³ Fue frecuente a lo largo de la trayectoria de sus *Festivales de Danza* el recurrir a distintos artistas plásticos como responsables del diseño y confección de los decorados. Según tenemos constancia, contó con la colaboración de Emili Ferrer, Jesús Arencibia, Santiago Santana y Sergio Calvo. Ello implicaba un aumento de la calidad artística de sus espectáculos y facilitó la consolidación de sus producciones, así como el ejercicio de su magisterio durante más de cuarenta años.

en las relaciones entre esta rama del arte y la pintura durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX en Gran Canaria.

Va a ser en el año 1971 cuando documentamos la primera incursión de una mujer como autora de la decoración de una producción escénica canaria. Nos referimos a la pintora Lola Massieu (1921-2007), quien fue responsable de la escenografía y del vestuario para el montaje que dirigió y coreografió el rumano Gelu Barbu (1932-2016)²⁴.

Según afirma el biógrafo oficial del bailarín, su llegada contribuyó a la dinamización de las producciones dancísticas de la isla puesto que creó a los pocos años la compañía *Ballet Las Palmas*, una de las más estables de Canarias y que se mantuvo en activo durante casi cuarenta años²⁵. Su constitución fue posible tras la creación previa de una escuela de ballet que cubría la inexistencia de una formación en danza clásica en la isla²⁶. Tal hecho motivó que gran parte de los integrantes de la compañía comenzaran su formación y carrera de la mano del propio Gelu y se convirtieran con el tiempo en una importante cantera de profesionales de la danza²⁷.

No es nuestro objetivo adentrarnos en la historia de la compañía, pero creemos interesante destacar que en ella se desarrollaron renovadoras y sugerentes relaciones creativas entre agentes artísticos de diferentes disciplinas de la cultura canaria en pro de la danza, como Mario Antígono, Julio Barry, Ángel Colomina, Carlos Cruz de Castro, Pepe Dámaso, Sindo Saavedra, Blas Sánchez o Lothar Siemens, entre otros muchos.

Así pues, la participación de Massieu debe encuadrarse en este ambiente de experimentación, pudiéndose considerar una de las primeras colaboraciones que el coreógrafo estableció en la capital grancanaria. Pero no debemos olvidar que coincidió con uno de los primeros montajes que presentaba²⁸, lo que implicaba que el trabajo de la artista fuera utilizado por el propio Gelu Barbu para ganar notoriedad pública y, con posterioridad, demandar colaboraciones económicas a los órganos de gobierno públicos para sus espectáculos futuros.

Pese a la gran cantidad de autores que han reflexionado sobre su obra, la creación escenográfica de Lola Massieu es una faceta totalmente desconocida, que no se ha tenido en cuenta hasta ahora en la historiografía artística canaria y que creemos que es

²⁴ Formado como bailarín clásico en la Escuela de Ballet de la Ópera Nacional de Bucarest y en la Academia Vaganova de Ballet de Leningrado, llegó a ser el primer bailarín de la compañía de danza de la Ópera de Bucarest. No obstante, los acontecimientos políticos tras la expansión soviética por la Europa del Este motivaron que pidiera asilo político en el Berlín Occidental. Tras haber trabajado en varias ciudades europeas, recaló y se asentó en Gran Canaria en 1966.

²⁵ PITA CÁRDENES, A., *Gelu Barbu. El ritmo de los sentimientos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2002.

²⁶ Cabe destacar que un año antes de su llegada había fallecido el bailarín Gerardo Atienza, establecido en Gran Canaria desde la década de los cincuenta y que se había dedicado a la enseñanza clásica en la isla.

²⁷ ANÓNIMO (01-03-2009), «Gelu Barbu. El colono de la danza», en *Calle Mayor: La revista de Triana*, p. 18.

²⁸ BALBUENA, J. M. (13-12-1989), «La escuela de Ballet de Gelu Barbu cumple veinte años en pie de danza», en *La Provincia*, p. 48.

de gran importancia porque es la primera artista plástica de la que tenemos constancia que se enfrentó a la creación de escenografías teatrales en Canarias.

Descendiente de la saga artística de los Massieu, su formación comenzó desde muy joven con su tío Nicolás Massieu y Matos. Las obligaciones como madre y esposa, impuestas por la mentalidad de la época, la forzaron a abandonar la creación artística hasta que en la década de los cincuenta decidió retomarla. Su principal aportación a la plástica isleña se encuentra en sus lienzos abstractos de carácter informalista, pues son los que la convirtieron en una de las principales protagonistas del escenario artístico durante la segunda mitad del siglo XX. Ello, junto con el hecho de triunfar como mujer en un panorama dominado por el hombre, ha hecho que su figura y obra no haya pasado inadvertida para los investigadores²⁹.

Según las fuentes cotejadas, el espectáculo de danza en el que participó se celebró el 8 de junio de 1971, en el Teatro Pérez Galdós, en el que colaboró también la *Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros* que dirigía el compositor Juan José Falcón Sanabria³⁰. Se estructuró en tres actos. El primero y el tercero fueron protagonizados por los bailarines de Gelu que interpretaron las composiciones musicales de Saint-Saëns, Schumann, Debussy, Ibert, Chopin y Bach, mientras que el segundo consistió en la actuación del grupo musical. Pero, aunque fue un éxito de crítica, el peso del rumano y el carácter dancístico del montaje eclipsó la labor de Massieu, pues tan solo reconocieron su participación y no realizaron ninguna descripción relacionada con su escenografía o vestuario³¹. Esta situación se agrava al no haber podido hallar hasta el momento ninguna fuente artística de la propuesta escénica que desarrolló, salvo algunas fotografías (Fig. 8) que, aunque no nos permiten vislumbrar su planteamiento escénico completo³², nos permiten conocer parte del vestuario ideado.

No obstante, y a la espera de que aparezcan en algún momento otras fuentes que nos permitan profundizar en esta faceta de la artista, el biógrafo oficial de Barbu

²⁹ Para profundizar en su perfil, véase: ALMEIDA CABRERA, P., *Lola Massieu*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2010; BRITTO, O., *Lola Massieu. Biblioteca de Artistas Canarios*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1995; CASTRO BORREGO, F., *Lola Massieu. La persistencia de la pasión*, Santa Cruz de Tenerife, Caja Canarias-Obra Social y Cultural, 2001; FRANCO, O., *Voces de Lola Massieu*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2001; VV.AA., *Lola Massieu. Homenaje de los Artistas Plásticos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2006; VV.AA., *Inquietud abstracta: Lola Massieu*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2017; ZAYA, A., *Lola Massieu*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989.

³⁰ QUEVEDO, A. (04-06-1971), «La Coral Polifónica de la Caja de Ahorros y el Ballet Las Palmas de Gran Canaria, actuarán a beneficio de la Lucha contra el Cáncer», en *Diario de Las Palmas*, p. 14.

³¹ ANÓNIMO (10-06-1971), «El gran éxito del Ballet de Gelu Barbu en el Galdós», en *El Eco de Canarias*, p. 21; ANÓNIMO (09-06-1971), «Sobresaliente actuación del Ballet Las Palmas de Gran Canaria y de la Coral Polifónica de la Caja de Ahorros», en *Diario de Las Palmas*, p. 11.

³² ANÓNIMO (10-06-1971), «Brillante actuación del Ballet de Gelu Barbu y de la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros», en *La Provincia*, p. 6.



FIG. 8. SANTANA, J. Fotografía correspondiente a la producción de la compañía *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu estrenada en el Teatro Pérez Galdós con decorados y vestuario de Lola Massieu. 1971. Departamento de Archivo y Documentación Fotográfica del periódico *La Provincia*.

realizó una descripción que nos posibilita conocer cómo Lola Massieu se enfrentó a la creación escenográfica:

«(...) Lola Massieu se encargó de los decorados: pintó un gigantesco lienzo que cubría casi todo el escenario. Cuando los artistas estaban ataviados con las mallas para el baile Lola pintó en abstracto sobre ellas, convirtiéndose en cuadros vivos y danzantes. Al secarse la pintura, esta se adhirió a los cuerpos de los bailarines y bailarinas, que sonreían viendo sus hechuras coloreadas. El naranja y el rojo fueron los colores que predominaron en el cromatismo de la escena (...). El espectáculo, celebrado en el teatro Pérez Galdós, logró el éxito esperado (...)»³³.

Esta crónica nos indica que recurrió a una escenografía basada en telones pintados y que su concepción escénica global no dejó de ser una continuación de sus preocupaciones plásticas de carácter abstracto. No obstante, fue instigadora, quizás de forma inconsciente, de una acción performática relacionada con el *body art* ya que el cuerpo de los bailarines se convirtió en el objeto de la creación artística al pintar directamente sobre las mallas que aquellos llevaban puestas.

³³ PITA CÁRDENES, *op. cit.*, pp. 295-296.

Es obvio que la inexistencia de fuentes diáfanas nos limita considerablemente para realizar una valoración más profunda sobre esta nueva faceta de Lola Massieu. Pero ello no quita que consideremos adecuado contextualizarla.

Por un lado, esta inclusión en el mundo del teatro coincidió con un momento de la vida de la artista en el que se encontraba en pleno proceso de búsqueda de nuevas formas y medios de comunicación creadora³⁴, pues creía que:

«(...) El artista debe evitar los estancamientos. Romper con el pasado. Buscar siempre»³⁵.

Por el otro, el trasvase de pintores hacia el mundo del teatro no es nada nuevo en la historia del arte, puesto que desde el Renacimiento se han documentado artistas plásticos que decidieron llevar a cabo prácticas relacionadas con las artes escénicas. Pero es a finales del ochocientos cuando se generalizó convirtiéndose, junto a otros factores, elementos y creadores, en destacados baluartes de la renovación de las puestas en escena teatrales desde las primeras décadas del siglo XX³⁶.

³⁴ BRITTO JINORIO, *op. cit.*, pp. 94-95.

³⁵ Declaraciones de la artista extraídas de: L. G. V. (19-08-1972), «Lola Massieu», en *La Provincia*, p. 13.

³⁶ Cabe destacar que la relación de los pintores con el hecho teatral se evidencia fundamentalmente en la creación de decorados. Pero esta inclusión también se percibe en el vínculo que muchos de ellos mantuvieron en la decoración del propio edificio y en la incorporación en sus creaciones plásticas de motivos alusivos a distintos aspectos de las artes escénicas, como captaciones de movimientos dancísticos, reflexiones musicales, referencias al mundo circense, retratos de artistas escénicos e, incluso, en la creación de pinturas paisajísticas con un marcado carácter escenográfico. Ejemplo de ello son las trayectorias de los artistas canarios de Néstor Martín Fernández de la Torre, Felo Monzón, Carlos Morón o Pepe Dámaso, entre otros muchos; de los que, además, tenemos constancia que desarrollaron puestas en escenas para espectáculos de distintos géneros. Los principales investigadores que han reflexionado a nivel nacional sobre estas prácticas son: ARIAS DE COSSÍO, A. M., *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991; MURGA CASTRO, I., *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1912-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012; PELÁEZ MARTÍN, A., «Reflexión sobre la escenografía en los teatros nacionales: del decorado al espacio dramático», en PELÁEZ MARTÍN, A. (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. Volumen Segundo. 1960-1985*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, pp. 209-237; PLAZA CHILLÓN, J. L., *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, «La Barraca» y otros montajes (1920-1937)*, Granada, Universidad de Granada, 1998. En el ámbito canario destacamos: ALMEIDA CABRERA, P., *Néstor y el mundo del teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995; HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), *op. cit.*, pp. 771-772; HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), *op. cit.*, pp. 202-205; MEDINA ARENCIBIA, Y., «Pintores que juegan con el cine. Puesta en escena y decorados de cuatro artistas canarios que participaron en producciones cinematográficas durante el siglo XX», en VV.AA., *III Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el Cine en español y portugués*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, t. II., pp. 20-32; MEDINA ARENCIBIA, Y., «El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis de su aportación a la historia de la escenografía», en *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2016, pp. 1-13; MEDINA ARENCIBIA, Y., «Inéditos estudios de figurines de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938)», en *Anuarios de Estudios Atlánticos*, nº 63, 2017-a, pp. 1-18; MEDINA ARENCIBIA, Y., «Pintando sobre el escenario. Una aproximación al estado de la cuestión sobre la creación escenográfica en Canarias», en *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2017-b, pp. 1-8.

En consecuencia, la colaboración de Lola Massieu con la recién creada compañía de Gelu Barbu ha de entenderse como resultado de la relevante sintonía entre el ballet y la pintura contemporánea que contribuyó, en nuestro caso concreto, a difundir un proyecto joven que con el paso de los años permitió consolidar y asentar en la sociedad grancanaria la afición hacia los espectáculos dancísticos.

Seis años después de esta producción, en diciembre de 1977, se produjo una profunda escisión en el seno del *Ballet Las Palmas* de Barbu que culminó en la creación de una nueva escuela y compañía de danza denominada *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* que lideró el bailarín grancanario Lorenzo Godoy (1945-1984)³⁷. Aunque no vamos a profundizar en este episodio, sí queremos subrayar que fue un gran acontecimiento que conmocionó a la sociedad de la época³⁸.

El punto de partida de este nuevo grupo se encuentra en 1974, cuando Godoy participó en el *I Curso Internacional de Ballet*, dirigido por Nina Vyroubova, en Sitges, donde conoció y trabajó amistad³⁹ con Eva Borg (1923-2009)⁴⁰. Tres años después, y meses antes de producirse la ruptura, el bailarín canario, junto a otros integrantes de la compañía de Barbu, decidieron participar en las audiciones que Borg celebró durante la primavera, en Madrid, para ingresar en una nueva compañía de ballet clásico que estaba componiendo. Todos lograron entrar en la que se denominó *Ballet Clásico de Eva Borg*, según se desprende de los programas de mano consultados.

En esta aventura Eva Borg no estaba sola, sino que contó con la ayuda profesional de la artista plástica francesa Monique Lancelot (1923-1982), con quien mantuvo una

³⁷ Formado con Gerardo Atienza, en escuelas de danza parisinas y con el propio Gelu, es una de las primeras figuras de la danza canaria. Su terrible desaparición impidió el desarrollo de una propuesta dancística que, aunque heredera de la del coreógrafo rumano, podría haber llegado a unas cotas de esplendor que nunca se hubieran visto en el archipiélago. Desarrolló una especial preocupación por la pedagogía de la danza que le llevó a proponer a los órganos de gobierno canarios la creación de una escuela oficial de danza que nunca se materializó y a trasladar a la isla a interesantes personalidades del panorama internacional de la danza para que impartieran cursos y seminarios.

³⁸ ANÓNIMO (08-12-1977), «¿Se disuelve el Ballet Las Palmas?», en *El Eco de Canarias*, p. 30; ANÓNIMO (19-02-1978), «Reaparece El Ballet Contemporáneo Las Palmas», en *La Provincia*, p. 6.

³⁹ ANÓNIMO (08-01-1978), «Eva Borg y Monique Lancelot», en *La Provincia*, p. 2.

⁴⁰ Según afirma Mercedes Albi en sus artículos, Borg nació en Bremen e inició sus estudios como bailarina en Berlín desde muy joven cuando ingresó en la Escuela de Tatiana Gsovy. También recibió enseñanzas de importantes personalidades, como Pino Malkar, Frankisek Karanek, Mary Wigman o Gret Palucca, que completaron su formación. Pronto su carrera profesional despuntó como primera bailarina de la Ópera de Berlín. Tras la II Guerra Mundial y sus consecuencias se vio obligada a buscar trabajo en diversas ciudades europeas, lo que le llevó a París, entre otras ciudades, donde conoció a Lancelot. Los mencionados artículos están disponibles en los siguientes enlaces: <https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/04/El-Ballet-Clásico-de-Eva-Borg-La-primera-compañ%C3%ADa-de-Ballet-en-España> (20-04-2018 12:37); <https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/13/El-Ballet-Clásico-de-Eva-Borg-2-Eva-Borg-y-Peter-Van-Dyk-bailando-entre-las-ruinas> (20-04-2018 12:40); <https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/25/El-Ballet-Clásico-de-Eva-Borg-3-De-Eva-Van-Dyk-a-Eva-Borg> (20-04-2018 12:45); <https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/30/El-Ballet-Clásico-de-Eva-Borg-4-Conversando-con-Raúl-Cárdenes> (20-04-2018 12:50).

relación sentimental. Esta creadora ha tenido mala suerte puesto que ha pasado inadvertida para la mayoría de los investigadores. Quizás pueda deberse a que su obra se encuentra diseminada en múltiples colecciones y galerías. No obstante, hemos consultado algunos catálogos de exposiciones de sus obras que nos han permitido conocer su versatilidad artística como pintora, ilustradora y escenógrafa⁴¹.

Continuadora de los motivos dancísticos propios de Edgar Degas, se formó en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París y parece ser que llegó a tener cierto renombre en los ambientes teatrales de la ciudad de la luz, pues mantuvo una estrecha colaboración con el bailarín y coreógrafo Serger Lifar (1904-1986)⁴².

En 1977, y antes de la constitución del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*, aprovechando la buena relación que establecieron con los bailarines canarios, Borg y Lancelot decidieron visitar Las Palmas de Gran Canaria, donde impartieron toda una serie de clases magistrales a los alumnos y bailarines de la compañía de Gelu Barbu. Llegaron a conceder una entrevista a los medios locales isleños para darse a conocer puesto que eran unas auténticas desconocidas en el panorama cultural grancanario y anunciaron proyectos con el bailarín rumano. La propia Monique se definió de la siguiente manera:

«(...) Mi formación, mi ocupación ha sido la pintura, yo soy pintora. Pero en el ambiente de París en que me he formado he vivido muy de cerca, estudiándolo, el ballet. Desde 1940 de manera definitiva. Mi pintura y mis dibujos están impresionados por el movimiento y por eso he realizado muchos temas de la danza y he colaborado en montajes y coreografías. Así lo he hecho con el Ballet del Coronel de Badille, con el de Boris Kniacef y también he estado muy vinculada a los trabajos de Lifar, como ahora con Eva Borg»⁴³.

Estas palabras demuestran el apoyo incondicional que Monique prestó a Borg en su proyecto. Por esta razón, el tándem creativo Borg-Lancelot es prácticamente indisoluble dentro del *Ballet Clásico*, cuya presentación oficial tuvo lugar el 23 de julio de 1977 en el Teatro de Sagunto de Valencia⁴⁴.

Estuvieron presentes en los momentos en que se produjo la ruptura con el *Ballet Las Palmas*. Aunque es difícil determinar su grado de influencia, criticaron públicamente las capacidades docentes de Gelu Barbu⁴⁵. Además, participaron en la primera presentación oficial que el *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* realizó el 21 de

⁴¹ GARCÍA ENGUIITA, *Monique Lancelot. Dibujos*, Puerto del Rosario, Cabildo de Fuerteventura, 2003; GUIANCE MENDEZ, F., *Monique Lancelot El maravilloso mundo del ballet*, Vigo, Sala de Arte Van Gogh, 1974.

⁴² Fue tan intensa su relación que el bailarín le cedió un espacio para que estableciera su taller en el Palacio de la Ópera de París y ella colaboraría con él ilustrando su *Tratado de Danza Académica*.

⁴³ C. (04-09-1977), «Eva Borg y Monique Lancelot: dos figuras del ballet contemporáneo», en *El Eco de Canarias*, p. 11.

⁴⁴ ANÓNIMO (21-07-1977), «Eva Borg a Sagunto», en *ABC*, p. 58.

⁴⁵ ANÓNIMO (08-01-1978), «Eva Borg y Monique Lancelot», en *La Provincia*, p. 2.

febrero de 1978 en el Teatro Pérez Galdós⁴⁶. Dividido en dos actos, en el primero se ofrecieron unos estudios de barra con diversas músicas, *Paso a tres* de Tchaikovsky, *Percusión* de Semprun y el segundo acto de *Giselle* de Adolphe Adam. La segunda parte se abrió con *10+1* de Carlos Cruz de Castro, *Concierto de Brandemburgo número 4* de Bach en versión de sintetizador de Walter Carlos y *Epiphanes* sobre música de Arthur Honegger. Menos esta última pieza, que contó con la coreografía de Eva Borg y escenografía de Monique Lancelot, las restantes fueron interpretadas y coreografiadas por los miembros de la nueva compañía en un claro y auténtico ejercicio de experimentación y comprobación de sus capacidades.

La expectación mediática en los medios de la época fue enorme, lo que explica la importante atención que la crítica le concedió. Pese a subrayar el nerviosismo inicial de los bailarines, les dispensaron un trato bastante benévolo y les auguraron un prominente futuro. Sin embargo, debido a que se trataba del pistoletazo de salida del grupo, la crítica simplemente afirmó la autoría escenográfica de Lancelot y no prestó ninguna atención al diseño del espacio escénico que había creado ya que se decantaron por centrarse en la polémica y en el hecho musical, interpretativo y coreográfico⁴⁷.

No hemos podido encontrar fuentes artísticas que nos permitan saber cómo fue la aportación de Lancelot en esta ocasión. Sin embargo, en la portada del programa de mano del acto se incluyó un dibujo suyo en el que se percibe su deseo de captar lo efímero de los movimientos dancísticos mediante trazos rápidos e inacabados. Godoy usó este diseño de la pintora francesa como logo identificativo del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* desde aquel momento hasta la finalización de la compañía.

Esta no fue la última vez que Borg, Lancelot y los bailarines de esta compañía formaron equipo artístico. Meses después, y como miembros de la compañía de *Ballet Clásico de Eva Borg*, organizaron un espectáculo que se estrenó el 9 de mayo de 1978 en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid. Se trató de una producción de UNICEF en la que representaron varias piezas: *Concierto de Aranjuez* y *Theosomega*, de Joaquín Rodrigo; *Suite en blanc*, de Edouard Lalo; y la adaptación de *La Celestina* con música de Joaquín Turina y Tomás Marco. Aunque el espectáculo recibió muy buenas críticas, no se atendió en la prensa a los aspectos escenográficos, ni siquiera llegaron a reconocer su autoría ya que tan solo prestaron atención a los aspectos musicales, coreográficos y la calidad de los bailarines⁴⁸.

⁴⁶ ANÓNIMO (21-02-1978), «Programa completo del Ballet Contemporáneo Las Palmas», en *La Provincia*, p. 7; ANÓNIMO (19-02-1978), *op. cit.*, p. 6.

⁴⁷ C. (22-02-1978), «Se presentó ayer el Ballet Contemporáneo Las Palmas», en *El Eco de Canarias*, p. 26; RAMÍREZ L. J. (22-02-1978), «Magnífica reaparición del Ballet Contemporáneo Las Palmas», en *La Provincia*, p. 40.

⁴⁸ ANÓNIMO (04-05-1978), «Cartel de Gala Pro Unicef», en *ABC*, p. 63; ANÓNIMO (27-05-1978), «Los bailarines de Las Palmas, figuras en Madrid», en *La Provincia*, p. 6; ANÓNIMO (01-05-1978), «Novedades de la semana», en *ABC*, p. 54; HONTAÑÓN, L. (11-05-1978), «Velada de Ballet pro Unicef», en *ABC*, p. 59.

FIG. 9. Lancelot, M.
*Figurín de Calisto para
 La Celestina*. 1978.
 Gouche y lápiz sobre
 papel. 50 x 35 cm.
 Colección particular.



No obstante, sabemos que la responsable del vestuario y escenografía fue la mismísima Monique Lancelot debido al hallazgo de dos fuentes artísticas de gran valor. Por un lado, una fotografía que reproduce un momento de *La Celestina* y que se incluyó en la crítica del montaje que realizó el diario *La Provincia* el día 27 de mayo de 1978. Aunque sea de deficiente calidad, se pueden apreciar en ella dos grandes lienzos, y en uno de ellos se observa claramente la representación de una pareja de bailarines en la realización de un *porté* que reproduce las características de esta creadora. Por otra parte, encontramos en una colección particular un figurín que representa al personaje de Calisto, también de *La Celestina* y que encarnó Lorenzo Godoy, firmado y dedicado por ella, en el que incluyó toda una serie de indicaciones que creyó conveniente para la posterior confección del vestuario (Fig. 9). Sin duda alguna,



FIG. 10. Lancelot, M. *Estudio de movimientos dancísticos*. 1978. Tinta sobre papel. 48 x 33 cm. Colección particular.

en este diseño podemos apreciar los rasgos de su quehacer artístico, como la preponderancia de color, la ausencia de rostro, la pincelada suelta, nada extrema, y la construcción de la figura mediante trazos rápidos, abocetados e inacabados, en claro intento de aprehender el movimiento del baile.

Cabe destacar que estas peculiaridades las hallamos también en nueve dibujos desconocidos hasta ahora y localizados en la mencionada colección en los que la pintora y escenógrafa francesa captó los movimientos dancísticos de los que estimamos que son Borg y Godoy (Fig. 10). En realidad, resulta harto difícil la conservación de filmaciones de actuaciones de los bailarines del pasado. Por esta razón, estos estudios son de gran importancia porque nos permiten reconstruir e intuir los pasos que los intérpretes llevaron a cabo⁴⁹.

Pese a todo, el *Ballet Clásico de Eva Borg*, que constituía en el fondo una auténtica propuesta que aspiraba a cubrir la inexistencia de una compañía nacional de danza estable en España por aquel entonces, no terminó de cuajar. La intención inicial de realizar una larga gira por diversas ciudades españolas y europeas quedó totalmente truncada⁵⁰. Entre los diferentes factores que influyeron, debemos señalar que los propios bailarines canarios tuvieron que volver a Gran Canaria para hacer frente a los compromisos contraídos de su recién conformada compañía, a lo que hay que añadir

⁴⁹ Otros artistas antes de ella que también representaron a otros bailarines fueron Abraham Walkowitz, quien realizó dibujos de Isadora Duncan en 1906, o Néstor Martín-Fernández de la Torre, que en la llamada serie *Ballet español* de 1929 captó los movimientos efímeros de Antonia Mercé *La Argentina*.

⁵⁰ ANÓNIMO (18-07-1978), «Larga gira», en *ABC*, p. 51.

el fallecimiento de la artista francesa en 1982⁵¹. Probablemente todo ello haría que Eva Borg sufriera un duro revés, que provocó que quedara en el olvido uno de los más interesantes episodios de la historia reciente de la danza española.

4. EL SIGLO XXI: EL RECONOCIMIENTO NACIONAL DE LAS FIGURINISTAS CANARIAS

En los años que llevamos de nuevo siglo, la participación canaria en el panorama nacional de las artes escénicas, e incluso en el internacional, es bastante destacable y con una proyección envidiable, tanto en los campos de la dirección y del guion como en la interpretación.

En el campo del figurinismo español también hallamos artistas de origen isleño. Quizás el más conocido sea Paco Delgado, quien ha conseguido trabajar tanto en producciones escénicas nacionales como internacionales⁵².

Hay que tener en cuenta que han sido las mujeres quienes han destacado más en esta faceta creativa, de modo tradicional. De ahí que en el actual palmarés se encuentren cuatro figurinistas canarias: María Araujo, Tatiana Hernández, Paola Torres y Yaiza Pinillos⁵³, quienes con esfuerzo y dedicación se han labrado una larga, importante y prestigiosa carrera. No es nuestra intención analizar toda la trayectoria de estas artistas, pues creemos que se merecen monografías exclusivas. Sí consideramos conveniente conocer sus concepciones creativas puesto que nos ayudarán a entender la envergadura y dificultad de su profesión. Para ello, hemos tenido que recurrir a fuentes hemerográficas y de carácter oral; lo que quiere decir que nos hemos acercado a algunas de las protagonistas para que nos contaran cómo se enfrentan a la creación y al diseño de vestuario teatral y cinematográfico. Desde aquí manifestamos nuestro agradecimiento por el tiempo y la ayuda que nos han prestado para la elaboración de este artículo.

María Araujo es una de las más relevantes figurinistas con que contamos en la actualidad en el teatro, la danza, la ópera y la ficción española. Sus trabajos han sido reconocidos en numerosas ocasiones. Ha recibido cuatro Premios de la Crítica de Barcelona, cuatro Premios Adrià Gual de figurinismo de la Asociación de Directores de Escena de España, dos premios Max de las Artes Escénicas y un Premio del Teatro Musical. Sin duda es toda una celebridad, con una larga trayectoria figurinista que comenzó a principios de los años noventa de la mano de Josep Maria Flotats y en la que ha continuado hasta la actualidad tras haber trabajado con otros importantes

⁵¹ ANÓNIMO (02-05-1978), «Bailarines grancanarios en el Festival de Unicef», en *La Provincia*, p. 6; GARCÍA ENGUIA, *op. cit.*, p. 10.

⁵² Ello le ha permitido ganar hasta ahora dos Premios Goya al mejor vestuario por *Blancanieves* en 2013 y *Las brujas de Zugarramurdi* en 2014. También ha recibido dos nominaciones a los norteamericanos Premios Oscar por *Les Misérables* en 2013 y *The Danish Girl* en 2016.

⁵³ Estamos convencidos de que no son las únicas y que dejamos fuera a numerosas artistas canarias dedicadas a las labores figurinistas y escenográficas. Pero la ausencia de referencias ha limitado nuestra búsqueda, aunque estamos convencidos de que con el paso del tiempo esta lista se ampliará.

directores como Xavi Albertí, Mario Gas, Josep Maria Mestres, Natalia Menéndez o Josep Maria Pou, entre otros.

Natural de Gran Canaria, a los pocos años de su nacimiento su familia se asentó en Barcelona por cuestiones laborales del progenitor. En esta ciudad inició estudios en arte y diseño en la Escuela Eina, donde antes de acabar comenzó su incursión en las artes escénicas en peluquería, maquillaje y caracterización. Profundizó su formación en este último campo en Nueva York. Probablemente, su trabajo más relevante en esta época fue *Mater Amatísima* (1980), dirigida por Juan Antonio Salgot, donde transformó a la joven actriz Victoria Abril en una mujer madura.

No obstante, debido a diversos avatares, la vida le condujo al diseño de sombreros, obteniendo un notable éxito. Abrió, incluso, una boutique en el *Boulevard Rosa* en el emblemático Paseo de Gracia de Barcelona. Fue una época en la que se atrevió también con el diseño de complementos, como calzado, guantes, bolsos, cinturones o joyas. A finales de los años ochenta, una serie de dificultades la arruinaron económicamente, lo que provocó que tuviera que reinventarse y aceptar la propuesta del actor y director Josep Maria Flotats para que se encargara por primera vez del diseño del vestuario de una obra teatral. Esta se materializó en el montaje *Cavalls do mar* de Josep-Lluís i Rodolf Sirena, estrenada el 8 de abril de 1992 en el Teatro Poliorama, y que debe de considerarse como el punto de partida de su carrera figurinista.

Desde entonces, Araujo, cuando adquiere un compromiso laboral, es la responsable de su equipo y quien lleva a cabo los diseños del vestuario de cada personaje antes de que el taller de confección se encargue de su materialización. No obstante, reconoce que su pensamiento creador está en clara consonancia con el resto del equipo, ya que cualquier producción escénica es el resultado de una buena comunicación entre todos los agentes creativos que participan.

El primer paso de su proceso creativo es la lectura del libreto. Suele ser habitual que antes de leerlo reciba algunas premisas conceptuales previas de la obra por parte del propio director pues es el responsable y quien tiene una idea general sobre el conjunto de la obra. Tras ello, comienza su período de documentación y búsqueda de telas, ya que esta es la que condiciona el diseño del vestuario. Una vez claras las cuestiones relacionadas con el diseño y los tejidos, comienza a dibujar los figurines de cada personaje, donde incluye los motivos y estampados ya que previamente sabe qué telas usará y hasta incluye trozos de las mismas en el propio figurín. Para la realización de los figurines utiliza la técnica del *gouache*. Los considera el resultado final del proceso de búsqueda y conceptualización de la adecuada vestimenta para cada personaje. Una vez dibujados, los muestra al director ya que es el que decide si son correctos o deben de modificarse para adecuarlos a cuestiones técnicas relacionadas con la iluminación o la escenografía. Finalmente, una vez decidida la propuesta, se llevan a los talleres que se encargan de su confección:

«(...) Todos mis figurines los hago con acuarela pero la trato como si fuera *gouache* (...). Normalmente yo hago los figurines, se los enseño al director, que los aprueba. Luego mis ayudantes van a comprar los tejidos, o a veces me los mandan, y se confeccionan en los talleres que elijo como figurinista porque yo no coso (...).

[No obstante] antes de dibujar busco tejidos porque para mí es primordial. Tengo la idea de lo que quiero hacer, pero es que el tejido es el que te da la caída de la ropa y del diseño. Esto es vital: si tú quieres hacer un vestido rígido tendrás que poner tafetán y si quieres un vestido que al andar se mueva vas a poner un *crêpe* de seda. El material me condiciona y mucho. Cuando voy a buscar tejidos sé lo que voy a buscar, es decir, voy a por el color o el estampado que quiero porque sé más o menos lo que voy a dibujar. Sé por donde voy a ir. Porque cuando yo hago los figurines dibujo también el estampado. El director lo que ve dibujado es lo que es y es lo que va a ver encima del escenario. El figurín es el proceso final del concepto inicial donde aparecen los tejidos, con el botón si hay algún botón especial, etc. Le pego un ejemplo de tela con celo de doble cara. Además, pongo opciones alternativas de tejidos porque no puedes ir de reinona (...).

[Además] tampoco me pongo a dibujar sin saber cómo es la escenografía (...). Mis propuestas las entrego casi siempre un mes antes. Esto es algo que los directores adoran, para poder ensayar con vestuario. Entonces empiezan los ensayos. Primero lo hacen en salas y luego ya bajan al escenario. Yo casi siempre estoy un mes sentada cada día observando los ensayos. Voy siempre. Y pienso: este pantalón está bajo, hay que estrecharlo, no le favorece, este color... Por eso puedo estar trabajando dos días antes del estreno porque cambio colores, pantalones que no me gusta como quedan o añado un can-can (...). Es lo que yo llamo afinar. Yo me doy el lujo de afinar mi trabajo. Es un lujo. Para ello siempre paso por la angustia de los talleres, de tenerlos presionados porque les digo: entrego tal día. Y aunque me contestan diciéndome que la obra estrena un mes después, por ejemplo, les digo que entrego antes porque voy a afinar (...)⁵⁴.

Ser figurinista implica una formación versátil que obliga a los profesionales a poseer un amplio abanico de conocimientos más allá de las telas, texturas, colores y confección, pues también deben de conocer las formas de vestir que ha habido a lo largo de la historia. Los procesos de documentación son, en consecuencia de lo expuesto, muy importantes. En este sentido, María Araujo posee una especial predisposición por la creación de vestuario de época, mas no suele recrear copias fidedignas de piezas o modas del pasado, sino que se inspira en ellas. En este sentido, la vestimenta que llevó a cabo para *El lindo don Diego* –de Agustín Moreno– en la versión de Joaquín Hijoñosa, bajo la dirección de Carles Alfaro, estrenada el 19 de enero de 2013 en el Teatro Pavón de Madrid (Fig. 11), demuestra perfectamente su profundo conocimiento sobre la historia de la moda ya que desarrolló una propuesta que evoca tanto la moda del siglo XVII como la de la época contemporánea:

«(...) en la primera conversación que tuve con dirección, donde además estaba Paco Azorín, Carles me dijo que quería encauzar la propuesta dentro del mismo siglo, en el siglo XVII, pero con un vestuario que tuviera un “además”, un punto de locura, porque realmente el texto lo tiene. Y el salto que quería que diera consistía en una pirueta para conseguir mantenerlo en el XVII, pero con un desarrollo inspirado en

⁵⁴ Extractos de la entrevista con la figurinista María Araujo celebrada el 6 de junio de 2017.



FIG. 11. Alonso, D. Fotografía correspondiente a la producción *El lindo don Diego* estrenada en el Teatro Pavón de Madrid con diseño de vestuario de María Araujo. 2013. Centro de Documentación Teatral.

modistos y diseñadores de hoy en día (...). Por ejemplo, si los hombres en el XVII llevaban cuellos con puntillas y adornos, los empleamos en el vestuario; pero en vez de hacerlo con un tejido “esperable”, lo hago con piel troquelada siguiendo los dibujos originales, un poco más a lo Jean Paul Gaultier.

En esta línea se ve que una parte del vestuario de los hombres está inspirada en diseños de Toni Miró, un diseñador muy sobrio; y en el caso de las mujeres, por ejemplo, con doña Inés he propuesto un traje con un plisado tipo *fortuny*, y claro, estamos hablando de un plisado de principios del siglo XX, ideado por el pintor Fortuny, pero recuperado hace unas décadas por el diseñador japonés Issey Miyake. Y luego añado los complementos, que en este caso son todos los pequeños elementos que voy poniendo sobre estas bases atemporales y están manipulados para conseguir un determinado efecto. Tú los ves y ves los trajes y te recuerdan totalmente al siglo XVII, pero están confeccionados y tratados con unos tejidos que los acercan más al mundo de la moda contemporánea. Además de todo esto, siempre hay una especie de guiño. Doña Inés, por ejemplo, lleva un *pannier*, que en vez de estar colocado debajo del traje está encima, y tratado de una forma muy festiva, con mucho colorido, con muchas cintas, siguiendo totalmente lo que está pidiendo la dramaturgia. Pongo un caso; cuando doña Leonor y doña Inés reciben a sus novios por primera vez el texto dice: “se lo ponen todo para no gustar”, porque menos es más, y lo más, normalmente, siempre acaba resultando chabacano. Y ellas en ese

momento de la acción, en esa escena, a lo que están jugando es a no gustar. Y esto lo hago de una forma muy fantasiosa, con mucho colorido, porque lo que pretendo es que la gente, el público en general, se acerque más a los personajes y que el mismo vestuario ya despierte una sonrisa (...)»⁵⁵.

En cuanto a la santacrucera Tatiana Hernández, ha merecido el reconocimiento de ser considerada nacionalmente una de las más importantes figurinistas cinematográficas en el panorama actual. Se trata de la primera mujer canaria que ha logrado un Premio Goya al mejor diseño de vestuario por su trabajo en la película *Lope* (2010). Su formación e inicios en las artes escénicas fue una constante y continua búsqueda hasta encontrar su verdadera vocación.

En los años ochenta, se decantó por la creación escenográfica ya que en su familia había cierta tradición hacia las profesiones vinculadas con la arquitectura y la decoración. Pero no había ninguna carrera en aquella época relacionada con dicha rama, así que se decantó por estudiar Imagen y Sonido en 1986 y abandonar su ciudad natal para trasladarse a la capital en plena efervescencia de la «movida madrileña». Poco a poco, las relaciones que estableció por aquel entonces la llevaron a orientar su dedicación profesional hacia el mundo del cine. Sabía que no quería ser directora ni intérprete, así que se decantó en un principio por la dirección artística. Ello le llevó a dejar a un lado su formación universitaria y realizar estudios relacionados con la dirección artística, el figurinismo, la escenografía y la decoración ya que un buen director artístico, según aprendió en un seminario, debía conocer todas las facetas visuales que forman parte de la creación de una película. Así, estudió en TAI y en la Escuela Velázquez Catorce y realizó algunos cursos que ofreció la Comunidad de Madrid. En este tiempo de aprendizaje también experimentó sus primeras incursiones profesionales en la escenografía y en la dirección artística en teatro, así como en cortometrajes y en el medio publicístico.

Pero poco a poco la dirección artística fue ganando terreno y ejerció como tal en el cortometraje *Esposados* (1996), dirigido por Juan Carlos Fresnadillos, que alcanzó numerosos premios, entre ellos una nominación para los Oscar de Hollywood. Cinco años después, participó como ayudante de la dirección artística de César Macarrón en *El espinazo del diablo* (2001), dirigida Guillermo del Toro con la participación de la productora *El Deseo* de los hermanos Almodóvar. Sería en esta superproducción donde se dio cuenta de que la dirección artística implicaba un sacrificio, esfuerzo y dedicación que no terminaba de satisfacerla como profesional del medio cinematográfico. Ello le llevó aceptar la propuesta de Fresnadillo para hacerse cargo del diseño del vestuario de su primera película como director: *Intactos* (2001). Fue en ella donde inició y consolidó su carrera como figurinista, constituyendo la faceta que le ha permitido obtener el reconocimiento del público, de la crítica y de los compañeros de profesión.

⁵⁵ ZUBIETA, M., *El lindo don Diego de Agustín Moreto. Cuaderno Pedagógico nº 43*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2013, p. 65.

En general, el proceso de creación que Tatiana ha desarrollado como diseñadora de vestuario nunca ha sido lineal. Pero sí es verdad que el presupuesto es un factor determinante en cada proyecto. Por regla general, el punto de partida es la lectura del guion que, como en el caso de Araujo, casi nunca es una lectura immaculada, sino que está contaminada por las indicaciones previas del propio director. Luego, ella y su equipo comienzan el proceso de creación de los figurines, búsqueda y selección de telas y la elección del taller de confección. Aunque no siempre puede confeccionar todo el vestuario y en ocasiones está obligada a alquilar parte del mismo. Conviene añadir que, como en una obra de teatro, la creación de una película viene a ser el resultado de un diálogo y comunicación con todo el equipo. Por tanto, nuestra figurinista nunca materializa su trabajo sin antes haber consensuado con el resto de los agentes creativos sus sugerencias:

«(...) hasta que no te lees el guion no puedes plantear nada. Aunque a veces te dan una idea y la trasladas (...). Cuando te dirigen un poco vas directo a lo que te piden. Luego, antes de ponerme a diseñar necesito saber el presupuesto con el que cuento y ver cómo encaja la peli. Una película es como un armario lleno de cajoncitos (...). Lo organizas, mides los tiempos (...) y decides: tengo este tiempo para la documentación y diseñar, tengo este otro tiempo para la confección (...). Tiene mucho de logística y de matemática.

Tampoco tú coges y te pones a diseñar toda la película y luego vas a confeccionar, sino que vas diseñando y confeccionando al mismo tiempo. Puedes empezar las pruebas de vestuario y vuelves para atrás porque lo que has confeccionado no te funciona. Junto a todo esto, organizas y diseñas al equipo que necesitas. Nunca estoy sola (...). El cine es un trabajo en equipo. No solo tienes que trabajar con tu equipo, sino que tienes que interactuar con otros equipos (...).

Pero en una película grande no hay tiempo. Los tiempos están muy comprimidos. En este caso, yo tengo un dibujante que hace los dibujos al mismo tiempo que yo me voy documentando y que mi equipo y yo vamos buscando telas y las fornituras (...). Es un trabajo ingente porque tienes que poner todo en marcha a la vez. Y tienes que calcular bien los tiempos, porque estos son muy importantes en el cine. Porque tú sabes que tal día te va a entrar tal actor y que ese actor va a tener un doble, así que necesitas dos trajes; pero también va a haber sangre, así que necesitarás cinco. Entonces tienes que comprar las telas pensando que vas a necesitar cinco y no uno. Todo este desglose es lo primero que yo hago. Desglosar bien la película para saber cuáles son las necesidades. Luego, meterlo en el presupuesto. Esto es lo primero que se hace y hasta que no esté hecho, no confeccionamos nada ni compramos nada. Pero ya estás documentándote, haciendo los figurines y buscando los materiales para ver lo que te cuestan. Aquí ya empiezas a hacer un presupuesto para ver si luego te coincide con el presupuesto que te dan a ti (...).

En mi caso, yo soy muy cuadrículada, me gusta tenerlo muy organizado y controlo todos los números porque me da tranquilidad a la hora de diseñar y disfrutar (...). Todo eso acompañado de discusiones o charlas con el director, los actores, director de fotografía, director de arte y la presión. Trabajamos codo a codo con ellos, pero también avanzamos solos y tienes que preguntar si por aquí voy bien o probar si funciona (...).

El propio proceso creativo no es lineal y es un poco caótico. Y, al mismo tiempo, a mí, me lleva a puertas que no hubiera abierto de otra manera y descubro un montón de cosas. El proceso creativo del vestuario está abierto y vivo y nunca tengo una certeza (...)»⁵⁶.

Podríamos calificar la trayectoria de Tatiana como ecléctica ya que no se decanta por un vestuario actual o de época. Lo realmente interesante para ella es enfrentarse a nuevos retos donde ponerse a prueba y adquirir nuevos conocimientos en campos diversos, como en historia de la moda, iluminación o fotografía.

Su participación en el diseño del vestuario de *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003), dirigida por Javier Fesser, evidencia esas preferencias pues el trabajo que tenía que llevar a cabo no se encuadra en la tradicional etiqueta de vestuario actual o de época, sino que se trata de la adaptación y creación de una vestimenta tridimensional desde las referencias que aparecen en las viñetas bidimensionales de un cómic. Sin duda alguna, se trató de un encargo complicadísimo porque se trataba vestir a personajes que aún persisten en el imaginario colectivo de la población española, lo que obligaba a que sus ropas fueran fieles a los cómics. No cabe duda de que fue una producción bastante novedosa en la industria cinematográfica española, tanto en el uso de los efectos visuales como en la propia adaptación ya que, en el caso de nuestra artista, su trabajo fue reconocido al ser nominada en la edición de los Premios Goya de 2004. Con posterioridad la han nominado en tres ocasiones más con *Los amantes pasajeros* en 2014; *El niño* en 2015; y *Oro* en 2018.

Finalmente, fue tras su trabajo en *Lope* (2010), dirigida por Andrucha Waddington, cuando recibió su primer Goya en 2011 (Fig. 12). Se trata de una película ambientada en el



FIG. 12. Hernández, T. Vestuario para el personaje de Lope de la película *Lope* dirigida por Andrucha Waddington. 2010. Peris Costumes.

⁵⁶ Extractos de la entrevista realizada a la figurinista Tatiana Hernández el 5 de junio de 2017.

siglo XVI cuyo proceso creativo coincidió con el inicio de la crisis económica de los últimos años. Además, los directores no querían una reproducción fiel de la época sino una adaptación de la misma como elemento de atracción hacia el público más joven⁵⁷. Sin duda, todos estos elementos complicaron su trabajo:

«(...) Fue un trabajo que coincidió con la época de la crisis pero que nadie se creía. No había dinero para hacer esta película. La creación estaba muy clara pero no se sabía cómo encajar los números de los presupuestos porque había muchísima figuración. Queríamos crear unos colores concretos. Casi siempre la época hasta este momento se había hecho en tonos oros, rojos, sepias o marrones. Nosotros queríamos una estética más fría, el director de fotografía también me lo pidió (...).

Luego, a la hora de encontrar cómo confeccionar y elaborar este vestuario con tan poco dinero y tiempo, tuvimos problemas porque no nos lo aceptaban en ningún lado. Tuve la opción de hacerlo en Peris, pero esta empresa estaba sufriendo una reestructuración interna (...), y me ofrecieron hacerlos en China (...). Se confeccionaron en España todos los vestuarios de los personajes principales. Como queríamos dar ese nuevo aire y esa nueva textura y color al resto de la figuración, se tuvo que enviar a China para su confección. Aunque allí hice muchísimos descubrimientos. Fue la primera vez que teñimos porque al no haber variedad telas, tuve que teñir con los colores que yo quería. Esto es una ventaja porque no estoy eligiendo el color que me ofrece la tienda, es que estoy eligiendo yo el colorido. Hicimos una gama que quedó espectacular. Hicimos la presentación para los productores y directores, y fliparon. El hecho de teñirlos, y que no fueran teñidos de fábrica, nos ofreció unas texturas que eran mucho más interesantes y reales que la habitual. De la necesidad hicimos una virtud, una virtud que encontré. Es cierto que el tejido se envejece porque sufre un proceso agresivo, pero podía elegir la gama y encima, para ambientar, el tejido ya quedaba algo roto y no es tan perfecto como en una tienda. Flipamos con el resultado (...).

Era una película muy complicada y querían ver piel, y Caravaggio nos daba esa posibilidad. Manejábamos mucha información a través de Internet. También estuvimos en el Museo del Traje. Teníamos un documentalista al que le preguntábamos las cosas complicadas (...). Pero es cierto que reflexionas y cuestionas sobre qué es verosímil y qué no y si la época se ve representada. Nosotros retocamos los prototipos, nuestra época estaba bastante tocada y edulcorada para que llegara a un público más joven. A veces llegaba a pensar si era una mamarrachada y pensaba que igual ya no parecería una película de época. Pero es que hay cosas que como espectador te pueden llegar a sacar de la película y este era mi mayor miedo. Cuando estás diseñando tienes un montón de miedos que te paralizan (...). Mi preocupación constante era milimetrar hasta dónde podíamos salir y hasta dónde podíamos incorporar. Entre estas dos franjas nos debíamos mover (...)»⁵⁸.

⁵⁷ El vestuario de esta película se mostró en una exposición comisariada por la propia Tatiana Hernández en el Museo del Traje de Madrid en 2010. En el catálogo, la figurinista escribió un bello artículo donde relata cómo fue el proceso creativo del vestuario y evidencia la interacción de su equipo con el resto del personal que formó parte de la producción.

⁵⁸ Extractos de entrevista realizada a la figurinista Tatiana Hernández el 5 de junio de 2017.

Por otro lado, también ha ganado un Premio Goya, como mejor diseñadora de vestuario, la gran Canaria Paola Torres en 2017 por *1898: Los últimos de Filipinas*, de Salvador Calvo; aunque ya el año anterior estuvo nominada por su participación en *Mi gran noche*, de Álex de la Iglesia. Resulta evidente que ambas nominaciones nos demuestran su auge y valía en el complicado mundo de las artes escénicas. Es importante subrayar que llegó a trabajar bajo las órdenes de Paco Delgado en varias producciones ya que poseía el bagaje necesario para el adecuado tratamiento de las telas y del diseño del vestuario tras haber trabajado previamente en el mundo de la moda⁵⁹.

La última artista que queremos incluir en este artículo es la tinerfeña Yaiza Pinillos. Su período de aprendizaje artístico se encuadra entre los años 1998 y 2014, donde se formó en Bellas Artes y en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna. En este tiempo también se adiestró en el manejo del diseño de vestuario escénico cursando los estudios de *Discipline Delle Arti, Musica e lo Spettacolo* en la Universidad de Turín; así como otras enseñanzas más concretas e interesantes en las que profundizaba en distintas materias y aspectos del vestido escénico⁶⁰.

Desde entonces ha desarrollado una amplia labor como figurinista en diversos proyectos teatrales, de danza y publicidad. Sin embargo, a lo largo de su trayectoria ha sido una constante su reflexión hacia el mundo del flamenco. Llegó a diseñar el vestuario para la producción *Zaguán* del *Ballet Nacional de España*, bajo la dirección de Antonio Najarro y los coreógrafos Blanca del Rey, La Lupi, Mercedes Ruiz y Marco Flores, estrenada en 2015 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Interesante también fue su participación años antes en la pasarela expositiva sobre vestuario flamenco dentro del marco de la propuesta *Dressed to dance* organizada por el Museo Guggenheim de Nueva York en 2010⁶¹.

⁵⁹ Datos e informaciones recogidas de los siguientes enlaces: <http://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201702/03/ellas-visten-cine-paola-20170203120451.html> (23-01-2018 12:19); <http://www.laprovincia.es/cultura/2017/01/31/paola-torres-da-guerra-goya/904397.htm> (23-01-2018 12:20); <http://www.laprovincia.es/cultura/2017/02/05/paola-torres-gana-goya-vestuario/905991.html> (23-01-2018 12:22).

⁶⁰ Para conocer la completa formación y trayectoria de esta artista recomendamos el siguiente enlace: http://docs.wixstatic.com/ugd/2a4304_47d37de1da944e4ca788571eb6f2d481.pdf (23-01-2018 12:25).

⁶¹ Cabe mencionar que, además de su perfil como creadora de vestuario, también ha desarrollado una faceta como investigadora y docente en diferentes jornadas, conferencias, cursos y talleres. Véase: http://docs.wixstatic.com/ugd/2a4304_22166400519a4277901f05964fdb68e7.pdf (23-01-2018 12:27).

El maestro Caspar Pflug, y su pugna con el gremio madrileño de maestros de coches a comienzos del siglo XIX

Caspar Pflug, the coach-builder and his conflict with the Madrid coach-building trade masters at the beginning of the nineteenth century

Vicente Méndez Hernán

Universidad de Extremadura

RESUMEN: Caspar Pflug fue uno de los maestros de hacer coches que llegaron a Madrid a finales del siglo XVIII procedentes de París. Después de trabajar como oficial en el taller de Andrés Tadeo Pérez, tuvo que hacer frente a los celos de un gremio que le puso todo tipo de trabas para que pudiera establecerse por su cuenta, a pesar incluso de estar vigente un nuevo marco legislativo con el que se había alcanzado una relativa liberalización del férreo reglamento corporativo. Fruto de ese enfrentamiento fue el proceso cuya documentación se guarda en el Archivo General de Simancas, y que analizamos en el presente trabajo. En el expediente se conserva el bello dibujo de una berlina, y toda una serie de datos sobre el gremio madrileño en el que antaño se agruparon los maestros de hacer coches.

PALABRAS CLAVE: Madrid, gremios, maestros cocheros, ss. XVIII-XIX, Caspar Pflug.

ABSTRACT: Caspar Pflug was one of coach-builders who arrived in Madrid from Paris at the end of the eighteenth century. After working as a skilled worker in Andrés Tadeo Pérez workshop, he had to cope with the distrust of the members of the coach-building trade who hampered him to set up on his own, although there was a new legal framework in force that had led to a relative liberalization of the iron corporate regulation. A result of this conflict was the procedure whose documents are stored in the General Archive of Simancas, and that we will analyse in the current paper. In that file, the beautiful drawing of a berlin carriage is kept as well as a series of data about the Madrid trade that once gathered the best coach-builders.

KEYWORDS: Madrid, trades, best coach-builders, eighteenth and nineteenth century, Caspar Pflug.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

1. INTRODUCCIÓN

EL GREMIO MADRILEÑO DE LOS MAESTROS CARROCEROS

La construcción de coches de caballos fue una especialidad reservada al gremio de los maestros carroceros¹, y una de las modalidades que definieron el amplio y complejo abanico de las artes decorativas e industriales durante la Edad Moderna. La existencia de esa corporación en Madrid se documenta a partir de la aprobación de sus primeras ordenanzas en 1666, que «después se adicionaron» en 1692² y se actualizaron en 1748³. Recordemos que los primeros coches de caballos se vieron por las calles de la Corte a mediados del siglo XVI⁴, y desde entonces empezaron a cobrar una presencia tan notable, que Francisco de Quevedo llegaría a afirmar en la centuria siguiente que las berlinas osaban competir ya entonces con el cristalino tabernáculo de la custodia⁵. La llegada de los Borbones no hizo sino confirmar esa tendencia gracias al auge que cobró la construcción de carreteras en España a partir –sobre todo– del

¹ Así se puso de manifiesto en el pleito que los maestros carpinteros de Barcelona interpusieron en 1771 contra el gremio de escultores de esa misma ciudad ante el Tribunal de la Real Audiencia de Cataluña: Archivo de la Corona de Aragón (en adelante, ACA), Real Audiencia, Pleitos Civiles, nº 1.065, ff. 307 y ss., escritos presentados el 25 y el 27 de mayo de dicho año 1771.

² LARRUGA, E., *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, t. IV: *Que trata de las fábricas de metales, y juzgados de comercio de la provincia de Madrid*, Madrid, Por don Antonio Espinosa, 1789, p. 219; LÓPEZ CASTÁN, A., «La construcción de carruajes y el gremio de maestros de coches de la Corte durante el siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, t. XXIII, 1986, p. 112.

³ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Consejos, leg. 39.989 y libros 3.117 y 5.632. Ambas referencias las recoge CADÍÑANOS BARDECI, I., «Ordenanzas municipales y gremiales de España en la documentación del Archivo Histórico Nacional», *Cuadernos de Historia del Derecho*, nº 24, 2017, p. 344.

⁴ Mesonero Romanos recoge la fecha de 1546 como el año en que se vio el primer coche en Madrid, mientras que Julio Cavestany lo retrasa a 1548: MESONERO ROMANOS, R. de, *Manual de Madrid. Descripción de la Villa y la Corte*, Madrid, Imprenta de D.M. de Burgos, 1831, p. 259; CAVESTANY, J., «Industrias artísticas madrileñas», en SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE, *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo General Ilustrado*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1926, p. 252. Siguiendo a Cavestany, Soler también cita el año 1548: SOLER, L., *Historia del coche*, Sevilla, Lettera, 2012 –Ed. Facsímil de la original: Madrid, Cigüeña, 1952–, p. 45.

⁵ SANZ DE LA HIGUERA, F. J., «Embajadas rodantes del Antiguo Régimen: los forlones, berlinas y carrozas de los privilegiados y las calesas de los *pecheros*. Una estancia doméstica que se mueve. Entre las calles y las casas de Burgos a mediados del siglo XVIII (I)», *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 225, 2002, p. 272, nota 9; QUEVEDO, F. de, *El Parnaso Español [1648]*, t. IV de sus obras, Madrid, Por D. Joachin Ibarra, MDCCLXXII, p. 335, Musa VI, soneto IV. En realidad, Quevedo hacía alusión a la importancia que habían cobrado las literas, cuya forma era similar a la que luego tendrían las berlinas, de ahí la referencia que hace Sanz de la Higuera; además, estaban cerradas con cristales y quedaban suspendidas a lomos de dos caballos, uno delantero y otro trastero: SOLER, L., *op. cit.*, p. 35.

reinado de Carlos III⁶, etapa en la que también alcanzaría su máximo esplendor la fabricación de carruajes⁷.

La importancia que el gremio de maestros cocheros tuvo durante la segunda mitad del siglo XVIII se corrobora con los datos recogidos en el Catastro de Ensenada (1750-1759), donde figuran 85 maestros, 79 de ellos establecidos con sus talleres abiertos al público, además de 122 oficiales, 3 meseros y 113 aprendices, sumando un total de 323 artífices adscritos a la corporación⁸. En 1780 se contabilizaban 78 maestros, lo que demuestra que la composición del gremio apenas había variado⁹. Menos detallado es el censo de José I efectuado en 1809 para el pago del ejército francés, ya que recoge, en su conjunto, a los maestros de hacer coches para fijar su contribución en 6.600 reales, muy similar a la que tenían que aportar los ebanistas y ensambladores, estipulada en 6.000 reales¹⁰. La escasez de datos que adolece esta última fuente se complementa con el trabajo que Julio Cavestany (1883-1965) publicó en 1932¹¹ para acercarse, de un modo bastante detallado, a la serie de talleres y artífices que trabajaron en Madrid entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad de la centuria siguiente. En 1831 el gremio ya había quedado reducido a un total de 34 talleres de coches, según recoge Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) en el *Manual de Madrid* que publicó ese mismo año¹².

El regreso a España de Carlos III para ocupar el trono español vino acompañado de la llegada de «muchos Oficiales de diversas Artes y Oficios», que se vieron en serias dificultades al tener que hacer frente a la negativa de los gremios a recibirles en su seno¹³. En nuestro caso, tenemos documentado ese particular con la llegada de algunos artífices procedentes de París, a la sazón uno de los centros artísticos de

⁶ URIOL SALCEDO, J. I., *Historia de los caminos de España*, vol. 1: *Hasta el siglo XIX*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990, pp. 229 y ss. Sobre este particular, *vid., etiam*, MÉNDEZ HERNÁN, V., «Los caminos y el arte en el entorno del Tajo. Desde la Edad Moderna hasta la llegada del ferrocarril», en LOZANO BARTOLOZZI, M^a M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 127 y ss.

⁷ LARRUGA, E., *Memorias políticas...*, *op. cit.*, p. 219; LÓPEZ CASTÁN, A., «La construcción de carruajes...», *op. cit.*, p. 102.

⁸ CAMARERO BULLÓN, C., *Madrid y su provincia en el Catastro de Ensenada. I. La Villa y Corte. 1750-1759*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2001, p. 347.

⁹ LÓPEZ CASTÁN, A., «Las artes de la madera en el Madrid de Carlos III y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: el proyecto de unificación gremial de 1780», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 1, 1989, p. 155, nota 3.

¹⁰ *Diario de Madrid*, nº 63, 4 de marzo de 1809, pp. 253 (ebanistas y ensambladores) y 254 (maestros cocheros).

¹¹ CAVESTANY, J., «De los viajes retrospectivos. II. Los vehículos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XL, 1932, pp. 125-127.

¹² MESONERO ROMANOS, R. de, *op. cit.*, p. 242.

¹³ *Mercurio Historico y Politico, Que contiene el estado presente de la Europa, lo sucedido en todas las Cortes, los intereses de los Príncipes, y generalmente todo lo mas curioso, perteneciente al Mes de abril de 1772*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, Año de 1772, p. 340.

mayor relevancia en el contexto europeo del siglo XVIII en materia de carpintería carrocera¹⁴. Sobradamente conocidos son Carlos Roche Dalbigny, uno de los maestros más notables y con taller abierto en la plaza de las Comendadoras de Santiago¹⁵, desde donde hizo extensivo en la Corte el gusto por las carrozas¹⁶; Simón Garrou, documentado a comienzos de la década de 1770¹⁷; o Pedro Chapel¹⁸, quien vendía coches «à la francesa» en su taller de la calle Fuencarral¹⁹. Singulares fueron los enfrentamientos que Roche Dalbigny y Garrou mantuvieron con el gremio madrileño para que el rey Carlos III tuviera que llegar a mediar y promulgar una Real Cédula el 30 de abril de 1772, para permitir que los maestros extranjeros especialistas en hacer coches pudieran ingresar en la corporación madrileña presentando para ello y «en debida forma su título ó carta de exámen original, y contribuyendo con las cargas y derramas que les corresponden à conocimiento de las Justicias respectivas, para quitar toda ocasion de fraude en los veedores de los Gremios, como interesados en la exclusiva»²⁰. Gracias a las medidas liberalizadoras de Carlos III, Roche Dalbigny pudo ingresar en la corporación madrileña en 1772²¹.

El caso descrito fue el que también protagonizó Gaspar Pflug cuando se instaló por su cuenta en Madrid en 1803. Las objeciones que le pusieron los veedores del gremio hicieron que se examinara de nuevo y ejecutara el bello dibujo de una berlina, hoy conservado en el Archivo General de Simancas²² junto al expediente que se abrió a tenor del largo proceso al que tuvo que someterse, y en el que se llegaron a convocar hasta tres pruebas diferentes y sucesivas²³.

¹⁴ GRUBER, A. (dir.), *Las Artes Decorativas en Europa*, t. I: *Del Renacimiento al Barroco*, vol. XLVI de la Col. *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 546.

¹⁵ *Diario Noticioso Universal*, nº 455, 5 de marzo de 1762, p. 907.

¹⁶ LARRUGA, E., *op. cit.*, p. 219.

¹⁷ *Mercurio Historico y Politico...*, *op. cit.*, p. 341.

¹⁸ CAVESTANY, J., «Industrias artísticas madrileñas», *op. cit.*, p. 253.

¹⁹ *Diario de Madrid*, nº 202, 21 de julio de 1790, p. 809; *Diario de Madrid*, nº 246, 3 de septiembre de 1800, pp. 1039-1040. Sabemos que entre sus clientes estaban los duques de Arión, Rivas y Liria: CAVESTANY, J., «De los viajes retrospectivos...», *op. cit.*, p. 127.

²⁰ *Mercurio Historico y Politico...*, *op. cit.*, pp. 338-344, donde se recoge la *Real Cedula de S.M. y Señores del Consejo, por la qual se manda, que los Maestros de Coches Estrangeros, ò Regnicolas, aprobados en sus respectivas Capitales de tales Maestros, que quisieren establecerse en Madrid, ò en otras partes del Reyno, à exercer este Oficio, se les incorpore en el Gremio correspondiente, presentando su Titulo, ò Carta de Examen original, y contribuyendo con las cargas, y derramas que les correspondan...* Madrid, En la Imprenta de Pedro Marín, Año 1772. *Vid., etiam*, la *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, t. IV, Libros VIII y IX, s/I, 1805, p. 181; LÓPEZ CASTÁN, A., «La construcción de carruajes...», *op. cit.*, p. 103.

²¹ CAVESTANY, J., «De los viajes retrospectivos...», *op. cit.*, p. 126.

²² Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), Mapas, Planos y Dibujos (en adelante, MPD), 68, 50.

²³ AGS, Consejo Supremo de Hacienda (en adelante, CSH), leg. 318, exp. 5, s.f.

2. EL MAESTRO CASPAR PFLUG, Y LOS PROBLEMAS CON EL GREMIO DE MAESTROS DE COCHES

Caspar Pflug²⁴ había sido uno de aquellos maestros llegados a España durante el reinado de Carlos III, procedente de París aunque de origen alemán. La primera noticia que tenemos sobre este artífice en Madrid data del 27 de agosto de 1803, fecha del certificado que don Manuel Jiménez Bretón (1741-1805), secretario con voto de la Junta de Comercio y Moneda²⁵, rubricó para habilitarle en el ejercicio de su oficio²⁶. Según este documento, Caspar Pflug «estaba aprobado de maestro de coches en la ciudad de París», y había trabajado en el taller de Andrés Tadeo Pérez, carpintero carrocerero en la Real Casa²⁷, durante catorce años, «(...) desempeñando las obras que le encargó hasta que hallandose en disposición de trabajar por si se estableció con taller abierto frente al cuartel de Reales Guardias Españolas (...)».

Pflug abrió su tienda en la calle San Mateo, en el barrio del Barquillo, donde estaba situado el citado cuartel²⁸. Es posible que en la elección de la rúa mediara el ensanche

²⁴ En la documentación conservada en Simancas figura citado como Gaspar Pelelug; sin embargo, en la instancia que el propio artífice remitió a la Junta de Comercio y Moneda dando cuenta del cierre de su taller, fechada el 19 de julio de 1804 y que veremos a continuación, se conserva su firma, y claramente se lee Caspar Pflug. De hecho, en los asientos procedentes del Archivo General de Palacio, a los que también nos referiremos más adelante, el maestro figura como Gaspar Flug.

²⁵ La Junta de Moneda fue creada en virtud del Real Decreto que Felipe V dio en Sevilla el 15 de noviembre de 1730 (una copia de este Real Decreto se conserva en la Real Academia de la Historia, Col. Pellicer, vol. XIX, 9/4073, ff. 3r-6r), llamada de Comercio y Moneda desde la unificación de ambas oficinas por Real Decreto de 9 de diciembre de ese mismo año de 1730. Para la evolución de la Junta *vid.* MÉNDEZ HERNÁN, V., «Aprendices, oficiales, maestros plateros y dibujos de examen en el Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX», en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, Murcia, Editum, 2015, pp. 281-283. La Junta había asumido la facultad de «examinar y extender todas las providencias gubernativas de comercio y fábricas», según se recoge en el Real Decreto de 13 de junio de 1770 (apdo. 2º), y en la Real Resolución de 23 de mayo de 1797: *Novísima Recopilación...*, *op. cit.*, t. IV, Libros VIII y IX, s/l, 1805, p. 214-216, nota 8.

²⁶ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 27 de agosto de 1803.

²⁷ Andrés Tadeo Pérez era miembro de una familia con larga tradición en el oficio, adscrita al servicio de las Reales Caballerizas desde que su bisabuelo Manuel Pérez entrara a trabajar para la Real Casa en 1738. Desde entonces, sus descendientes se habían ido sucediendo en el cargo –Manuel Pérez (†1756) en 1739 y Tadeo Manuel Pérez (†1790) en 1756– hasta llegar a nuestro artista, Andrés Tadeo Pérez, cuyo trabajo se documenta a partir de 1790 y el de su hijo, Tadeo Manuel Pérez, desde 1827: Archivo General de Palacio (en adelante, AGP), Personal, caja 811, exp. 1, s.f., Madrid, 25 de abril de 1808. Andrés Tadeo Pérez tenía su taller abierto en los nos 2 y 3 de la madrileña calle de la Magdalena, «en el barrio del Ave María», donde está documentado –al menos– entre 1805 y 1821: *Diario de Madrid*, n° 256, 13 de septiembre de 1805, p. 304; y *Nuevo Diario de Madrid*, n° 203, 14 de mayo de 1821, p. 449. Además del Palacio Real, entre sus clientes también figura José Rebolledo de Palafox y Melci (1776-1847): AHN, Diversos-Colecciones, Archivo de José de Palafox y Melci, leg. 95, n° 68, mayo-julio de 1819. Parece ser que ya había fallecido en 1837: *Diario de Madrid*, n° 814, 8 de junio de 1837, s/p.

²⁸ MESONERO ROMANOS, R. de, *op. cit.*, pp. 49, 190-191 y 326; la calle San Mateo comunicaba con la puerta de Santa Bárbara y la aún existente plaza del mismo nombre.

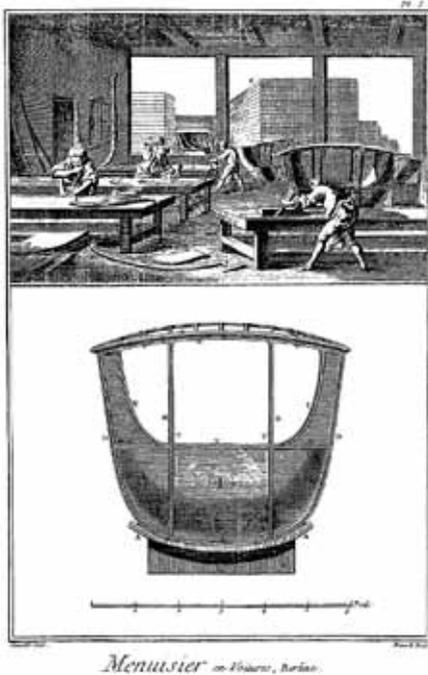


FIG. 1. *L'Encyclopédie Diderot & D'Alembert*, vol. 8: *Ebéniste, meubles et voitures. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. Paris, 1751-1780. Planche I: «(...) représente un atelier de Menuisier en voitures (...)».

mo Tribunal suplicandole le habilítase para continuar trabajando en su citado Taller, mediante la Carta de examen que tiene de Paris (...)». En el plano legislativo no había ningún problema, pues contaba con la Real Cédula que Carlos III había promulgado el 30 de abril de 1772, de modo que D. José de Ibarra, fiscal del Consejo de Hacienda y

que se había acometido en ella en 1782²⁹, para así disponer de un obrador que respondiera a las necesidades de su trabajo en cuanto al amplio espacio que requería para ello, según se desprende de la estampa publicada en la *Enciclopedia de Diderot y D'Alembert* con la imagen de un taller de carpinteros carroceros (Fig. 1)³⁰. Junto a Gaspar Pflug sabemos que trabajaban cuatro oficiales³¹, Juan Roti entre ellos³². Y en virtud de la documentación que obra en el expediente de Simancas, podemos afirmar que el taller llevaba abierto desde al menos el mes de septiembre de 1801 con «mucha aceptación publica»³³. Si consideramos los catorce años que estuvo trabajando para Tadeo Pérez, y los dos que llevaba establecido como maestro, cabe deducir que Pflug habría llegado a nuestro país hacia 1787, último año del reinado de Carlos III.

Una vez que tuvo abierto su obrador, Caspar Pflug acudió a la Junta de Comercio y Moneda, «recelando que los Veedores del Gremio de hacer coches de Madrid se lo impidan ò le interrumpan si antes no se revalida ò aprueba por ellos», razón por la cual imploró «la proteccion de este Supremo

²⁹ PEÑASCO DE LA FUENTE, H. y CAMBRONERO, C., *Las Calles de Madrid. Noticias, Tradiciones y Curiosidades*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. Enrique Rubiños, 1889, p. 483.

³⁰ *L'Encyclopédie Diderot & D'Alembert*, vol. 8: *Ebéniste, meubles et voitures. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*, Paris, 1751-1780. Reprod. en fac-sim., Paris, Inter-Livres, 2001, Menuisier en Voitures, Planche I: «(...) représente un atelier de Menuisier en voitures (...)».

³¹ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 19 de julio de 1804.

³² *Ibidem*, 24 de julio de 1804.

³³ El dato se recoge en el oficio que don Antonio Regás, visitador de las fábricas de Madrid, remitió a la Junta de Comercio y Moneda para dar cuenta del estado en el que se encontraba el proceso que los veedores seguían contra Caspar Pflug, según veremos a continuación: AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 10 de septiembre de 1804.

de la citada Junta³⁴, le habilitó el 6 de agosto de 1803 «para que pueda continuar trabajando en su Taller de Maestro de Coches toda clase de obras de esta especie sin que se le impida el ejercicio de su profesión por los veedores del Gremio (...)», según consta en el certificado del 27 de agosto³⁵.

Sin embargo, no había transcurrido un año desde que la Junta se pronunciara a su favor, cuando Pflug se vio obligado por el gremio a solicitar su ingreso en la corporación y a realizar el examen preceptivo, el cual no superó. Así consta en el certificado que Blas Antonio Niño³⁶, secretario de la corporación, rubricó junto a los veedores Pedro Marcos (†1814)³⁷ y Julián González³⁸ el 3 de julio de 1804; en el documento consta que Pflug había realizado la prueba en presencia de «su Padrino Geronimo Medina, individuo del mismo Gremio», y el resultado fue declararle como «sujeto insuficiente para la construcción y solidez de un coche, pieza de primera tendencia y seguridad publica (...)»³⁹.

Las consecuencias que sobrevinieron a la conclusión de este primer examen no tardaron en llegar, y Caspar Pflug tuvo que remitirse de nuevo a la Junta para hacer constar que el 18 de julio de 1804 se había hecho efectivo el cierre de su obrador en virtud de un auto firmado por D. Torcuato Antonio Collado, teniente corregidor de la villa de Madrid, y a instancias del gremio, que le acusaba, lógicamente, de no tener la preceptiva carta de examen. Según la denuncia de Pflug, se le había privado

«enteramente el que por si pudiese ejercer su oficio, diciendo que quantos documentos havia el suplicante presentado a esa Real Junta de nada servían y que ningún valor se les dava a las ordenes, y mandatos de estas. Por lo que, y resultandole al que suplica graves perjuicios en tener cerrado su taller, y no poder dar cumplimiento â las obras que tiene â su cargo, como que le ha sido preciso despedir â 4 oficiales

³⁴ FRANCISCO OLMOS, J. M^a, *Los Miembros del Consejo de Hacienda (1722-1838) y Organismos Económico-Monetarios*, Madrid, Castellum, 1997, 303.

³⁵ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 27 de agosto de 1803.

³⁶ Blas Antonio Niño tenía su taller situado frente a la iglesia de Portacoeli, según se recoge en el *Diario de Madrid*, n^o 324, 20 de noviembre de 1805, p. 577; el templo, hoy parroquia de San Martín, estaba situado entre las calles Luna y Desengaño: TORMO, E., *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, Instituto de España, 1979 –2^a Reedición de los dos fascículos publicados en 1927, con las notas añadidas de M^a Elena Gómez-Moreno–, pp. 131-135.

³⁷ Pedro Marcos fue un maestro de coches natural de la localidad burgalesa de Villalmanzo, abadía de Lerma, hijo de Andrés de Marcos y María Andrés; Pedro Marcos ya había fallecido –*ab intestato*– en 1814: *Gaceta de Madrid*, n^o 167, 17 de diciembre de 1814, p. 2280.

³⁸ Julián González está documentado como maestro de coches en la calle Alcalá en el *Diario de Avisos de Madrid*, n^o 28, 28 de enero de 1831, p. 112; tenía su taller situado «frente del convento de San Hermenegildo, orden de Carmelitos Descalzos» (AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 29 de octubre de 1804). En 1832 construyó la berlina de gala de la Corona, que actualmente forma parte de la colección de carruajes de Patrimonio Nacional: CAVESTANY, J., «De los viajes retrospectivos...», *op. cit.*, p. 127; TURMO, I., *Museo de Carruajes*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1977 –2^a Ed.; la 1^a es de 1969–, pp. 53-54, n^o 10.

³⁹ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 3 de julio de 1804.

que tenia (...) suplica (...) se digne V.M. acordar la mas seria providencia â fin de que el gremio de maestros de coches por ningun motivo ni causa le molesten sobre el particular al suplicante y con las facultades de poder este seguir trabajando en su taller (...)»⁴⁰.

La Junta de Comercio y Moneda resolvió a favor del maestro el mismo día en que este elevó la queja, el 19 de julio de 1804, obligando a levantar la suspensión del cierre y a dejar sin efectos la multa de 10 ducados que le había sido impuesta⁴¹. Sin embargo, y al igual que ya había sucedido en los casos precitados de Carlos Roche Dalbigny o Simón Garrou, el gremio no solo desoyó esta resolución, sino que fue más allá y se reafirmó en la necesidad de examinarle otra vez, con el apercibimiento de repetir el proceso de cierre si Pflug incurría en la misma práctica de reabrir su taller; y así consta en el oficio que D. Torcuato Antonio Collado remitió a la Junta el 24 de julio de 1804 en respuesta a la resolución de dicho Tribunal⁴².

Ante esta nueva circunstancia, la Junta dispuso, el 22 de agosto siguiente⁴³, que el maestro fuera examinado de nuevo y que el proceso se desarrollara bajo la atenta supervisión de Antonio Regás, visitador general de las fábricas de Madrid⁴⁴ y quien, en última instancia, abogaría en favor de Pflug. El segundo examen se convocó para el 4 de septiembre de 1804, a las nueve y media de la mañana en la posada donde pernoctaba Antonio Regás, lugar al que también acudieron los veedores encargados de la prueba, Pedro Marcos y Julián González, además de Pflug. El examen se dividió en una parte teórica y otra práctica. Para la primera, los examinadores dispusieron que el aspirante dibujara «un suelo de berlina a la ynglesa y su testero arreglado a medida», y que delineara «un cubo de rueda con su rasgo rayo y copero»⁴⁵.

En síntesis, se trataba de dibujar una berlina: el citado «suelo» se forma con dos largueros dotados de «alguna curvatura» sobre los que apoya la caja del coche, unidos entre sí mediante dos travesaños, todo lo cual constituía la estructura sobre la que se «fixan las manijas y los pilares de la misma caxa, y sirven a ésta precisamente de fundamento»⁴⁶. A su vez, el testero era «toda la parte posterior de la caxa», siendo dicha caja la «pieza principal del coche (...), en donde entran y se acomodan las gentes que se transportan en dicho carruage o que viajan en él (...)»⁴⁷. La composición de

⁴⁰ *Ibidem*, 19 de julio de 1804.

⁴¹ *Ibidem*, 19 de julio de 1804.

⁴² *Ibidem*, 24 de julio de 1804.

⁴³ *Ibidem*, 22 de agosto de 1804.

⁴⁴ D.M.N., *Guía de Litigantes, y Pretendientes, Año MDCCIV*, Madrid, Por D.B.C., s.a. [1804], p. 100.

⁴⁵ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 4 de septiembre de 1804.

⁴⁶ Tomo las definiciones de los distintos elementos citados de la obra manuscrita de TORRES, A. de, *Tratado del coche y cálculo prudente de los bienes y males que produce... y un discurso sobre la necesidad del ejercicio... y un diccionario de los nombres de todas sus piezas*, Madrid, 1796 [según el colofón]. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España, Mss/10550, f. 86v.

⁴⁷ *Ibidem*, ff. 33r y 90r.



FIG. 2. Caspar Pflug, *Diseño de una berlina-cupé inglesa, de forma redonda*. Tinta y aguada de colores en tonos ocre, negro, amarillo y encarnado (31 x 44,2 cm). 1804. Archivo General de Simancas, MPD, 68, 50.

la rueda tenía diversas partes; la pieza central era el cubo, torneado y taladrado en su centro, del que partían los rayos o radios para unirse al aro exterior, y tenía la función de abrazar «las mangas de los ejes»; a su vez, los radios llevaban un copero o inclinación determinada desde el citado aro exterior al centro o cubo de la rueda⁴⁸.

El resultado fue el hermoso dibujo de una berlina que Pflug ejecutó «después de ora y media», hoy conservado en el expediente depositado en Simancas (Fig. 2)⁴⁹. Como era de esperar, los veedores pusieron todo tipo de objeciones al trabajo que hizo el aspirante, aduciendo que el «suelo larguero de caja que manifiesta el diseño, no es ni tiene conexión con lo que se le ha mandado»; y determinaron que al diseño «le faltan las reglas y formalidades que se deben observar: que era lo único que tenían que decir».

⁴⁸ Para la definición de los «cubos» he seguido la obra de TORRES, A. de, *Tratado del coche...*, op. cit., ff. 45v, y 79r-79v; y el trabajo de ESGUEVA MARTÍNEZ, M., «Léxico de la fabricación del carro en la vega del Esla», en BARTOL HERNÁNDEZ, J. A., GARCÍA SANTOS, J. F. y SANTIAGO GUERVÓS, J. de (eds.), *Estudios Filológicos en Homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, vol. 1, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1992, p. 275.

⁴⁹ AGS, MPD, 68, 50.

Recordemos que la berlina se distingue de los coches y carrozas por la mayor seguridad y rapidez que se lograron para el viaje gracias a un diseño donde se empleaban dos *varas* como nexo de unión entre los ejes, colocadas lateralmente a la caja en sustitución de la *viga* empleada hasta entonces. La berlina fue un invento del arquitecto e ingeniero piomontés Felipe de Chieze, quien construyó el primer carruaje de este tipo en 1661 para el príncipe elector Federico Guillermo I de Brandeburgo (1620-1688), a cuyo servicio se encontraba; a raíz del viaje que dicho elector hizo de Berlín a París, y de la sensación que el invento causó en la capital francesa, el nuevo carruaje fue bautizado con el nombre de *berlina*. Durante el siglo XVIII se convirtió en la carroza de gala de mayor éxito entre la nobleza⁵⁰. Sin embargo, el diseño que Pflug hizo fue, estrictamente, un cupé, es decir, una variante de la berlina, que se caracteriza por presentar la estructura de la caja cortada por la parte delantera, lo que da lugar a una reducción de la capacidad interior a solo dos plazas. Fue un coche muy utilizado en los desplazamientos por la ciudad y en los cortejos ceremoniales, valorándose por su reducido tamaño y ligereza⁵¹. Según Carmen Rodrigo, surgió a finales del siglo XVII y su uso estuvo vigente durante la centuria siguiente⁵². En España se conoció con el nombre de *clarence* por influencia inglesa⁵³, donde la comodidad y sobriedad se añadían a sus rasgos distintivos⁵⁴. La berlina-cupé inglesa, de forma redonda, que nuestro maestro dibujó es similar a los ejemplares de este tipo que se conservan en la colección de Patrimonio Nacional⁵⁵.

Pflug dibujó la berlina con tinta y colores a la aguada en tonos ocre, negro, amarillo y encarnado (31 x 44,2 cm), e incluyó una pequeña leyenda con la longitud de las partes principales del coche, aunque sin expresar la unidad de medida. Se trata de un dibujo muy bien delineado, aunque es cierto que hay detalles en los que le tembló el pulso, sobre todo aquellos para los que no utilizó la regla ni el compás; es evidente que el resultado obedeció al estado en el que se encontraba el artista al verse ante unos veedores que ya habían emitido su dictamen desfavorable antes incluso de celebrar el examen, según se recoge en la declaración que el propio Antonio Regás firmaría el 10 de septiembre de 1804, y a la que luego nos referiremos. Si comparamos el dibujo de Pflug con los diseños que el gremio de carpinteros de Barcelona presentó en 1771 de dos carretelas –similares a la berlina pero con la caja abierta–, como prueba en el juicio que dicha corporación interpuso contra los escultores de esa misma ciudad en

⁵⁰ THIEME/BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 6 [1912], Leipzig, Seemann Verlag, 1992, p. 495. *Id.*, *etiam*, SOLER, L., *op. cit.*, p. 64; RODRIGO ZARZOSA, C., «El arte suntuario en la Valencia del siglo XVIII. Los carruajes de gala», en CALLE, R. de la (ed.), *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, Valencia, Univesitat de València, 2009, p. 212.

⁵¹ SOLER, L., *op. cit.*, p. 66.

⁵² RODRIGO ZARZOSA, C., «El arte suntuario en la Valencia...», *op. cit.*, p. 213.

⁵³ TURMO, I., *Museo de carruajes...*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴ SOLER, L., *op. cit.*, p. 79.

⁵⁵ TURMO, I., *Museo de carruajes...*, *op. cit.*, *vid.*, por ejemplo, pp. 67-68 (nº 18) y pp. 83-84 (nº 38).

FIG. 3. *Dibujo de una carretela*, ejecutado en 1771 como prueba en el pleito que enfrentó a los carpinteros y escultores de Barcelona: «Papel de numero X», con «dos diseños iguales de dos carrossa (bulgo cotges) (...)» (el segundo diseño es la Fig. 4). Archivo de la Corona de Aragón, Real Audiencia, Pleitos Civiles, nº 1.065.

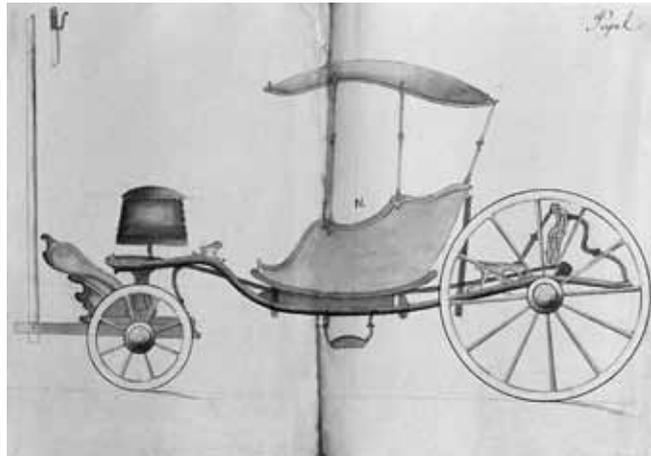
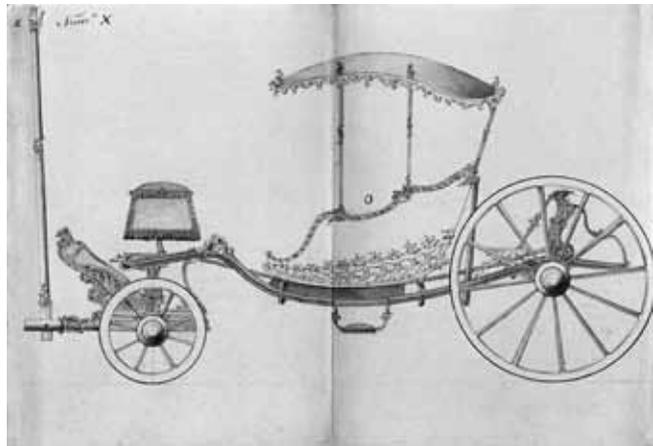


FIG. 4. *Dibujo de una carretela*, ejecutado en 1771 como prueba en el pleito que enfrentó a los carpinteros y escultores de Barcelona: «Papel de numero X», con «dos diseños iguales de dos carrossa (bulgo cotges) (...)» (el primer diseño es la Fig. 3). Archivo de la Corona de Aragón, Real Audiencia, Pleitos Civiles, nº 1.065.



el Tribunal de la Real Audiencia de Cataluña (Figs. 3 y 4)⁵⁶, es posible afirmar, aún a pesar de los citados pormenores, que el diseño de Caspar Pflug no difiere tanto de ambos dibujos y ni mucho menos era merecedor de la afirmación que hicieron Pedro Marcos y Julián González de ser un diseño al que «le faltan las reglas y formalidades que se deben observar»⁵⁷.

Una vez terminado el examen teórico, Pflug fue convocado para realizar la prueba práctica en el taller que Julián González tenía en la calle Alcalá, a las cinco de la tarde del mismo 4 de septiembre de 1804, y no concluyó hasta el día siguiente por la

⁵⁶ ACA, Real Audiencia, Pleitos Civiles, nº 1.065, año de 1771, «Papel de numero X», con «dos diseños iguales de dos carrossa (bulgo cotges) (...)».

⁵⁷ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 4 de septiembre de 1804.

mañana, después de haber estado trabajando desde las seis hasta las doce del medio-día. Al aspirante se le encomendó ejecutar la puerta de una berlina. Y como resultado, los veedores determinaron «que en uno ni en otro examen ha manifestado la mas leve idea ni regla por la que se pueda decir tiene algun conocimiento en la profesion de hacer coches»⁵⁸.

La conclusión de la prueba no se ajustó a lo que Antonio Regás conocía de Caspar Pflug, del que afirmó haber visto construir coches en su taller y que en este trabajaban varios oficiales; la razón del fallo estaba a su juicio en la negativa predisposición del gremio. El escrito que Regás firmó el 10 de septiembre de 1804 con su valoración del proceso⁵⁹ no tiene desperdicio, y pone de manifiesto las graves irregularidades que cometieron los examinadores al tratar de perjudicar a Pflug, a quien consideraban un «protegido por la Junta». Según el visitador de fábricas, la parte práctica «no fue con arreglo a ordenanza[,] que manda que deba ser por suerte picando un libro de dibujos que tiene (...), sino al arbitrio de los referidos veedores»; añade que «quanto podia contribuir en un sugeto para deslucirle en este acto concurrido» en el candidato, cuyo «aleman cerrado» en nada ayudó y cuya actitud, «de una cobardía mal entendida con solo verse a la presencia de los Jueces, se le entorpecieron de tal modo las potencias y las manos que no atino, ni pudo acertar el desempeño de lo que le mandaron executar (...); y todo ello dirigido «á arruinar al infeliz» Pflug. Se añadía como agravante el que los veedores habían «callado la Real Cedula de 1772», donde además se disponía que para el examen bastaba con tan solo saber dibujar las piezas⁶⁰. Y es más, del escrito se desprende que todo fue urdido para que no se tuviera en cuenta la licencia que Pflug había obtenido de la Junta de Comercio y Moneda para establecerse por su cuenta, obligando al maestro, «alucinado por los amedrantadores adictos al gremio», a suscribir un examen de cuyo resultado negativo ya no le podría redimir la Junta; en definitiva, todo un «amañado desayre». Antonio Regás concluyó afirmando que el «gremio de maestros de coches a procedido en esta ocasión de un modo muy bajo y poco respetuoso», e instó a la Junta a «protexer a Pelelux por todos medios, y obligar a que los maestros de coches de Madrid cumplan con lo dispuesto por la Junta y Real Cedula de 1772 (...)

Antonio Regás aconsejó repetir el examen –por tercera vez– y que este se desarrollara en «un cuarto cerrado» para evitar posibles influencias negativas⁶¹. Se fijó para el día 4 de octubre de 1804, a las ocho de la mañana en el taller de Julián González. Pflug respondió «que de ningún modo podía cumplir con lo que se le preceptuaba»⁶² y remitió sus alegaciones a D. Torcuato Antonio Collado, teniente corregidor de Madrid, el 7 de octubre de 1804. Además de sus quejas contra los veedores, que

⁵⁸ *Ibidem*, 5 de septiembre de 1804.

⁵⁹ *Ibidem*, 10 de septiembre de 1804.

⁶⁰ *Mercurio Historico y Politico...*, *op. cit.*, p. 343.

⁶¹ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 20 y 28 de septiembre de 1804.

⁶² *Ibidem*, 3 de octubre de 1804.

justificó por las envidias y recelos que levantaba por ser un «hombre arreglado en su conducta, laborioso y constante en el trabajo», atestiguó que trabajaba «en compañía de otro maestro de coches llamado Juan Sels, cuias obras son de tanto gusto como arregladas á arte, que ellas mismas son otros tantos testimonios de esta verdad». Pflug también señaló en su favor «que los señores Cavalleros Grandes, y de gusto, si no les complaciese en sus obras, no fiarían a su cuidado la direccion de ellas, ni se las pagarían, antes por el contrario, se las delatarían proponiéndolas al reconocimiento y censura de los Vehedores». El aspirante afirmó que se sometería al nuevo examen siempre y cuando lo hiciera «con presencia de otros maestros aprobados y del mayor concepto en esta Corte»⁶³.

Antonio Regás, en su papel de comisionado por la Junta, nombró a dos nuevos maestros para que procedieran a examinar a Pflug: Jerónimo Medina, quien fuera su «padrino» en el primer examen, y José Martínez⁶⁴, quien, a su vez, solicitó que Antonio Biraló le sustituyese dado el viaje que ya tenía dispuesto a la ciudad de Segovia el día en el que se había fijado la tercera prueba, convocada para la tarde del lunes 29 de octubre; Antonio Biraló era «maestro de coches en esta Corte y veedor que a sido y hombre de capacitada conducta», quien tenía su taller en la calle Valverde, en la primera cochera situada tras pasar el corte con la rúa San Onofre⁶⁵.

Caspar Pflug se negó a acudir a esta nueva y ya recurrente convocatoria⁶⁶, según consta en el oficio que el teniente corregidor D. Torcuato Antonio Collado envió a D. Manuel del Burgo y Munilla, oficial de la secretaría del Despacho de Hacienda⁶⁷, el 9 de noviembre de 1804 para que resolviera lo que fuera «mas de su agrado»⁶⁸. La corporación madrileña de carpinteros carroceros se volvió a manifestar en contra de Pflug a través del escrito que Ramón Bisel, «vecino de esta Corte, Protector del Gremio de Maestros de hacer Coches nombrado por el Real y Supremo Consejo de Castilla, á consulta con la Real Sociedad Economica Matritense», suscribió a finales de ese mismo año de 1804⁶⁹.

El asunto no se resolvió hasta el año siguiente. El informe que Antonio Regás emitió en favor de Pflug el 26 de mayo de 1805, fue el que la Junta tomó finalmente como referencia para actualizar la licencia que ya le había concedido en su momento, desoyendo con ello las quejas de una corporación que no se atenía a derecho. Según Regás, Caspar Pflug era un «excelente forrador, ó guarnecedor de coches», y que

⁶³ *Ibidem*, 7 de octubre de 1804.

⁶⁴ *Ibidem*, 17 de octubre de 1804.

⁶⁵ *Ibidem*, 27 de octubre de 1804. Antonio Biraló debía estar emparentado con el también maestro de coches Francisco Biraló, documentado en 1815 en el cuartel de Maravillas, según se recoge en la *Gaceta de Madrid*, n° 68, 6 de junio de 1815, p. 610.

⁶⁶ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 29 de octubre de 1804.

⁶⁷ FRANCISCO OLMOS, J. M^a, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁸ AGS, CSH, leg. 318, exp. 5, s.f., 9 de noviembre de 1804.

⁶⁹ *Ibidem*, documento sin fechar, si bien lleva el sello de 1804 y en él se recoge todo el proceso seguido hasta comienzos del mes de noviembre.

estaba en posesión de los conocimientos necesarios para la «construcción, formas, y contornos»; además, estaba

«ausiliado de lo mucho que ha visto en Paris, Alemania, y otras capitales; y aunque no sabe materialmente trabajar las maderas, no ignora el modo de dirigir los oficiales para su ejecucion (...). Pelelux tiene su taller acreditado, y ha sacado y saca de el coches primorosos.

La primera berlina [con la caja] atamborada que se bio en Madrid fue obra de su dirección que le compro el Excelentísimo Señor Don Joaquin Palafox (...), y acaba de concluir un coche que entrego ayer 25 [de mayo de 1805] a la Excelentísima Señora Condesa viuda de Aranda con tantas novedades no vistas, que escitó la curiosidad de barias personas de distinción y buen gusto. Finalmente entre las varias casas que se balen de su havidad, quenta las de los embajadores de Francia y Portugal (...).

Los llamados maestros de hacer coches no pueden dar un coche concluido sin valerse de buenos ensambladores para labrar y asentar bien las maderas. De adornistas si han de llebar adornos los coches. De buen cerragero si han de tener seguridad los yerros. De un forrador. De un pintor y charolista, y de un guarnicionero.

Desto resulta que los maestros de coches con solo tener este titulo pueden reunir en sus talleres de seis, [o] cinco ramos de Industria que les son estraños contraviniendo asi las regalías de tales artistas, quando por esta regla deberían ser todos iguales construyendo libremente coches asi como lo hacen ahora exclusivamente los maestros de coches por sola la direccion y ejecucion de una de las 6 partes (...)»⁷⁰.

3. CONCLUSIÓN

El informe de Antonio Regás no solo fue determinante para que la Junta de Comercio y Moneda se reafirmara en la licencia que expidió en favor de Caspar Pflug el 27 de agosto de 1803, con el nuevo certificado que Manuel del Burgo firmó el 26 de septiembre de 1805⁷¹; sino también para poner de relieve la importancia de este maestro cochero –inédito hasta ahora– en el Madrid de comienzos del siglo XIX, con la serie de innovaciones que introdujo y el amplio y selecto número de clientes que acudieron a su taller atraídos por aquellas novedades⁷². Asimismo, el informe fue decisivo para

⁷⁰ *Ibidem*, 26 de mayo de 1805.

⁷¹ *Ibidem*, 26 de septiembre de 1805.

⁷² Según el informe que hemos visto de Antonio Regás, emitido el 26 de mayo de 1805 en favor de Pflug, la «primera berlina [con la caja] atamborada» que se vio en Madrid fue obra de su dirección. Asimismo, Regás señalaba entre sus clientes al brigadier don Joaquín Palafox, capitán de guardias españolas que en 1793 fue propuesto para ascender a mariscal de campo (*Mercurio de España. Julio de 1793*, Madrid, Imprenta Real, s.a. [1793], p. 330); y a la condesa viuda de Aranda, doña María del Pilar Silva y Palafox (†1835), Grande de España, quien había estado casada con su tío abuelo el X conde de Aranda (†1798), y fue camarera mayor de la reina María Cristina, perteneció a la orden de María Teresa de Austria y ostentó los títulos de duquesa de Alagón (I), baronesa de Espés y condesa de Castel-florido (sic):

que en el gremio de maestros cocheros se aplicara la liberalización que ya estaba normalizada en la corporación de tallistas de Madrid y Barcelona; por Real Orden de 1 de marzo de 1798, y como resultado del recurso que Santiago Thiebaut, maestro carpintero y ebanista de Madrid, interpuso junto a otros tallistas de la Corte y Barcelona contra los abusos y control del gremio, se había logrado que el ejercicio de un oficio no impidiera el de cualquier otro⁷³; y de hecho, Manuel del Burgo se refirió al caso de Thiebaut en su certificado de 26 de septiembre de 1805 para constatar que no existía impedimento alguno para que Caspar Pflug ejerciera su profesión.

Las noticias que tenemos sobre la trayectoria de Pflug en Madrid a partir de 1805 son escasas. Tan solo sabemos que en 1815 interpuso un pleito contra Andrés Tadeo Pérez, el maestro en cuyo taller había ingresado a su llegada a Madrid, para que le entregara el carruaje que le había cedido para su venta o, en su defecto, para que hiciera efectivo el importe del mismo⁷⁴. Se deriva de lo expuesto que Pflug estaba ya integrado en el gremio madrileño de los maestros cocheros a pesar de todos los problemas que había tenido para su reconocimiento como tal maestro del arte.

<http://dbe.rah.es/biografias/23854/maria-del-pilar-de-silva-y-palafaox> [consultado: 19/IX/2018]; *Guía de la Grandeza, para el cumplimiento de los días y años de los excmos. sres. Grandes de España, así residentes en esta Corte, como fuera de ella, para el presente año de 1824*, Madrid, Imprenta de Repullés, s.a. [1824], p. 165. Regás añadió que «entre las varias casas que se balen de su haviidad, quenta las de los embajadores de Francia y Portugal (...)».

⁷³ GIMENO MICHAVILA, V., *Los antiguos gremios de Castellón*, Castellón, Imp. Gráficos Mialfo, 1933, pp. 104-105.

⁷⁴ AGP, Juzgado de las Reales Caballerizas, caja 86, exp. 16; y caja 88, exp. 15.

Las piezas del platero Ricardo Martínez Costoya para el cardenal Martín de Herrera

The pieces of the silversmith Ricardo Martínez Costoya made for the Cardinal Martín de Herrera

Ana Pérez Varela¹

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: Ricardo Martínez Costoya fue uno de los artistas más importantes de Santiago de Compostela en el tránsito del siglo XIX al XX. Se trata de un platero de prolífica carrera, como dan cuenta las numerosas noticias en la prensa de la época que recogen su trascendencia. Además, fue el artífice escogido por el cardenal Herrera para realizar sus encargos de platería. El estudio de la figura de este artista contribuye a despejar el panorama artístico compostelano en un momento histórico de reactivación de las artes muy atractivo, y aún así, poco estudiado, protagonizado por el impulso de las peregrinaciones tras la segunda *inventio* de los restos del apóstol.

PALABRAS CLAVE: Platería, Santiago de Compostela, Martín de Herrera, arzobispos, bocetos de platería.

ABSTRACT: Ricardo Martínez Costoya was one of the most important artists of Santiago de Compostela between the nineteenth and the twentieth century. He was a silversmith with a prolific career, as we can see in the high number of references about his importance in the contemporary press. Also, he was the artist chosen by the cardinal Herrera to build his pieces of silversmithing. The study of the character of this artist, contribute to the knowledge of a very attractive artistic period, and even so, insufficiently studied. These years, manifest an important reactivation of the arts in Santiago with the impulse of the pilgrimage, after the second *inventio* of the remains of the Apostle.

KEYWORDS: Silversmithing, Santiago de Compostela, Martín de Herrera, archbishops, silversmithing sketches.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

¹ Contratada predoctoral (FPU) del Ministerio de Educación, Gobierno de España, en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela (USC). IFP del Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) de la USC / ana.perez.varela@usc.es

1. RICARDO MARTÍNEZ COSTOYA Y SU CONTEXTO

Ricardo Martínez Costoya nació el 20 de diciembre de 1859 en Santiago², ciudad en la que se crio y se formó como artista al cargo del mejor orfebre de la época, José Losada, platero de la catedral y autor del actual *botafumeiro*³. La relación laboral entre ambos plateros⁴ queda patente gracias a que el propio Martínez se autodenomina como «sucesor de Losada» en los membretes comerciales que emplea para encabezar sus facturas emitidas a la fábrica⁵.

Nuestro platero trabaja en una época muy interesante de la historiografía compostelana como es el tránsito entre el siglo XIX y el siglo XX. La actividad artística de la catedral durante todo el siglo XIX había sido pobre y superficial, limitándose a breves intervenciones epidérmicas como resultado de la complicada situación política y económica⁶. La fábrica apostólica se enfrentaba a una crisis de credibilidad, ya que se desconocía el paradero de las reliquias de Santiago, que se habían perdido en el siglo XVI⁷.

La expedición organizada por el arzobispo Payá y Rico (1874-1886) y dirigida por López Ferreiro, dio sus frutos al toparse, en 1879, con los cimientos del edículo sepulcral y un osario con restos humanos. Tras pasar un proceso canónico de autenticación, fueron declarados los legítimos restos de Santiago el Mayor y sus dos discípulos, Teodoro y Atanasio, mediante la bula *Deus Omnipotens* (1884) del pontífice León

² Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS), Rexistro civil, Rexistro de Bautizados, 1859 (AM 753), Rexistro 858.

³ Sobre José Losada, ver: PÉREZ VARELA, A., «Obras de José Losada en la colección de platería de la catedral de Santiago de Compostela. Fuentes para su estudio y análisis de las piezas», en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2016, pp. 505-522.

⁴ Desconocemos la relación entre Losada y la familia Martínez, pero sabemos que en todo caso fue anterior al nacimiento de Ricardo, ya que fue apadrinado por Benigno y Concepción, hijos de Losada. Archivo Histórico Diocesano de Santiago (AHDS), Santiago, San Miguel dos Agros, Libros sacramentales, Bautizados, 1857-1860, leg. 15.

⁵ Estas son unas plantillas prediseñadas encabezadas por un logotipo artístico realizado por el grabador Enrique Mayer. Contamos con hasta tres diferentes. En el segundo y tercer modelo, empleados respectivamente entre 1898-1900 y 1901-1903, podemos leer: «R. MARTINEZ / Platero de la Catedral / Sucesor de Losada». Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Fábrica, Comprobantes de cuentas de Fábrica, 1897-1901 (IG 1018); Comprobantes de cuentas (CB 192); y Comprobantes de cuentas (CB 194).

⁶ MERA ÁLVAREZ, I., *La catedral de Santiago en la época contemporánea*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Ediciones, 2011, pp. 21-24.

⁷ En 1598, el arzobispo Sancllemente ocultó los restos de Santiago en algún lugar bajo el subsuelo catedralicio por miedo a los saqueos de las tropas de Francis Drake, que habían desembarcado en A Coruña. Tras la muerte del prelado, los huesos apostólicos permanecieron ocultos y en paradero desconocido. PÉREZ VARELA, A., «Una tumba para el Hijo del Trueno: La Remodelación Decimonónica de la cripta de la catedral de Santiago y la urna argéntea de sus restos», en ROSAS, L., SOUSA, A. C. y BARREIRA, H. (eds.), *Genius Loci: Lugares e Significados. Places and Meanings*, vol. 1, Porto, CITCEM, 2017, pp. 319-329.

XIII⁸. Al cristalizar tan esperado hallazgo, las peregrinaciones sufrieron un proceso de reactivación. Este resultó en una visible mejora de la situación económica de la fábrica, que comenzó a patrocinar obras artísticas acordes con el contexto. A ello se vino a unir la revalorización de la catedral como joya de la arquitectura románica, en un contexto de impulso turístico y ferviente interés por los estilos históricos, especialmente la época medieval.

En este extraordinario contexto, Ricardo Martínez y Eduardo Rey Villaverde, también discípulo de Losada, llevaron a cabo la urna argentífera para guardar la posesión más preciada de la fábrica, los restos del Apóstol⁹. Así comienza la relación de nuestro platero con la catedral en 1886, quedando al frente del obrador de su maestro¹⁰.

Sus nutridas facturas emitidas a la fábrica hasta 1924 revelan una relación larga y prolífica, en la que realizó todo tipo de piezas a la vez que mantenía la plata existente¹¹. Dentro de sus encargos cabe señalar la gran cantidad de cuadros de ofrenda que se le encargan a lo largo de su carrera, que servían al intercambio de regalos diplomáticos con las personalidades nobiliarias y eclesiásticas que venían a presentar la ofrenda anual al Apóstol¹². Realizó dos ejemplares para Alfonso XIII que le fueron entregados al monarca en sus visitas en los años santos de 1904¹³ y 1909¹⁴.

La gran cantidad de noticias que mencionan a Martínez en la prensa de la época, que se cuentan por centenares, da buena cuenta de la importancia que tuvo el artífice en la Compostela del cambio de siglo. La mayoría reseñan piezas o su participación en exposiciones, y nos han permitido identificar un buen número de obras inéditas. Otras tienen que ver con su familia o su integración en diversos organismos públicos como los jurados populares, la Cámara de Comercio y el Círculo Mercantil de Santiago.

También hallamos su nombre de forma habitual en los catálogos de exposiciones de arte e industria, tan comunes y propias del contexto del cambio de siglo. Obtuvo la medalla de oro en la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona (1892)¹⁵, y fruto

⁸ PÉREZ VARELA, A., «Una tumba...», *op. cit.*, pp. 319-329.

⁹ Así lo señalan las propias fuentes contemporáneas a la construcción de la urna, como la obra de López Ferreiro (LÓPEZ FERREIRO, A., *Altar y cripta del apóstol Santiago. Reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*, Santiago de Compostela, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1891) o decenas de noticias en prensa.

¹⁰ José Losada murió en febrero de 1887. AHDS, Fondo del Manicomio de Conxo, Libro Xeral de entrada/salida de enfermos (Libro de Alienados), 1885-1896, sin f.

¹¹ Encontramos facturas emitidas a nombre de Ricardo Martínez de 1886 a 1924. ACS, Serie: Comprobantes de Cuentas.

¹² BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 1962, p. 22.

¹³ ACS, Cuentas de Fábrica I, Recibos o comprobantes de cuentas (CB 465).

¹⁴ ASC, Fábrica, Comprobantes de cuentas (CB 200).

¹⁵ HENRICH Y CIA (imp.), *Catálogo de la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona*, Barcelona, Henrich y Cia, 1892, p. 45.

de ese éxito debió de ser el encargo de una custodia para el convento de las adoratrices de la ciudad condal¹⁶. En 1896 le concedieron dos medallas en el Congreso Eucarístico¹⁷ y la Exposición Regional¹⁸ de Lugo. No solo participó en la gran Exposición Regional Gallega (1909) celebrada en Santiago, sino que formó parte de su organización como miembro de la Comisión Arqueológica¹⁹.

La aparición de varias de sus obras en la publicación periódica de Mira Leroy, *Materiales y documentos de arte español* (1901-1906)²⁰, tanto en su versión española como francesa, nos habla no solo de la difusión que alcanzó el platero en la época, incluso de forma internacional; sino también de la puesta en valor en la propia época de una platería ecléctica que respondía a los gustos artísticos del cambio de centuria. Toda la revista tiene una clara preferencia entre lo neogótico y el art decó modernista, dos estilos, por otro lado, muy presentes en el catálogo de Martínez.

2. LAS OBRAS

José María Martín de Herrera (Aldeadávila de la Ribera, 1835-Santiago de Compostela, 1922) estudió en la Universidad de Salamanca y fue diácono de la catedral de León. Fue elegido arzobispo de Santiago de Cuba en 1875, y trasladado a Compostela en 1889, donde fue nombrado cardenal en 1897, durante el papado de León XIII. Su pontificado abarcó nada menos que cuatro años santos (1897, 1909, 1915 y 1920), y estuvo ligado al efervescente contexto artístico que inundó Santiago con motivo de la gran Exposición Regional de 1909, ya mencionada. Aunque es al arzobispo Payá y Rico a quien le debemos el hallazgo de las reliquias en su empeño de recuperar la importancia compostelana, fue Herrera el que, tras el descubrimiento, se ocupó de organizar el creciente flujo de peregrinos y promocionar la revitalización del culto jacobeo²¹.

¹⁶ La conocemos gracias a una lámina publicada en: LEROY, M. (dir.), *Matériaux et documents d'art spagnol*, Barcelona, Librairie Parera, 1908, lámina 42.

¹⁷ CASTRO MONTOYA, G., *Crónica del II Congreso Eucarístico Español*, Lugo, Establecimiento tipográfico de G. Castro, 1896, p. 643.

¹⁸ MENÉNDEZ, J. A., *Exposición Regional de Lugo. 1896. Catálogo general de expositores y premios adjudicados*, Lugo, Imp. de Juan A. Menéndez, 1897, p. 80.

¹⁹ En relación con la exposición, su nombre aparece mencionado en diversos periódicos de 1909 en más de un centenar de ocasiones, y también en la documentación generada por la organización: Archivo do Museo do Pobo Galego (AMPG) Colección Blanco-Cicerón, Acta de Constitución da Sección de Arqueoloxía; Reglamento General de la Exposición Regional Gallega, p. 28; y Boletín de la Exposición Regional.

²⁰ LEROY, M. (dir.), *Materiales y documentos de arte español*, Barcelona, Librería Parera, 1901-1906.

²¹ Sobre Martín de Herrera, ver: GARCÍA CORTÉS, C., «El pontificado compostelano del Cardenal Martín de Herrera (1835-1922). Fuentes para su estudio ideológico y pastoral», *Compostellanum*, vol. XXXIV, nº 3-4, pp. 479-570; CEBRIÁN FRANCO, J. J., *Obispos de Iria Flavia y arzobispos de Santiago*, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 1997, pp. 306-317; y PRESAS BARROSA, C., *Martín de Herrera (1889-1922)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000.

Las escasas obras bibliográficas que citan a Ricardo Martínez, como las de López Vázquez²² o Lema Suárez²³, se refieren a él como «el platero del cardenal Herrera». Esta relación solo era ahora conocida gracias a los numerosos cálices que el cardenal donó a parroquias de la archidiócesis de Santiago. Sin embargo, nosotros hemos documentado otros encargos realizados por el platero para el prelado. Estos constituyen ejemplos de gran belleza e importancia en la platería de la Compostela de cambio de siglo, y ostentan tipos que no se han conservado en gran número. Nos referimos a un báculo, una concha-bandeja, y varios encargos de placas decorativas o cubiertas de libros para emplear como regalos diplomáticos. Además, en el archivo personal del platero, un conjunto de más de cien bocetos y fotografías hasta ahora inéditos²⁴, hemos hallado el dibujo preparatorio para lo que parece ser un colosal monumento funerario que hemos relacionado también con el cardenal.

2.1. *Los cálices limosneros*

Martínez cuenta con un grupo muy nutrido de cálices en su catálogo, que presentan diferentes tipos entre sí. Van desde ejemplos de raíz neogótica profusamente decorados hasta otros sobrios y sencillos de corte neoclásico. Entre sus más de treinta piezas de este tipo, destaca el grupo de cálices limosneros encargados por Herrera. Todos ellos tienen medidas muy similares y estructura idéntica (Fig. 1): pie cilíndrico con pestaña de base, una moldura en talud y otra de menor diámetro, que se une a una elevación troncocónica. El astil parte de una solución bocel-cuello-bocel, que sirve de base a un nudo fernandino típico del primer tercio del XIX. Otro juego de bocel-cuello-bocel enlaza con la copa, en forma troncocónica invertida. Presentan toda su superficie lisa, al margen de algunos finísimos contarios geométricos subrayando los bocelos y el cilindro superior del nudo.

Tipológicamente, provienen de un modelo derivado de la serie de ejemplares que el madrileño Lucas Toro hizo en 1818 por encargo del arzobispo Rafel Múzquiz (1801-1821)²⁵. Del mismo modo que luego lo haría Herrera, Múzquiz regaló

²² LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., «Evolución tipológica de las cruces parroquiales y los cálices en la orfebrería contemporánea», en LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. y SEARA MORALES, I., *Galicia Arte, tomo XV: Arte Contemporánea (I)*, A Coruña, Hércules, pp. 198-199; y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., «Xogos de prateiros composteláns no arte contemporáneo (1787-1914)», en SINGUL LORENZO, F. L. (dir.), *Prateria e acibeche en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia [catálogo de exposición], pp. 380-381.

²³ LEMA SUÁREZ, X. M., *A arte relixiosa na terra de Soneira*, Santiago de Compostela, Fundación Universitaria de Cultura, 1993, p. 349.

²⁴ El archivo personal del platero fue puesto en nuestro conocimiento por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos del propio Ricardo Martínez, a quien agradecemos enormemente su amabilidad y el interés por difundirlo y permitir que fuese estudiado.

²⁵ Lucas Toro fue un platero activo en Madrid entre las últimas décadas del siglo XVIII y las dos primeras del XIX. Antonio Martínez le otorgó el título de maestro en su célebre Real Fábrica. Es el autor del espléndido cáliz que el mismo arzobispo Múzquiz donó a la catedral de Santiago junto a un juego de vinajeras. CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2006, pieza 150.



FIG. 1. Ricardo Martínez Costoya: Cáliz, 1911, Divino Salvador de Vions, Abegondo. Fotografía cedida por José Manuel López Vázquez.

numerosos cálices limosneros que se conservan hoy en parroquias esparcidas por toda la archidiócesis²⁶. En un análisis visual de las piezas, podríamos confundir ambos grupos de cálices si no atendemos a la inscripción de donación, ya que el modelo es prácticamente idéntico.

No sabemos si el hecho de copiar un esquema morfológico exacto fue imposición del arzobispo, o fue el propio Ricardo Martínez el que lo decidió. Nos inclinamos a pensar que se trató de lo primero²⁷, ya que de entre todos los modelos de cáliz y otras piezas con astil y nudo que trabajó el platero, nunca volvió a emplear el fernandino ni este tipo de pie. El nudo es característico de esquemas decimonónicos de principios de siglo, precisamente la cronología de los de Lucas Toro. Los cálices habituales de Martínez, aunque variados, se movieron en torno a dos modelos: el de nudo de bala o semovoide con listel superior; y el nudo de manzana aplastada o lenteja. Las piezas del primer nudo suelen presentar pies que repiten esquemas dieciochescos, con tres mol-

duras, siendo la intermedia convexa y decorada con cenefa. Por otro lado, las piezas del segundo nudo son obras neogóticas con pies estrellados formados por lóbulos y puntas, que se elevan de forma acucharada, y a menudo están cuajados de decoración. En todo caso, ninguna de las dos combinaciones formales coincide con los cálices de Herrera.

Hasta el momento conocemos por lo menos diecinueve ejemplares, conservados en las siguientes parroquias²⁸: Divino Salvador de Vions (Abegondo); San Andrés de Trobe (Vedra); Santa Baia de Bando (Santiago de Compostela); San Breixo de Foxáns (Touro); Santo Estevo de Landeira (Negreira)²⁹; Santo Estevo de Perlio (Fene); San Fins de Monfero; San Mamede de Andoio (Tordoia); San Mamede de Bragade (Oza-Cesu-

²⁶ LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., «Evolución tipológica...», *op. cit.*, p. 198.

²⁷ No se conservan los dos ejemplares de ambos arzobispos en ninguna parroquia, por lo que creemos que Herrera continuó la labor de Múzquiz regalando cálices a otras diócesis, tomando su modelo morfológico.

²⁸ Hemos conocido la gran mayoría de estos cálices gracias al Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia en Galicia, consultable en el AHDS y en el Archivo de Galicia (AG).

²⁹ Fue publicado en: CARDESO LIÑARES, J., *El arte en el Valle de Barcala: siglo XVI al XX*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, p. 1843.

ras); Santa María de Mourente (Pontevedra); Santa Mariña de Obre (Noia); San Martiño de Noia –dos exemplares–; San Pedro de Filgueira de Barranca (Cesuras); Santo Tomé de Vilacova (Abegondo); San Vicenzo de Cuns (Coristanco)³⁰; Santiago de A Coruña; Santiago de Arteixo; y otro conservado en el museo de arte sacro de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela)³¹. El Cardenal debió donarlos en sus visitas pastorales, que insistía en realizar personalmente³².

En todos ellos encontramos la marca de nuestro platero, que consiste en la inicial de su nombre y el primer apellido en dos líneas, R/MARTINEZ, con letras de trazado fino, troquelado a la manera tradicional, dentro de un contorno de perfil recto. Esta marca aparece en la mayoría de sus piezas, en una época en la que ya no era obligatorio marcar la plata. Como hemos podido comprobar, Ricardo Martínez siguió empleando de forma mayoritaria punzón de artífice en sus piezas, lo que nos indica que siempre quiso dejar estampada su marca personal y certificar su calidad.

2.2. *El báculo episcopal*

En el archivo personal del platero se ha conservado la fotografía (Fig. 2) y el boceto (Figs. 3 y 4) de un bello báculo episcopal autografiado por el artífice, con la indicación de su destinatario: «Báculo para el cardenal Martín de Herrera de Compostela». Además de la importancia de ser el encargo para un personaje tan distinguido, esta es una pieza muy interesante en el catálogo de Martínez por ser única en su tipo y por contener iconografía jacobea³³.



FIG. 2. Ricardo Martínez Costoya: Báculo, 1914, paradero desconocido. Fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de Ricardo Martínez Costoya.

³⁰ Fue publicado en: LEMA SUÁREZ, X. M., *A arte relixiosa na terra de Soneira*, Santiago de Compostela, Fundación Universitaria de Cultura, 1993, pp. 574-575.

³¹ Fue publicado en: LARRIBA LEIRA, M., «La orfebrería», en GARCÍA IGLESIAS, X. M. (dir.), *San Martiño Pinario. Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, p. 96.

³² CEBRIÁN FRANCO, J. J., *op. cit.*, p. 312.

³³ No es demasiado habitual hallar piezas de platería con elementos iconográficos figurativos en las colecciones compostelanas. En el caso de Martínez, dada la excepcional extensión de su catálogo –más de doscientas piezas–, nos permite conocer varios ejemplos con iconografía jacobea, como cuadros de ofrenda, placas conmemorativas, e incluso dos figuras del apóstol Santiago en su iconografía de peregrino, similar al del báculo. Una de ellas, perteneciente a la catedral de Santiago, es de las pocas piezas que se han publicado del platero, y se realizó para la Exposición Regional de Lugo (1896) en la que fue premiada. PÉREZ VARELA, A., «Piezas de Ricardo Martínez Costoya en la colección de platería de la



FIG. 3. Ricardo Martínez Costoya: Báculo, boceto, ca. 1914. Fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de Ricardo Martínez Costoya.

Conocemos su construcción, medidas, materiales y datación gracias a la prensa de la época. Fue encargado en 1914 para conmemorar el XXV aniversario del nombramiento de Herrera como arzobispo compostelano. Tras la misa conmemorativa, celebrada el 14 de febrero del mencionado año, se realizó una procesión en la que el prelado lució el báculo, «regalado por el clero de la diócesis, obra alabada de orfebrería que acredita una vez más a su autor, D. Ricardo Martínez»³⁴. Otro periódico de la época lo describió de la siguiente manera:

«(...) es una preciosidad en el estilo ojival que campea en todo el trabajo de delicadas y finísimas líneas, presentando un conjunto que puede competir con los mejores que haya en la diócesis de España y del extranjero. Honra el arte compostelano. / Mide cerca de dos metros, y está también tratado el dibujo, que las arcuras, doseletes, y pináculos que terminan en airosa crestería, forman una macolla de gesto irreprochable. / El nudo es un alarde caprichoso de gusto, y la trepadora que sostiene una imagen del Santo Apóstol vestido de peregrino, un encaje de plata airosamente presentado y ejecutado. / La voluta termina con una cabeza de serpiente que simboliza las palabras del Salvador: *Estate prudente sicut serpentes*. En la macolla hay zafiros y rubís»³⁵.

catedral de Santiago de Compostela», en CACHEDA BARREIRO, R. M. y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C., *Del taller al museo. Estudios sobre historia del arte, patrimonio y museología en Galicia*, Santiago de Compostela, Andavira, 2017, pp. 282-284.

³⁴ La frase latina debería ser: *Estate prudente sicut serpentes* (sed prudentes como serpientes). Estas mismas palabras se repiten en los periódicos: *Diario de Galicia*, 15 de febrero de 1914, p. 3; y *El Eco de Santiago*, 14 de febrero de 1914, p. 2.

³⁵ *Gaceta de Galicia*, 13 de febrero de 1914, p. 2; y 15 de febrero de 1914, p. 2.

Mientras el dibujo del boceto presenta una moldura helicoidal en relieve que recorre el vástago en espiral, en la solución final se prefiere un adorno de patrón en zigzag entrelazado generando un campo de rombos adornados por una flor tetrapétala. Un juego de bocel-cuello-bocel da paso a un gran nudo traspasado literalmente del boceto. Este se compone a modo de un templo gótico precedido de arranque troncopiramidal invertido de ocho caras cuajadas de decoración. Cada uno de los nervios está sogueado y remata de forma enroscada. Las ocho caras del templo forman un bello claristorio de tracería flamígera con vanos ojivales bíforos con gabletes calados, separados por pilas-tras rematadas en pináculo. El templete remata con una fina crestería que une los pináculos y gabletes de remate. La bóveda repite la estructura del pie, pero invertida, como un tejadillo a ocho aguas, con entrepaños decorados, subrayados por nervios que en el boceto presentan costillitas sobresalientes. No alcanzamos a ver este detallismo en la pieza debido a la pobre calidad del soporte fotográfico.

Una combinación de bocel y cuello, con guirnalda de bolas, y otro bocel, da paso a la voluta en forma de serpiente enroscada, cuya piel se decora con un bello patrón vegetal en curva contracurva, que varía muy poco el del boceto. Se subraya su cara exterior con una tira de denticulos. La cabeza del reptil, lisa, muerde una rama vegetal que parte del arranque de la voluta, sobre la que apoya la figura de un Santiago peregrino con esclavina, bordón con calabaza y libro. Parece que la representación del boceto lleva nimbo, y el de la fotografía, sin embargo, sombrero de peregrino.

Pese a que no se hayan conservado otros báculos en su producción, la pieza presenta algunos elementos comunes a sus obras. El empleo de arquitecturas neogóticas es una constante en su catálogo, en el que sobresalen la magnífica custodia que



FIG. 4. Ricardo Martínez Costoya: Báculo, boceto, ca. 1914. Fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de Ricardo Martínez Costoya.

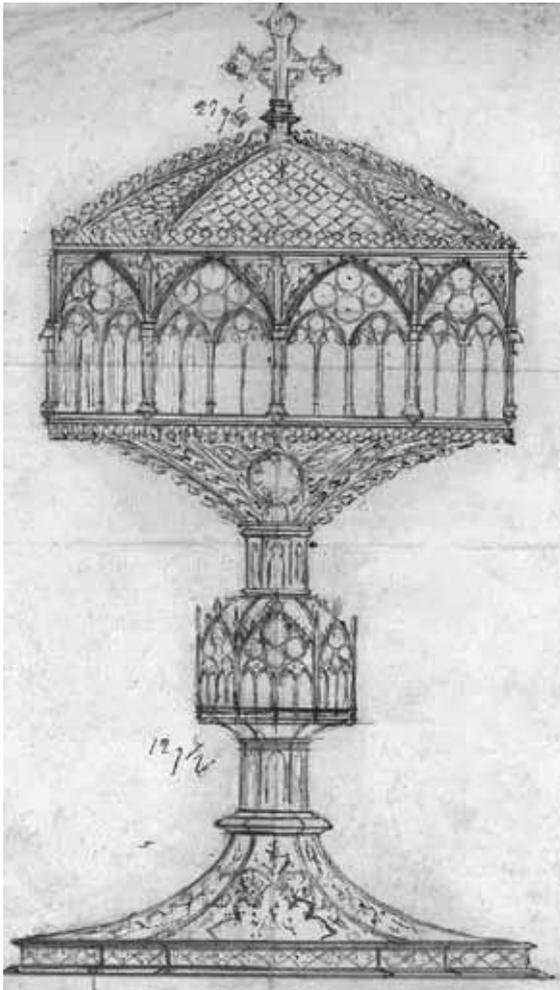


FIG. 5. Ricardo Martínez Costoya: Copón, boceto, s. f. Fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de Ricardo Martínez Costoya.

realizó para Santiago a Nova de Lugo, una pareja de incensarios para San Martiño de Noia, o un extraordinario sagrario inédito, en paradero ignorado pero conocido por fotografía, que realizó para el convento de la Enseñanza de Santiago³⁶. El tipo de ventana sencilla en las cuales se subdivide cada vano bíforo es habitual en su catálogo ornamental, animando superficies de otras muchas piezas de estilo neogótico.

La organización arquitectónica del nudo del báculo arzobispal presenta evidentes similitudes con el boceto inédito de un copón sin identificar, también en el archivo del platero (Fig. 5). Más que en el tipo de claristorio, ambos templetos son muy similares en la sección troncocónica que los une al astil y en su cubierta a ocho aguas abombada. Esto nos hace pensar si este copón no se trata también de una pieza para el cardenal. De ser así, estaríamos hablando de otra obra en la lista de piezas que los unen.

Podemos considerar la obra como uno de los símbolos de

Martín de Herrera. Tal es así, que en las representaciones artísticas posteriores el prelado aparece con él. Podemos verlo en su placa de bronce instalada en Plate-rías (Fig. 6), realizada por el valenciano Mariano Benlliure (1915), y en su propio

³⁶ La única pieza conocida hasta ahora de las mencionadas es la custodia, incluida en la tesis: LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., *La platería en la diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*, Universidad de Santiago de Compostela, tesis de doctorado inédita, 2004, pp. 1788-1790; aunque ya había sido reseñada en la prensa de la época por su calidad: *Galicia diplomática*, tomo IV, núm. 22, 2 de junio, p. 175.

enterramiento, una lápida de mármol obra de Francisco Asorey (1927)³⁷.

2.3. *La bandeja*

Las bandejas son las piezas que conocemos en mayor número del platero, gracias a la gran cantidad de fotografías guardadas por él mismo. Contamos con hasta treinta y cuatro ejemplares –y varias noticias en prensa relativas a bandejas no conservadas– lo que resulta en una rica variedad de tipos y estilos. Solo contamos con la seguridad de que cuatro de ellas eran piezas sacras: una conservada en la catedral; dos de San Martiño Pinario³⁸; y la bandeja a la que nos referimos en este apartado.



FIG. 6. Mariano Benlliure: Placa del cardenal Martín de Herrera, 1915, plaza de Platerías, Santiago de Compostela. Fotografía propia.

Esta pieza (Fig. 7) fue publicada por Mira Leroy en su versión francesa. Esto nos indica que fue una obra conocida, con cierta difusión internacional, y pudo servir de modelo a otros plateros. La publicación presenta la fotografía acompañada del texto: «Concha-bandeja para el cardenal Herrera. Platero: Ricardo Martínez»³⁹. Esto nos plantea un problema, ya que la obra se encuentra en el museo de la catedral de Mondoñedo (Fig. 8), donde se indica como una donación del cabildo catedralicio de Santiago al obispo de esa sede en 1907, lo cual efectivamente, queda certificado por la inscripción⁴⁰. Probablemente, el arzobispo encargase la obra en nombre del

³⁷ Sobre esta obra, ver: IGLESIAS BALDONEDO, M., *Francisco Asorey, escultor galego*, Universidad de Santiago de Compostela, tesis de doctorado inédita, 2015, pp. 161-162.

³⁸ Las dos bandejas de San Martiño Pinario fueron publicadas en: LARRIBA LEIRA, M., *op. cit.*, p. 91. La de la catedral es inédita.

³⁹ LEROY, M. (dir.), *Matériaux et...*, *op. cit.*, lámina 42.

⁴⁰ «EL CABILDO COMPOSTELANO AL ILMO SR OBISPO DE MONDOÑEDO EN SU CONSAGRACION. 26 DE MAYO DE 1907». Se refiere al prelado Juan José Solís y Fernández (1907-1931), cuya consagración tuvo lugar en la catedral de Santiago, presidida por Martín de Herrera. No hemos hallado datos en la prensa de la época o en los episcopologios sobre el presente ofrecido al obispo mindoniense, pese a la prolija descripción de la consagración en: *El Eco de Santiago*, 27 de mayo de 1907, p. 1.



FIG. 7. Ricardo Martínez Costoya: Bandeja publicada por Mira Leroy, 1908. Fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de Ricardo Martínez Costoya.



FIG. 8. Ricardo Martínez Costoya: Bandeja, 1907, catedral de Mondoñedo. Fotografía propia.

cabildo para entregársela al prelado mindoniense. Nos parece extraño que Mira Leroy publicase la bandeja con esa información si no fuese cierta, ya que solo mencionaba el destinatario cuando era un dato muy relevante, como sucedió con el báculo. Cabe una tercera posibilidad, la de que el platero realizase dos obras, habiéndose perdido la realizada para el cardenal, que en todo caso era idéntica.

La bandeja, de gran tamaño, es una copia casi literal de las dos grandes conchas que el madrileño Baltasar Salazar hizo para la catedral entre 1754 y 1760⁴¹. Esta similitud llevó incluso a Bouza Brey a afirmar que Ricardo Martínez era «el autor de las grandes conchas de la catedral»⁴². Sin embargo, las bandejas de la fábrica están marcadas por Salazar, y ostentan además la marca de la villa de Madrid y del contraste Félix Leonardo de Nieva⁴³.

⁴¹ Pese a su calidad, apenas existen menciones bibliográficas sobre estas bandejas. Filgueira Valverde las señala como donación del chantre Gondar. FILGUEIRA VALDERDE, J., *El Tesoro de la Catedral Compostelana*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Galegos, 1959, p. 81; y BARRAL IGLESIAS, A., «El Museo y el Tesoro», en CALVO DOMÍNGUEZ, M., *A Catedral de Santiago de Compostela*, A Coruña, Xuntanza, 1993, p. 528.

⁴² BOUZA BREY, F., *op. cit.*, p. 22.

⁴³ Baltasar de Salazar fue un platero madrileño activo a partir de la década de los veinte del siglo XVIII. Tuvo una actividad muy fecunda, realizando obras tanto sacras como civiles. Fue nombrado platero supernumerario de la Real Cámara en 1736. Murió en 1762. En las bandejas catedralicias emplea la segunda variante de su marca, B. SA / LAZR. Por otra parte, Félix Leonardo de Nieva fue marcador de la villa de Madrid y la marca que aparece en estas piezas, 54 / NIE / VA, es válida de 1754 a 1760. Sobre estos dos artífices, ver: MARTÍN GARCÍA, F. A., «Félix Leonardo de Nieva y sus útiles de contraste de oro y plata», en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1991, pp. 165-166; CRUZ VALDOVINOS, J. M. (com.), *Valor y lucimiento. Platería en la*

La pieza presenta forma de vieira con un perímetro delimitado por ces en curva contracurva que le otorga a la pieza un movimiento muy rococó. Las estrías acanala-das imitan la fisonomía de una concha, y generan campos intermedios que se decoran con el mismo tipo de motivos vegetales rococós. Los campos coincidentes con el eje vertical se decoran con motivos jacobeos: la cruz de Santiago y la urna bajo estre-lla. Sobre esta estructura se superpone una segunda venera, menor, cuya minuciosi-dad decorativa, a base de incisiones estriadas, parece transmitir la calidad táctil de la superficie de una concha. Finalmente, esta encierra una tercera, todavía más peque-ña, construida en base a hojas de acanto dispuestas de forma avenerada, con nervios sogueados. Tenemos de este modo, una estructura triple de conchas superpuestas, que presentan diferentes tamaños, formas y calidades superficiales.

Si las analizamos detenidamente, las piezas catedralicias responden bien a mode-los de un XVIII avanzado, con las ces del borde más difuminadas y sinuosas. La bandeja mindoniense presenta un aspecto más ecléctico, con las ces marcadamente neorrococós, y contarios de perlas entre las hojas de acanto, un tipo de adorno propio de los plateros compostelanos del XIX. El dibujo de Martínez es más superficial, ordenado y limpio, mientras que Salazar utiliza más el relieve, y consigue un aspecto general más naturalista y orgánico.

Esta obra presenta una forma muy similar a otra bandeja en forma de concha conservada en San Martiño Pinario, también de Ricardo Martínez⁴⁴, con elementos estructurales y ornamentales parecidos. Sin embargo, aquella es de menor tamaño, y presenta solo dos formas aveneradas superpuestas, careciendo del tercer registro formado por hojas de acanto de la bandeja de Herrera.

2.4. *Un posible monumento funerario*

Además del dibujo del báculo, en el archivo del platero hemos hallado un boceto inédito (Fig. 9) que representa un monumento funerario. El gran cenotafio se confi-gura con un estilo claramente deudor de la urna de los restos de Santiago, mediante registros de arcuaciones trilobuladas, siendo la parte principal una copia casi literal del sepulcro del Apóstol. Incluso el tejado, que está entre una cúpula y una cubierta

Comunidad de Madrid, Madrid, Comunidad de Madrid, 2004 [catálogo de exposición], pp. 120, 128 y 13; y CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte...*, *op. cit.*, piezas 197, 142 y 153; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., «Aportación documental sobre los plateros que trabajaron para la reina doña Bárbara de Braganza», en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de...*, *op. cit.*, 2007, pp. 131-146; MARTÍN SÁNCHEZ, L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F., «Luces y sombras en la platería de la catedral de Ávila (1700-1800)», en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de...*, *op. cit.*, 2007, pp. 157-186; SÁNCHEZ RIVERA, J. A., «El Real Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid: piezas de plata conservadas», en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de...*, *op. cit.*, 2008, pp. 587-616; MONTALVO MARTÍN, F. J., «Obras de platería conservadas en la catedral de Segovia procedentes de donación», en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de...*, *op. cit.*, 2011, pp. 357-374; ESTEBAN LÓPEZ, N., «Platería madrileña del siglo XVIII en la provincia de Guadalajara», en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de...*, *op. cit.*, 2015, pp. 145-158.

⁴⁴ LARRIBA LEIRA, M., *op. cit.*, p. 91.

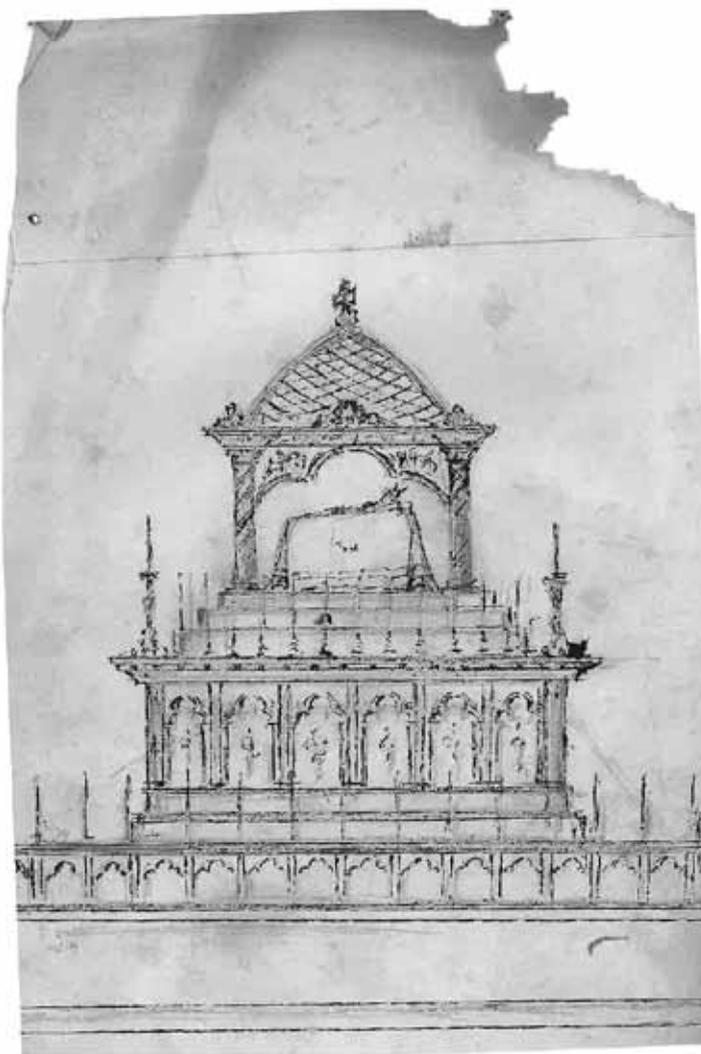


FIG. 9. Ricardo Martínez Costoya: Monumento funerario, s. f., boceto. Fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de Ricardo Martínez Costoya.

a cuatro aguas con ese patrón decorativo escamado, recuerda al mismo monumento funerario jacobeo.

El catafalco se organiza en tres registros que se elevan sobre lo que parece un gran plinto de base corrido y liso. El primer registro lo constituye una base cuadrangular cuyas caras se organizan mediante una arcada trilobulada separada por pilares o columnas lisas que sostienen una cornisa. Cada columna se proyecta sobre esta cornisa como una gran aguja que incluso es mayor en altura que ese primer registro. Otro plinto construido como un crepidoma de dos peldaños, eleva el segundo registro, que casi triplica la altura del primero, y se articula del mismo modo con una arcada trilobulada. Esta está más detallada, y los pilares que separan los arcos apoyan en

columnas sencillas, y acogen, a modo de hornacinas, figuras antropomórficas cuya iconografía desconocemos⁴⁵.

Una gran cornisa volada, con sima o cimacio decorado con dentículos –coronada por un perímetro de pináculos de aguja–, rodea el tercer registro, que arranca de otro crepidoma de tres escalones. Sobre este asienta un baldaquino sostenido por cuatro columnas torsas de capitel corintio. Entre estas se disponen arcos trilobulados con adornos en las enjutas. Otra cornisa volada decorada con cenefa da paso a la cubierta a cuatro aguas, ligeramente abombada a modo de cúpula, y toda ella cubierta con campo romboidal a modo de tejas. Una cruz corona el tejado. Bajo el baldaquino se dispone el lecho del yacente, cubierto con una sábana.

La mitra que ciñe su cabeza hace que nos inclinemos a pensar en un obispo. Teniendo en cuenta la relación del platero con Herrera, creemos no equivocarnos si planteamos que el boceto puede referirse a un cenotafio para el prelado, probablemente efímero y para ser empleado en su velatorio, ya que el yacente está descansando sobre un lecho. No tenemos constancia de que se llegase a construir a su muerte, y parece bastante claro que no fue así, dada la ausencia de noticias en prensa y en el *Boletín* del Arzobispado que describe su velatorio⁴⁶. Quizás se trate de un proyecto frustrado que fue encargado por el propio arzobispo.

La urna apostólica no solo fue la pieza más importante de la carrera del platero, sino que también fue su *opera prima*. Esto trajo consigo principalmente dos consecuencias: la primera, el inicio de su vida laboral con una fama e importancia ya reconocidas por un hito histórico; y la segunda, la enorme influencia que ejerció dicha obra en su posterior catálogo. Como podemos comprobar en un vistazo al conjunto de sus obras conservadas, la urna fue una sombra que estilísticamente estuvo presente en muchas de las piezas que realizó, entre ellas, este diseño funerario.

Estaríamos, por un lado, ante un boceto de platero que está actuando como un diseñador arquitectónico⁴⁷. Pero también, por otro lado, ante la intención manifiesta del arzobispo de ser recordado y velado en un cenotafio a imagen y semejanza de la urna apostólica. Esta no solo alberga y protege la posesión más importante de la fábrica, sino que además fue terminada durante su prelatura; y fue realizada con el gusto neomedieval con el que Herrera ya demostró comulgar al encargar su báculo.

Tenemos constancia de un enterramiento coetáneo que sí llegó a realizarse y que sigue el mismo modelo. Nos referimos a la tumba de Alfredo Brañas (1859-1900),

⁴⁵ De intentar emular el monumento de Santiago, estaríamos ante un programa iconográfico que reúne a los apóstoles y personajes relacionados con la vida de Santiago. Pero es posible que la adaptación sea solo morfológica y no iconográfica.

⁴⁶ Recogido en: PRESAS BARROSA, C., *op. cit.*, pp. 655-659.

⁴⁷ Existen varios ejemplos de plateros que proyectan monumentos funerarios efímeros, como Juan Ruiz el Vandalino. Para ampliar, ver: VARAS RIVERO, M., «Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII», *Laboratorio de Arte*, nº 19, 2006, pp. 101-121.



FIG. 10. Ramón de la Torre: Tumba de Alfredo Brañas, 1905, Santo Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela. Fotografía propia.

diseñada por Rafael de la Torre en 1905 (Fig. 10), y por lo tanto, anterior al boceto de Martínez⁴⁸. En el mismo lugar de su enterramiento, el convento de Santo Domingos de Bonaval, los sepulcros de los Moscoso, del siglo XVI, presentan también el típico esquema medieval de arcadas⁴⁹. Sin embargo, no parece que Torres se inspire en aquellos, que tuvo tan cerca, sino en el del apóstol. No resulta ilógico pensar que el escultor pudiese estar apoyándose en la urna románica de la catedral, teniendo en cuenta que las arcuaciones trilobuladas con medallón en las enjutas son idénticas al modelo argénteo de la tumba de Santiago, con el mismo sentido ecléctico y la cornisa clásica, aquí soportada por ménsulas.

⁴⁸ Formado en Madrid y París, se instaló en Santiago donde fue profesor de dibujo del Instituto Masculino (1900) y de la Escuela de Artes y Oficios (1902), además de escultor anatómico de la Facultad de Medicina (1904). LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., «Do 98 á República: a época do rexionalismo» en LÓPEZ VÁZQUEZ, X. M. y SEARA MORALES, *op. cit.*, pp. 241-242.

⁴⁹ Sobre los sepulcros de los Moscoso, ver: GALBÁN MALAGÓN, C., «Relaciones de poder y memoria de un linaje, la intervención de la Casa de Moscoso en la Compostela de los siglos XIV-XVI», *Madrygal*, t. XVIII, 2015, pp. 13-31.

2.5. *Otras obras*

Por la prensa, tenemos constancia de que el prelado encargó a Martínez un cuadro conmemorativo para ser entregado como premio en una carrera de velocípedos en 1890, que se describe como un dosel arquitectónico «de gusto admirable» conteniendo la figura del apóstol Santiago⁵⁰. Creemos que se corresponde con una fotografía que conservaba el platero en su archivo, que copia literalmente la portada renacentista que Juan de Álava llevó a cabo en las obras claustrales en la catedral (1521-1927), correspondiente a la antigua puerta de la capilla de las Reliquias⁵¹. También sabemos que Herrera le encargó a Martínez en 1917 la cubierta de un álbum de fotografías de los restos románicos del palacio arzobispal, que el cardenal regaló a la infanta Isabel de Borbón como recuerdo de su visita a Santiago⁵².

Por último, tenemos noticia de dos obras de Martínez relacionadas con Herrera, aunque no fuesen encargadas directamente por el él. En 1913, el Ayuntamiento compostelano regaló al arzobispo el pergamino que acreditaba su condición de hijo adoptivo de la ciudad, y encargaron a Martínez el marco de plata que lo ceñía⁵³. También construyó la cubierta de plata de un libro ofrecido al prelado por el cabildo catedralicio en el homenaje de 1914, en el cual también se le entregó el báculo⁵⁴.

Es cierto que la elección de Martínez para realizar el bello báculo regalado por el clero de la diócesis no parece haber sido tomada por el cardenal, aunque en esta pudo influir su preferencia por el platero, que ya había manifestado en otras ocasiones. Los más de veinte cálices limosneros hallados hasta el momento y las pequeñas obras comentadas relativas a regalos diplomáticos o premios, fueron encargados directamente por el cardenal a Martínez. También creemos que lo fue la bandeja, que el cardenal regaló al prelado de Mondoñedo. Así mismo, si el boceto del posible monumento funerario fuese efectivamente un proyecto para Herrera, debió ser sin duda solicitado por este. No conocemos encargos del cardenal a otros plateros de la época, con lo que podemos afirmar que Ricardo Martínez fue el artífice escogido por él para llevar a cabo sus piezas de platería, hecho que certifica la calidad del platero, y su importancia capital en el panorama artístico de la Compostela del momento.

⁵⁰ *El lucense*, 19 de julio de 1890, p. 3; *Gaceta de Galicia*, 16 de junio de 1890, p. 2; y 12 de julio de 1890, p. 2.

⁵¹ Sobre esta obra, ver: VILA JATO, M. D., «A arquitectura», en VILA JATO, M. D. y GARCÍA IGLESIAS, J. M., *Galicia Arte, tomo XII: Galicia na época do Renacemento*, Hércules, A Coruña, 1993, pp. 40-57.

⁵² *Diario de Galicia*, 17 de mayo de 1917, p. 1; y *El Ideal Gallego*, 19 de abril de 1922, p. 8.

⁵³ *El Eco de Santiago*, 21 de junio de 1913, p. 2.

⁵⁴ *Gaceta de Galicia*, 15 de febrero de 1914, p. 2.

NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

PERALES PIQUERES, Rosa y BENÍTEZ DE UNÁNUE, María Pía (coordas.), *Los Conventos del Siglo XVI de Puebla y Morelos, Patrimonio Cultural Mundial*, Puebla, México: Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2018, 255 pp., ilustraciones a color. I.S.B.N.: 978-607-8093-99-1.



La gran empresa que la Monarquía Hispánica materializó en América fue la evangelizadora. Diferentes bulas papales ampararon el control y la jerarquía eclesiástica que la Corona institucionalizó en Indias como garante de la fe cristiana y, por ende, legítima soberana de los territorios conquistados. Un corpus jurídico que dio cobertura a la construcción de una Nueva Iglesia Indiana a lo largo de los siglos virreinales, demandando para ello hombres de religión dispuestos a crear un renovado cristianismo sobre las cenizas de las creencias idólatras de los pueblos recién conquistados, pero también lejos de los propios conflictos religiosos que sacudían por entonces la vieja Europa.

Tras la experiencia fallida en los territorios del Caribe, el primer capítulo de la evangelización americana se escribió en Mesoamérica, iniciándose el día 13 de mayo del año de 1524, cuando un grupo de doce franciscanos arribó a las costas de San Juan de Ulúa; más tarde se unieron a ellos los padres dominicos, en 1526, y los agustinos en 1533. Estos hombres, a quienes a lo largo de la primera centuria virreinal se les fueron sumando un significativo número de hermanos de religión, transformaron la cosmovisión de los pueblos indígenas, de los individuos y sus comunidades, proporcionándoles un nuevo panteón divino y un nuevo orden moral y emocional, transformador de las relaciones sociales, culturales y, en última instancia, territoriales, económicas y de poder. Un proceso que se puede definir en muchos de sus aspectos como utópico puesto que se asentaba en el

ideal de pobreza y en el axioma expresado entre otros por el franciscano fray Bernardino de Sahagún de «comprender antes de actuar», emprendiendo entonces estas órdenes una ingente labor encaminada a conocer la idiosincrasia de cada uno de los pueblos autóctonos con los que trabajaban, rechazando pero también asimilando aquellos aspectos de su cultura que podían adaptarse a los principios y preceptos del nuevo orden cristiano.

A este primer capítulo de la evangelización en tierras novohispanas, utópico e innovador que se vivió a lo largo del siglo XVI, está dedicada la monografía que nos ocupa, centrada más concretamente para su análisis en el corazón de México como paradigma de los trabajos misionales, puesto que estudia la red de enclaves que los mendicantes tejieron en las faldas del volcán Popocatepetl, en los actuales estados de Puebla y Morelos, unos conjuntos que por su significación histórica y arquitectónica fueron declarados Patrimonio Mundial por la UNESCO el 17 de diciembre del año 1994. El texto, escrito por once especialistas en la materia de las Universidades de Extremadura y Popular Autónoma del Estado de Puebla, es la materialización de años de colaboración entre ambas instituciones, donde los proyectos y debates comunes han permitido ofrecer una visión global e integradora de estos recintos religiosos, narrando con rigor histórico su pasado, analizando la problemática del presente y planteando el futuro de los mismos, en el que la dialéctica entre conservación y gestión del patrimonio, entendido como motor de desarrollo local, es fundamental para las comunidades depositarias de este importante legado.

Toda esta problemática se afronta en cuatro grandes bloques. El primero está dedicado al proceso de evangelización, presentando los principios rectores del trabajo de las órdenes mendicantes con los naturales, poniendo el acento en la legitimación del cristianismo que supuso en el mundo indígena el episodio de la aparición de la Virgen de Guadalupe al humilde indio Juan Diego Cuatlatatzin, un hecho que, oral y visualmente, se convirtió en un código perfectamente legible por las poblaciones autóctonas y desencadenante del bautismo de miles de fieles.

La arquitectura conventual constituye el segundo de los apartados de la monografía y su análisis se plantea desde una amplia perspectiva partiendo de los modelos que desde Europa pudieron visualizar y plasmar en cierto modo los frailes en la configuración espacial y funcional de los recintos mexicanos, caso del paradigmático monasterio de San Gall, pero sobre todo incidiendo en los propios cenobios de la España tardogótica, entre los que se destacan los recintos franciscanos de la provincia de San Gabriel de Extremadura, de la cual procedían algunos de los padres protagonistas del episodio novohispano.

En las poblaciones administradas por los mendicantes, de las que son ejemplos ineludibles las construcciones del Popocatepetl, siempre destacó en el recinto conventual el espacio dedicado a la conversión y evangelización de los naturales, formado por el atrio y las edificaciones a él vinculadas para esta labor: la capilla abierta, las capillas posas y la cruz de piedra. De esta forma, el capítulo del libro dedicado a esta «arquitectura de la evangelización» hace un exhaustivo recorrido por las diferentes tipologías constructivas de cada uno de los espacios que la integran, mostrando la variedad de trazas para sus formas y la multifuncionalidad de los espacios, los cuales acogieron

todos aquellos usos que el trabajo con los naturales requería pero en los que la exteriorización del culto era su seña de identidad, al igual que lo fue en los ceremoniales y ritos de los tiempos prehispánicos. Y es esta arquitectura para los naturales en la que se funden elementos culturales procedentes de los dos mundos, el hispano y el indígena, la aportación más emblemática del arte mexicano a la historia de la arquitectura universal.

Además del atrio, sendos capítulos se dedican al estudio de las otras dos unidades edilicias más destacadas de los conventos mendicantes: el templo y el claustro. En cuanto al templo un minucioso estudio integral del mismo, exterior e interiormente, desgrena los aportes de raíz europea y mesoamericana en base a los modelos más paradigmáticos vinculados a diseños que van desde el tardogótico al manierismo, y en los que elementos como los contrafuertes, almenados, cubiertas, etcétera, han propiciado continuas revisiones y reinterpretaciones por parte de diferentes especialistas en la materia. En cuanto al claustro, como lugar de habitación y recogimiento de la comunidad religiosa, fue igualmente un espacio privilegiado en los conventos, puesto que integraba también recintos tan significativos para la vida en común de los propios padres como la sala *de profundis*, el refectorio o la biblioteca, además de las celdas que se localizaban en el claustro alto. Un último aspecto, de vital importancia, se analiza en este bloque dedicado a la arquitectura conventual, el relativo a la propiedad y uso del agua en las poblaciones encomendadas a los mendicantes, con una más que interesante arquitectura hidráulica que abarcaba desde la captación de agua hasta su distribución y almacenamiento, visualizándose en fuentes, acueductos, cisternas y aljibes, con obras tan significativas como la fuente de los leones del claustro de Ocoituco y el aljibe de Tochmilco.

El tercer bloque de la monografía está dedicado al patrimonio artístico con capítulos en los que se estudia la dotación pictórica y retablística de estos recintos. Se evidencia cómo las grisallas de los conventos de Puebla y Morelos se hallan entre los mejores programas de pintura mural conservados de todo México, los cuales, además, jugaron un papel fundamental en la evangelización de los naturales porque, en muchas ocasiones, dicha pintura fue usada como la «lengua» más eficaz para llevar el mensaje de la nueva religión. Se analizan así lienzos devocionales tan paradigmáticos en este sentido como los de Huejotzingo, Huaquechula, Oaxtepec, Tetela del Volcán, Totolapan o Atlatlahucan. El patrimonio mueble de los templos, y significativamente las maquinarias retablísticas de los mismos, fueron igualmente contenedores de significados dirigidos a fomentar la devoción de los fieles. Este capítulo, parte de una breve pero más que interesante reflexión sobre la fortuna crítica que estas artes han tenido en la historiografía especializada, para continuar con un análisis de las ornamentaciones en las que se ofrece, como bien se señala en el texto, un «universo multicolor de oficios y artesanos» que encuentran en el retablo su principal soporte.

El último bloque está dedicado al presente y futuro de este legado artístico bajo el título «Turismo Cultural y Cultura Monacal», recorriendo de esta forma las múltiples aristas del objeto patrimonial. Así, se analiza desde la tradición culinaria, de conventos tanto masculinos como femeninos, en base a la revisión de la documentación virreinal que trata de las prácticas rituales y ceremoniales del refectorio, hasta rutas e itinerarios

culturales, como los propuestos en el texto, junto a la musealización de espacios, es decir, todos aquellos aspectos que vinculados al sector turístico permiten el crecimiento económico de la región del Popocatepetl. El patrimonio como motor de desarrollo local se presenta, por tanto, como el gran reto a afrontar en las próximas décadas, el cual debe ser abordado por especialistas en los distintos campos relacionados con el conocimiento, la conservación y la gestión, donde programas institucionales como el de los «Pueblos Mágicos» de México deben ser la referencia para un crecimiento del sector turístico mexicano sostenible y de calidad.

Gloria ESPINOSA SPÍNOLA
Universidad de Almería

PIZARRO GÓMEZ, Fco. Javier, *La Catedral de Plasencia. Compendio de un patrimonio histórico, religioso y cultural*, Edita: Diócesis de Plasencia, Junta de Extremadura y Diputación de Cáceres, Badajoz, 2018, 208 pp., ilustraciones a color. I.S.B.N.: 978-84-96733-53-4.



Tras las intervenciones restauradoras llevadas a cabo en la catedral de Plasencia en los últimos años, se hacía imprescindible una obra editorial de estas características dedicada a uno de los edificios religiosos más significativos de la región extremeña y del Renacimiento español. La autoría del texto, que, por voluntad de las entidades promotoras de la edición, recayó en la persona del Dr. D. Francisco Javier Pizarro Gómez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, nos anuncia una obra rigurosa en su contenido, realizada con minuciosidad y, al mismo tiempo, concebida con una exposición didáctica a la que el público no especializado puede

también acercarse para conocer el devenir histórico de un edificio que refleja la evolución de la capital placentina desde el siglo XI al XVIII. No es la primera vez que el autor dedica tiempo de su investigación al estudio de este edificio y a su contenido artístico, como es el caso de aquellas en las que se ocupó de la sillería catedralicia.

La catedral de Plasencia es un edificio complejo de cuya evolución histórico-artística aún quedan elementos por desarrollar y aspectos que desvelar. Ello da como resultado este libro en el que el autor hace hincapié en la intención de plantear nuevos senderos de investigación. Uno de los objetivos de esta obra es ser punto de inflexión que aglutine la información que hasta este momento se conoce y marcar ese nuevo punto de partida o, mejor dicho, de continuidad, en la búsqueda de novedosos puntos de vista y reveladores datos que sigan sacando a la luz retazos históricos de uno de los edificios religiosos más destacados del patrimonio artístico de Extremadura.

Se trata de la primera obra editorial de carácter científico que aborda el estudio del edificio en su conjunto y que tiene como eje estructural, tras un primer apartado introductorio, tres capítulos fundamentales. En primer lugar, la relación entre la catedral y la ciudad, cuyo devenir histórico tiene continuos puntos de encuentro, para ocuparse a continuación del análisis del proceso constructivo de una obra excepcional dentro del panorama nacional. Finalmente, el capítulo dedicado al destacado conjunto de las artes plásticas con las obras escultóricas, pictóricas y de orfebrería que atesora el edificio religioso.

En «La catedral y la ciudad», el autor devana con rigor y claridad los hilos de la compleja relación entre la catedral y el desarrollo de la población que se hace evidente desde fechas tempranas. El impacto del edificio eclesiástico en el trazado urbano polariza el esquema radial de la ciudad. Al mismo tiempo, el carácter militar de la población y su muralla, condiciona el nacimiento y crecimiento de la catedral. Los intereses religiosos, militares y civiles por el uso de los espacios públicos quedan claramente reflejados en el texto, así como de qué forma la influencia de la obra de la catedral a lo largo de los siglos se refleja en la nomenclatura placentina, como es el caso de la *calle del Maestro Remondo*, primer arquitecto de la catedral «vieja», o el nacimiento de barrios relacionados con la existencia de la edificación principal del núcleo poblacional como el *barrio de los Canónigos*. Así mismo, la ciudad se beneficia del hecho constructivo de la catedral con la presencia de insignes arquitectos como Juan de Álava, al que se le encargará la obra del ayuntamiento, el puente de Trujillo o el trazado de nuevas calles directamente relacionadas con la comunicación de la catedral y el trazado urbanístico. La existencia de un edificio tan significativo marca los usos, costumbres y fiestas de connotaciones religiosas, circunstancias vivenciales de la sociedad placentina que el Dr. Pizarro Gómez tampoco olvida tratar en el texto. Este crecimiento y desarrollo paralelo de ciudad-catedral hacen, como bien define el autor, que la catedral de Plasencia sea el símbolo más representativo de la ciudad.

A lo largo de las páginas del tercer capítulo con el atractivo título «El proceso constructivo de una obra única», el autor desgana todas las vicisitudes acaecidas en el complejo proceso de creación y remodelación de una catedral que muestra dos momentos constructivos diferentes pero íntimamente relacionados. Como consecuencia de esta

circunstancia defiende nuevas teorías como la que plantea que el mantenimiento de la construcción de la catedral «vieja» responde a la necesidad y uso que de ella se realiza como andamiaje durante el proceso de construcción de la «nueva», hecho que abarataría costes de construcción y totalmente eficaz en su objetivo.

El hecho de que el viaje temporal del capítulo parta del siglo XII hasta llegar al siglo XVIII, nos permite aglutinar en un solo edificio las expresiones artísticas que se comprenden desde el románico hasta el neoclasicismo. Los nombres de los personajes relacionados con esta construcción aparecen desde el siglo XIII con Gil de Císlar, autor de la sala capitular, o el maestro Remondo, arquitecto de la catedral más antigua, Pedro Alonso y Lázaro López en el siglo XV, autores de la desaparecida capilla de Santa Catalina, Juan Martín y Pedro Ximénez, autores de las bóvedas del claustro, o la constatación de la presencia de canteros mudéjares, como al que se menciona como Asoyte.

El siglo XVI traerá a Plasencia nombres tan relevantes en el ámbito de la arquitectura española como los de Enrique Egas, Alonso de Covarrubias, Rodrigo Gil de Hontañón, Diego de Siloé o Juan de Álava. De este último, verdadero artífice de la concepción de «hallenkirche» o «planta de salón» de la catedral nueva, salen a la luz nuevas informaciones documentales. Igualmente inédita es la planimetría del siglo XVIII y de extraordinario valor para el estudio del edificio catedralicio que se incluye en este capítulo. La documentación, procedente tanto del Archivo de la Catedral como del Archivo Municipal de Plasencia, aporta valores indiscutiblemente científicos y novedosos a esta obra editorial.

La lectura formal e iconográfica esculpida en la arquitectura, obra de «ymagineros» como Juanes de Alvisto, Diego Guillén Ferrant o Gonzálo Hernández, y con evocaciones a la *Emblemata* de Alciato y a las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, es analizada de manera detallada por el autor. Sin embargo, al tratarse de un proyecto editorial que aglutina el edificio en su conjunto, no abunda en aspectos concretos ya estudiados en profundidad, como el análisis iconográfico pormenorizado de la fachada nueva de la catedral, que realizara en su día el Dr. López Martín, o el de la sillería de coro, de la que el mismo Dr. Pizarro Gómez fuese coautor de la obra que la analiza en su conjunto.

El dorado de parte de la arquitectura de la catedral en 1563 y la colocación de vidrieras durante el tercer cuarto del siglo XVI anuncian, como bien apunta el autor, la aceptación de la imposibilidad de continuar con las obras de la catedral nueva, cuya construcción no fue más allá del crucero. Estas intervenciones amplían la nómina de los artistas que participan en la catedral, con nombres como los de Gregorio de Córdoba, Diego Pérez, Antonio de Cervera, Nicolás de Holanda, Valdivieso o Nicolás de Vergara.

No será hasta 1755 cuando el cabildo pueda plantearse la continuación de las obras y, en esa fecha, Manuel de Larra Churriguera entregará las trazas necesarias para esa operación, como así atribuye el Dr. Pizarro Gómez la autoría de la planimetría de alzados exteriores que se conservan en el Archivo catedralicio y cuya ejecución iniciará Andrés García de Quiñones con resultado infructuoso por la nueva interrupción de las obras al ser imposible costearlas. Lo mismo ocurre en el último intento de concluir la construcción a finales del siglo XVIII, con un nuevo plan constructivo que tampoco se llevará a cabo.

El cuarto capítulo, con el sugestivo título «La Catedral se viste de Arte: las artes plásticas y la catedral placentina», recoge las piezas emblemáticas del patrimonio religioso que atesora el conjunto catedralicio. Como no podría ser de otra manera, la sillería, obra de Rodrigo Alemán, es la primera pieza que aborda el autor del libro que la define con una híbrida estética entre lo hispánico y lo nórdico, que se evidencia en lo ornamental y lo iconográfico respectivamente.

El retablo mayor ocupa el segundo apartado de este capítulo ya que su gestación y producción es el acontecimiento más relevante que, en cuanto al aspecto artístico, sucede en la historia de la catedral placentina en el siglo XVII. Desde la firma del contrato de las trazas con Alonso de Balbás en 1625, hasta la finalización de la obra en 1655, renombrados artistas intervienen en la construcción y ornato de la pieza, como los ensambladores Juan y Cristóbal Velázquez, los escultores Gregorio Fernández y su discípulo Agustín Castaño, o los doradores y pintores Simón López, Luis Fernández, Mateo Gallardo y Francisco Ricci. Además de la máquina retablística principal, el autor dedica también destacadas líneas a los retablos de las *Reliquias* y de *Ntra. Sra. del Tránsito*, realizados en el siglo XVIII, así como a otros retablos que adornan las capillas laterales.

Dentro del conjunto de las obras que se dedican al ornato de la catedral resultante a lo largo del siglo XVII se encuentra uno de los elementos más destacados como es la rejería del coro obra de Francisco de Mora, Jacome Trezzo y Juan Bautista Celma, a la que el autor dedica también un apartado especial, así como a los órganos existentes en el edificio y sus distintas circunstancias, destacando la presencia de organeros tan significativos como Domingo de Aguirre o Sebastián de Landa y Eraso.

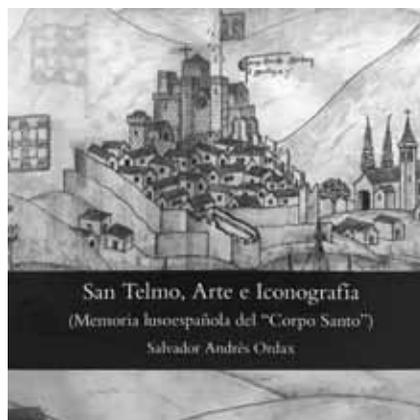
Como no podía ser de otra manera, el Dr. Pizarro Gómez, se adentra en el Museo catedralicio de Plasencia, remodelado en 2014, para contemplar la *Virgen del Sagra-rio* del siglo XIII, pieza única dentro del patrimonio extremeño. Otras imágenes de la Virgen como *Santa María La Blanca* y *Ntra. Sra. del Perdón*, se fechan también en el mismo siglo. Del siglo XVI, en el ámbito pictórico, se atesora la copia de Gerard David de *Las bodas de Caná* y un *Cristo atado a la columna* atribuido a Luis de Morales aunque, es en la orfebrería, en la que despuntan piezas como el báculo del siglo XIII o la custodia de templete y el cáliz del siglo XV; así mismo el templete-relicario del siglo XVI, la custodia de sol del siglo XVII o la numerosa colección de piezas del siglo XVIII, forman un conjunto de gran riqueza.

Cierra la edición un completo capítulo bibliográfico que avala el carácter científico de la obra, que en cada uno de sus capítulos va siendo jalonada de numerosas notas que complementan el texto, dotándolo de mayor rigor.

No podemos cerrar estas líneas sin aludir a la atractiva colección fotográfica que inunda las páginas del libro y que ilustran el texto otorgando un plus a la publicación en cuanto que edición de generoso formato y elegante factura realizadas por Marc Llimargas e Isidro Álvarez.

Yolanda FERNÁNDEZ MUÑOZ
Universidad de Extremadura

ANDRÉS ORDAX, Salvador, *San Telmo, Arte e Iconografía (memoria luso española del «Corpus Santo»)*, Edición de la Fundación Las Edades del Hombre, Valladolid, 2017, 228 pp., 342 ilustraciones en color y blanco y negro. I.S.B.N.: 978-84-88265-69-2.



En la reciente publicación de Salvador Andrés Ordax, catedrático emérito de la Universidad de Valladolid, se realiza un pormenorizado estudio sobre la impronta universal del nombre y de las representaciones del dominico palentino Pedro González, conocido como san Telmo y «Corpus Santo».

El investigador Andrés Ordax se ha dedicado durante muchos años a la iconografía y la difusión del patrimonio, con importantes aportaciones en este campo que se han convertido en una destacada referencia metodológica para esta línea de investigación, como ha sido su monografía publicada hace algunos años sobre el extremeño san Pedro de Alcántara que fue editada por la Institución «Gran Duque de Alba» de la Excm. Diputación Provincial de Ávila. En este contexto, la Fundación «Las Edades del Hombre» nos ofrece un nuevo estudio del autor al publicar esta obra que es el resultado de muchos años de trabajo tras los testimonios telmianos por la Península Ibérica, las islas de la Macaronesia y América. Su interés por el dominico fromista, consecuencia de las estrechas relaciones que ha tenido a lo largo de su vida docente con el País Vasco, Galicia, Castilla y Portugal, ha determinado el inicio y desarrollo de este libro que supone una importante aportación a los estudios de iconografía.

La monografía está formada por cinco capítulos y un epílogo, profusamente ilustrados con fotografías realizadas por el autor y grabados procedentes de las crónicas analizadas a lo largo de la investigación. Los diversos apartados conducen al lector a la reconstrucción de la memoria luso española del «Corpus Santo» a través de un organizado recorrido.

El primer capítulo nos introduce en la figura de quien fuese uno de los frailes seguidores de santo Domingo de Guzmán durante los primeros decenios de la Orden de Predicadores en los inicios del siglo XIII, orden que fue confirmada en 1216 por el papa Honorio III mediante la bula «Religiosam Vitam». Inspirado en la famosa frase del célebre ensayista y filósofo español Ortega y Gasset, publicada en 1914 en su obra *Meditaciones del Quijote*, el autor ha titulado el primer apartado «El protagonista y sus circunstancias». Andrés Ordax explica y analiza el correspondiente medio en el que vivió inmerso fray Pedro González analizando la influencia que ejerció en el mismo santo Domingo de Guzmán, el ambiente cultural palentino («Studium Generale») y religioso («Pentecostés dominicano»), así como su vinculación con el monarca Fernando III para pasar después al estudio de los nombres con los que va a ser conocido (fray Pedro González, «Corpo Santo» y San Telmo) y el reconocimiento de su «excelencia» en 1741.

El capítulo segundo es un excelso tratado de la iconografía de san Telmo, analizándose los atributos, los variados temas iconográficos y la difusión del santo a través de los grabados. En el tercer apartado titulado «Memoria de san Telmo por las costas lusoespañolas y de ultramar», se analizan los testimonios de la devoción a san Telmo como protector de los hombres del mar a través de un recorrido costero por la Península Ibérica desde Tuy, en cuya catedral reposan los restos del «Corpo Santo», hasta las costas del antiguo reino de Aragón, tras recorrer los puertos portugueses y andaluces. Se continúa por los archipiélagos de Canarias, Madeiras y Azores para finalizar con algunos ejemplos de ultramar.

Los capítulos cuarto y quinto están dedicados a las representaciones de quien fue, primero, deán de la catedral de Palencia y, más tarde, fraile dominico al que se llegó a tener gran devoción en el siglo XVI en España y Portugal como protector de los mareantes y que fue venerado como santo antes de ser canonizado, por lo que el papa Benedicto XIV reconoce el «cultus inmemoralis» del dominico a mediados del siglo XVIII. En el apartado cuarto denominado «Monumentos con repertorios iconográficos» se ofrece una cuidada selección de obras en función del amplio repertorio de la iconografía telmiana o de los importantes edificios dedicados a san Telmo. Los nueve ejemplos elegidos ofrecen variadas modalidades de la rica iconografía conservada; sillerías, retablos, pinturas murales o fachadas en capillas, criptas, ermitas, colegios o catedrales localizados en Tuy, Sevilla, Zumaya, Funchal, Setúbal y Massarelos.

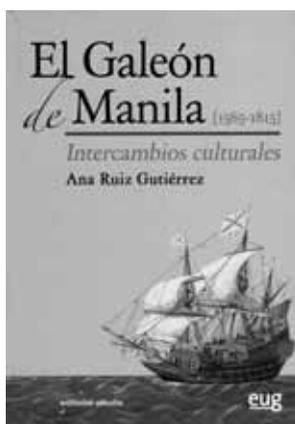
El último capítulo está dedicado a las representaciones de san Telmo en 13 conventos dominicos y 7 catedrales, algunas de ellas ya desaparecidas, como el retablo del convento dominico de Vitoria contratado en 1568 en el que figuraba un amplio repertorio de la iconografía dominicana acorde a la distinción realizada a mediados del siglo XVI. Los dominicos hicieron difusión de sus más destacados religiosos a través de los grabados, pinturas o esculturas que figuran en conjuntos más o menos amplios. San Telmo aparece formando parte de estos repertorios dominicos en algunas tempranas obras, aunque su presencia tendrá un especial impulso a partir de la

mitad del siglo XVIII, coincidiendo con su canonización, como señala el autor del libro en el estudio de las obras analizadas.

Este libro analiza de manera rigurosa la iconografía y la memoria de san Telmo y aporta un valioso conocimiento del santo protector de los mareantes a través de un completo aparato bibliográfico nutrido de fuentes que se completa con un riguroso análisis de las obras artísticas conservadas, por lo que se convierte en una investigación de obligada referencia para quienes se dedican a esta especialidad.

Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura

RUIZ GUTIÉRREZ, Ana, *El Galeón de Manila [1565-1815]. Intercambios culturales*, Editorial Alhulia, Granada, 2016, 375 pp. I.S.B.N.: 978-84-15897-69-9.



La esencia de todo viaje, más allá de la curiosidad o la vanidad, del deseo de conocer más lugares, personas y cosas, es la narración. Desde siempre los viajes han sido el origen de poderosos y profundos relatos en los que lo real se fundía con lo imaginado y el mito se confundía con la historia. Por esta razón, un periplo de doscientos cincuenta años, que atravesaba dos océanos, comunicaba tres continentes y ponía en relación directa algunas de las metrópolis más importantes durante la Edad Moderna, no puede ser, por menos, que el motivo central de una magnífica historia.

Ahora bien todo viaje, por corto que sea, por reducido que sea su trayecto y modestas sus pretensiones, precisa de una preparación mínima. Los pertrechos e impedimenta que nos tendrán que acompañar son semejantes a los instrumentos del historiador; junto con un buen número de objetivos claros y precisos, es necesario

poner un soporte metodológico y documental que sea fundado y probado, y una estructura argumental que, al mismo tiempo, nos sirva de itinerario y contenedor. Todo esto lo encontramos en el texto de Ana Ruiz Gutiérrez; un tema apasionante al que era necesario prestarle la atención necesaria, tras infinidad de estudios en los que se le mencionaba; un deseo de avanzar en el conocimiento histórico del Galeón de Manila; una vocación interdisciplinar que conduce a la autora por los senderos de la historia, la administración, la sociedad y los objetos que transportaba la Nao de China; una perspectiva metodológica apoyada en el convencimiento de la importancia de los intercambios, encuentros y conflictos a la hora de definir a las sociedades y sus cultural, y, por supuesto, una especial sensibilidad para todos aquellos objetos de valor artístico y patrimonial que, apilados entre mamparos, llegaron a nuestras cosas entre 1565 y 1815.

Como comenta la autora este viaje no podía comenzar sin una reflexión sobre la ruta, su trascendencia histórica y su papel como espacio histórico de intercambio. El Pacífico será el lugar deseado, el destino codiciado, y el derrotero marítimo la última de las rutas que se abrirían para unir regiones históricamente vinculadas por tierra.

Por otra parte, dos siglos y medio permiten cambios importantes en el posicionamiento y relaciones entre la colonia y la metrópoli. Estos se ven afectados por las formas de navegación y las empresas acometidas por Vasco Núñez de Balboa en 1513, Hernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano en 1519, García de Loaysa, Elcano y Urdaneta en 1525, Ruy López de Villalobos en 1542 o Miguel López de Legazpi y Andrés de Urdaneta en 1564. También por la organización administrativa de Manila, punto de partida el relato, si bien no es el origen del viaje. Su organización gubernamental, tanto eclesiástica como civil, condicionará el trasiego de personas, objetos e ideas, con el objetivo de mantener el control del comercio entre China y Nueva España, y proteger los intereses de la Corona de otras potencias como Holanda o Inglaterra. Es el motivo por el que se funda la Compañía de las Filipinas, que gestionaba del comercio a través de la ruta del cabo de Buena Esperanza con Cádiz. Indudablemente todo este complejo sistema no tendría lógica alguna si no se explica y conocen los entresijos de la vida en el mar, los galeones y los puertos en los que estos amarraban. Junto a Manila, Acapulco y Cádiz se abren otros enclaves como El Callao en Perú o Baja California que escapaban al control regular de la Corona española.

Ahora bien, lo importante en todo viaje no solo es el camino, también es lo que se atesora mientras se realiza. Se trata de viajes de ida y vuelta en los que la Nao de China nos muestra gracias al contenido de sus bodegas la compleja organización de los espacios de comercialización, los parianes. Es curioso comprobar cómo la voz tagala vinculada con el término mercado, también se asocia en dialecto pothwari como lugar de descanso y parada para el viajero. Esos puertos, ya sean finales o intermedios, con su compleja organización nos revelan y atestiguan un sinfín de mercaderías que llegaban legal e ilegalmente, dentro y fuera del registro de la

administración: ajuares domésticos, tejidos, objetos artísticos, exóticos y ornamentos litúrgicos. Es en este punto donde el intercambio cultural se convierte en cultura con identidad propia y singular, donde se manifiesta su influencia en los lugares de destino y, efectivamente, el lugar donde las ideas de uno y otro lugar se funden para dar paso a un arte nuevo y diferente, como en el caso del nambam y su influencia en las artes plásticas novohispanas.

Por último, en todos los viajes hay unos objetos más preciados que otros. En el caso del comercio con Oriente a través del Pacífico, eso se tradujo en el nacimiento de unas importantes colecciones reales y particulares que cuentan en España con testimonios singulares como los fondos conservados en el Museo de América, el Museo Nacional de Antropología, el Museo Naval o el Museo Nacional de Artes Decorativas.

En definitiva se trata de un viaje que se inició en las lejanas aguas de Manila pero que no finaliza en el puerto de Cádiz, se continúa a través de estudios e investigaciones como la realizada por Ana Ruiz Gutiérrez rastreando objetos, personas e ideas. Unos y otras no solo superaron mares y océanos, amplias distancias y territorios, sino que también transitan por nuestra historia.

Juan M. MONTERROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*, Diputación de Granada, Granada, 2017, 235 pp. I.S.B.N.: 978-84-780-7499-0.



¿Quién fue en Argentina Manuel Ángeles Ortiz? Esta es la pregunta que, desde un principio, se plantea en esta monografía. Se nos presenta a partir de un riguroso

esquema cronológico que, lejos de encorsetar el texto, lo fija dentro de las coordenadas discontinuas a las que hacer referencia. Este marco temporal, elaborado a modo de diario escrito pasados los años, sin la inmediatez que tendrían las reflexiones redactadas en presente de su propia mano, nos sitúa como lectores ante un relato fragmentado semejante a la experiencia vital de este artista granadino. Efectivamente, el principio metodológico a partir del que está escrito el texto, asumido de un modo consciente por el autor, supera la mera cronología documentada que, en un principio, podría parecer.

De hecho, escondido tras el amplio relato argentino, este libro nos presenta los avatares iniciales de Manuel Ángeles Ortiz en Granada, sus tertulias en el Café Alameda, su relación con Federico García Lorca, Manuel de Falla, Ismael González de la Serna o Ángel Barrios. También se recoge en esta parte inicial, su participación en las Misiones Pedagógicas, su experiencia en París, en el Pabellón Internacional de París de 1937, su vínculo con la Alianza de Intelectuales Antifascistas y, por supuesto, su detención en un campo de concentración francés y su posterior exilio; primero en Francia, más tarde en Argentina. Del mismo modo, el libro concluye con un epílogo sobre la fortuna crítica del pintor tras su última estancia en Argentina. Estos dos capítulos determinan el carácter biográfico del texto como un armazón sobre el que poder disponer todas las reflexiones históricas, estéticas y de análisis plástico precisas para convertirlo en un modelo de aproximación a una(s) etapa(s) singular(es) en la vida de Ángeles Ortiz.

El trabajo cuenta con otro elemento a tener en cuenta y valorar. Con una clara intención de análisis crítico y, sobre todo, con la vocación documental de poder construir la imagen de Manuel Ángeles a través de textos, relatos y documentos de diversa índole, este trabajo aporta una visión complementaria al acercarnos su figura y trabajo a través de las palabras y las experiencias recogidas en la otra orilla; es decir, existe una intención declarada, fructífera y enriquecedora de introducir «una mirada más argentina» sobre su obra. Una senda que aspira a ser acicate para otros autores que puedan ampliar en su momento las perspectivas construidas a este lado del océano Atlántico.

Como ya se ha señalado, el resto de capítulos del libro se nos presentan como un relato biográfico, de precisa exactitud cronológica, de las estancias argentinas del pintor. Si en un principio Buenos Aires era solo una etapa de paso camino de Chile, etapa que se haría permanente, el período de 1940 a 1944 estará marcado por la revista *Saber vivir*, un proyecto editado por José Eyzguirre y Alberto Lagos. De estos años son ilustraciones donde el lenguaje publicitario se mezclaba con códigos surrealistas, con abundantes representaciones de la naturaleza, cargadas de elementos oníricos, sensuales y emocionales. En esos mismos años, entre 1941-1942, comienza sus series patagónicas, marcadas por la seducción que causó en Ortiz aquel territorio, en especial, lagos como el Nahel Huapí o el Mascardi. Como ha señalado Bonafé, **son series las** que la representación precisa

y minuciosa de la naturaleza se sumerge en un ambiente «sombrio y fantasmagórico», cargado de texturas y contrastes lumínicos. A series como las de *A campo abierto* le seguirán *Las aventuras de Celendín* o la ilustración de *Patagonie* de Roger Callois.

Esos años, posteriores a su exilio, marcarán el perfil del Ángeles Ortiz «argentino», período que discurre entre 1943 y 1945. Se inicia con la exposición en el MoMA de Nueva York, le siguen sus *Construcciones*, las primeras exposiciones en las Galería Müller y Fanning, las series de lunas y nuevas exposiciones. Es el momento en el que aborda la construcción de sus objetos surrealistas a partir de restos orgánicos fosilizados encontrados a orillas de los lagos patagones. Con ellos se acercará a la abstracción, manteniendo la capacidad sugestiva de la textura, de las formas, los volúmenes y el color. En la prensa se llega hablar de «poemas plásticos», cargados de «misterioso y recóndito sentido religioso», de «figuras totémicas» y de «paisajes dentro del paisaje». También es el período de paisajes más realistas y bodegones como la *Naturaleza Muerta* de 1945, donde la evocación de Magritte, como antes la de Ángel Ferrant, se hace patente.

Esa condición de «argentino» adquirida por Ortiz hace que Arturo Serrano Plaja le dedique su primera monografía en 1945, a la que le sucederían los ensayos de Romualdo Brughetti, pieza clave para construir este entramado cronológico dedicado a Ángeles Ortiz.

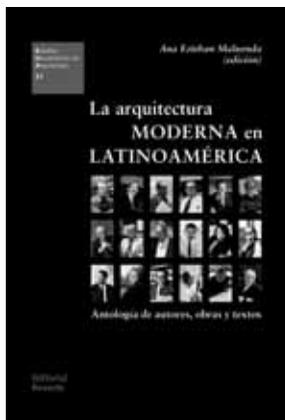
Los años de 1946 a 1948 supondrán el momento de recoger la cosecha de triunfos y reconocimientos sembrados con anterioridad. No sin vicisitudes personales, es el momento de su tercera exposición en la galería Müller, de la retrospectiva de la Galería Viau y de su regreso a Europa.

Dicho regreso no es una ruptura, los lazos establecidos con fortaleza en la década anterior, se mantendrán firmes hasta su última estancia argentina entre 1955 y 1957. Son años de reencuentros, de nuevos reconocimientos y, en el caso gallego, de aproximación de artistas como Luis Seoane.

En definitiva se trata de un trabajo que ilustra, completa y, sobre todo, analiza la obra argentina de un artista granadino en una etapa poco estudiada por nuestra historiografía. Es bueno hacer, de vez en cuando, memoria desde otras orillas.

Juan M. MONTEROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela

ESTEBAN MALUENDA, Ana (ed.), *La arquitectura moderna en Latinoamérica: antología de autores, obras y textos*, Estudios Universitarios de Arquitectura, 27, Barcelona, Reverté, 2016, 368 pp., ilustraciones en blanco y negro. I.S.B.N.: 978-84-291-2127-8.



Han transcurrido más de sesenta años desde que el historiador americano Henry-Russell Hitchcock ofreciese al mundo la primera gran recopilación sobre la arquitectura latinoamericana moderna, con motivo de la celebración en 1955 de la exposición titulada *Latin American architecture since 1945* en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Tras un intenso viaje por algunos de los países del continente, Hitchcock obtuvo la suficiente información para comisariar la muestra y redactar el catálogo, que fue considerado inmediatamente la primera obra con rigor científico sobre la materia. Desde entonces, se ha publicado mucho sobre el asunto y numerosos autores han acometido la ardua tarea de estudiar el crisol moderno latinoamericano, algunas veces incluso desde la estricta revisión de los textos escritos por los propios protagonistas. Sin embargo, hasta la fecha no había visto la luz una antología a escala regional, cuestión que aborda con éxito *La arquitectura moderna en Latinoamérica*, un trabajo en el que la coordinadora y editora, Ana Esteban Maluenda, ha contado con la participación de un variado elenco de expertos en el campo, entre los que figuran desde autores más que consolidados, como Ramón Gutiérrez, Roberto Segre o Louise Noelle, hasta generaciones más recientes de estudiosos, entre los que cabría mencionar a Lourdes Cruz, Patricia Méndez, Juan Ignacio del Cueto o María Cristina Cabral. Aparte de su novedad, la riqueza de este libro reside en su concepción como una triple antología de autores, de obras y de textos —algunos de ellos inéditos—, que ofrece al lector una visión panorámica de la arquitectura de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela proyectada entre 1930 y 1970. Efectivamente, es esta «estructura integradora», tal como sentencia Ramón Gutiérrez en el prólogo del libro, la que diferencia al título que nos ocupa de otras publicaciones.

Así las cosas, en primer lugar hay que resaltar lo acertado en la selección de los dieciocho arquitectos protagonistas del libro por tratarse de figuras en las que la relación entre ideario y obra arquitectónica fue muy estrecha. Buena parte de ellos son autores considerados «clásicos modernos», entre los que figuran Lúcio Costa, Óscar Niemeyer, Luis Barragán o Carlos Raúl Villanueva, a los que se suman otros igualmente significativos para el devenir de esta arquitectura, caso de Héctor Velarde, Pedro Ramírez Vázquez, Clorindo Testa, Juan O’Gorman, Ricardo Porro, Lina Bo Bardi o Claudio Caveri, entre otros. Citar estos nombres es aludir a la arquitectura proyectada al otro lado del Atlántico; sin embargo, no hay que olvidar que casi la mitad de ellos nacieron y se formaron en Europa. Sus circunstancias personales, familiares y la situación política de sus respectivos países determinaron cambios en su trayectoria vital y profesional. Ese fue, por ejemplo, el caso de los españoles Félix Candela y Antonio Bonet y su obligado exilio tras el estallido de la Guerra Civil, cuestión que en los últimos años ha sido objeto frecuente de estudio, tal como acreditan los títulos *Arquitecturas desplazadas*, *la Arquitectura española en el exilio* y *Arquitectos españoles exiliados en México*.

El planteamiento de este libro permite comprender no solo la dispar evolución que siguió la arquitectura en los distintos países, sino también el pensamiento de sus artífices a través de entrevistas, conferencias y textos redactados por los propios arquitectos, de manera que abre numerosas perspectivas a un lector que puede llegar a sus propias conclusiones sobre las cuestiones expuestas. Estrechamente vinculado con este aspecto, hay que destacar la sobresaliente calidad de las imágenes, que facilitan el acercamiento al plano personal y profesional de cada uno de los autores. Para conseguirlas se ha recurrido a numerosos archivos públicos, entre ellos el de la Academia de Artes de México, el Archivo Central del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro, the Barragan Foundation o el Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, además de los personales de algunos de los arquitectos citados.

En definitiva, se trata de una aportación fundamental a una materia ya estudiada, pero en la que han primado las monografías particulares frente a los estudios más globales. Con esta publicación se suma un nuevo título en español al reciente interés mostrado por Norteamérica en el asunto, tras la organización de una nueva exposición latinoamericana en el MoMA en 2015, fecha en la que la University of Texas Press publicó el título *Modern Architecture in Latin America. Art, Technology and Utopia*, de Luis E. Carranza y Fernando Luiz Lara.

Sara NÚÑEZ IZQUIERDO
Universidad de Salamanca

**TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDOS Y DEFENDIDOS
EN EL DEPARTAMENTO DE ARTE Y CIENCIAS DEL
TERRITORIO, SECCIÓN HISTORIA DEL ARTE DE LA
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA, AÑO 2018**

TRABAJOS FIN DE MÁSTER (TFM), DEL MÁSTER UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Título del trabajo: *El viaje de Alexandre Laborde por Extremadura: Identificación y Catalogación del patrimonio histórico-artístico como Itinerario Cultural*

Tipo de trabajo: Trabajo Fin de Máster de Iniciación a la Investigación (M.U.I.)

Nombre del alumno/a: Miren Gardoqui Iturriarte

Directora del trabajo: Dra. D^a Pilar Mogollón Cano-Cortés

Universidad: Extremadura

Facultad/Escuela: Filosofía y Letras

Fecha de Presentación: 23/07/2018

Título del trabajo: *El graffiti y el arte urbano como formas de expresión artística en las ciudades y pueblos de Extremadura.*

Tipo de trabajo: Trabajo Fin de Máster de Iniciación a la Investigación (M.U.I.)

Nombre del alumno/a: Pamela Cerrato Parejo

Directora del trabajo: Dra. D^a M^a del Mar Lozano Bartolozzi

Universidad: Extremadura

Facultad/Escuela: Filosofía y Letras

Fecha de Presentación: 11/09/2018

Título del trabajo: *Ilustraciones y paisajes conventuales de México, a través de los viajeros en el siglo XIX*

Tipo de trabajo: Trabajo Fin de Máster de Iniciación a la Investigación (M.U.I.)

Nombre del alumno/a: Pilar Eugenia Pedrera Molina

Directora del trabajo: Dra. D^a Rosa M^a Perales Piqueres

Universidad: Extremadura

Facultad/Escuela: Filosofía y Letras

Fecha de Presentación: 23/11/2018

NORBA, REVISTA DE ARTE

NORMAS DE PUBLICACIÓN

NORBA es una revista científica de Historia del Arte, con periodicidad anual, que tiene como objetivo la publicación de trabajos originales de investigación sobre cualquiera de las especialidades y campos relativos al mundo de las Artes, sin descartar las aproximaciones interdisciplinarias que enriquezcan su estudio.

I. PROCESO EDITORIAL Y EVALUACIÓN DE ORIGINALES

La relación de los trabajos de investigación de cada número se estructura en dos grandes secciones: la primera tiene **un** carácter monográfico y su contenido será aprobado por el Comité de Redacción, invitando a investigadores y especialistas en el tema seleccionado; la segunda sección está abierta a la presentación de aportaciones de temática libre. La revista también publica notas de varia (noticias y comentarios breves) y reseñas bibliográficas, así como los trabajos académicos de investigación realizados y defendidos en la Sección de Historia del Arte del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

Las secciones de la revista cuyos contenidos están sujetos a revisión son los artículos y las notas de varia, mientras el resto de las secciones son evaluadas directamente por el Consejo de Redacción. Este mismo Consejo ha de asegurar que los trabajos de investigación se someterán a la evaluación empleando un sistema de revisión externa *peer review* basado en el doble anonimato. La revista empleará dos revisores, miembros del Comité Científico u otros evaluadores externos especialistas en el tema, para evaluar cada artículo recibido, acudiendo a un tercer revisor en caso de discrepancia.

Los artículos finalmente publicados incluirán las fechas de recepción y aceptación. La responsabilidad final del proceso de selección y aceptación de trabajos recaerá en la Dirección de la revista y en su Comité de Redacción, comunicando a los autores las decisiones editoriales firmes, tanto positivas como negativas, especificándose, en su caso, las modificaciones indicadas por los citados evaluadores. Además, el Consejo de Redacción hará hincapié para que en el proceso de evaluación se vigile la originalidad de los trabajos y se detecten los posibles plagios y las publicaciones redundantes, así como los datos falsificados o manipulados.

2. REMISIÓN DE ORIGINALES

La revista aceptará textos originales e inéditos. Cada autor puede presentar un artículo y una nota de varia, o solo dos notas de varia. Las reseñas bibliográficas no tendrán límite de número. Para su publicación, los textos serán enviados por correo electrónico a las siguientes direcciones: norbarevistadearte@gmail.com o en su defecto yolandafm@unex.es

3. NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos presentados deben ser inéditos y en castellano, aunque el Consejo de Redacción podrá contemplar la posibilidad de aceptar trabajos en otras lenguas oficiales e idiomas.

La extensión máxima de los artículos será de 40.000 caracteres para el texto principal, incluidos los espacios y las referencias bibliográficas. Las notas de varia no excederán los 15.000 caracteres y las recensiones bibliográficas podrán alcanzar un máximo de 5.000 caracteres. El interlineado será de espacio y medio. El título del trabajo, el texto y la bibliografía se escribirán con una letra «Times New Roman» de cuerpo 12, mientras para las citas se utilizará una letra de cuerpo 10. Al comienzo de cada párrafo se dejará una sangría. Los apartados se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1./2./2.2./2.2.1/2.2.2.1/...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Los encabezamientos y los epígrafes se escribirán en cursiva. En el texto se evitará el uso de las negritas y de las mayúsculas, y en su lugar se adoptarán la *cursiva* y la **VERSALITA**.

Las notas se presentarán a pie de página, numeradas correlativamente y dentro del mismo archivo electrónico del texto principal. Las llamadas de las notas dentro del texto se realizarán en superíndice antes del signo de puntuación.

En la primera página del texto o página de título, figurarán los siguientes datos: título del trabajo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), dirección postal, e-mail y teléfono.

La segunda página contendrá los siguientes datos:

- Título del artículo: centrado, con mayúscula negrita de cuerpo 12.
- Nombre y apellidos del autor: debajo del título, centrado, con minúscula cursiva de cuerpo 10.
- Universidad (o centro) a la que pertenece el autor: debajo del nombre, centrado, con minúscula de cuerpo 10.
- Breve resumen del artículo: de extensión no superior a 800 caracteres con espacios.
- Palabras clave del artículo, cinco como máximo.
- Traducción del resumen al inglés (*abstract*).
- Traducción de las palabras clave al inglés (*keywords*).

4. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

Las referencias bibliográficas de los trabajos utilizados para la investigación se incluirán siempre en las notas, con la misma referenciación numérica y secuencial. Como norma general de presentación, se aconseja seguir el sistema de cita bibliográfica en nota según ISO 690, de acuerdo con los siguientes ejemplos:

Libro:

CRUZ FUENTES, P., *Historia de la arquitectura*, Salamanca, Anaya, 2ª ed., 1980, t. II, vol. 1, p. o pp.

Capítulo de libro:

TOVAR DE TERESA, G., «La portada principal de la primitiva catedral de México», en VV.AA., *La catedral de México*, México, BBVA Bancomer, 2014, pp. 71-79.

Artículo en revista:

MARQUINA LEÓN, A., «La gestión del patrimonio en Extremadura», *Norba-Arte*, t. XIX, nº 2, 1999, p. o pp.

Referencia a un congreso o comunicación en un congreso:

CASTILLO OREJA, M. Á., «De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia», en *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Granada, Editorial Comares, 2000, vol. 2, p. 667.

Artículo en internet:

DUART, J. M. y LUPIAÑEZ, F., «Estrategias en la introducción y uso de lanas TIC en la Universidad», *RUSC. Revista de Universidad y Sociedad de el Conocimiento*, vol. 2, nº 1, mayo de 2005, UOC [Consulta: 09/09/2008]. <http://www.uoc.edu/rusc/dt/esp/duart0405.pdf>

- Las referencias *cf. vid., id., ibidem, op. cit., loc. cit., etc.*, se escribirán en cursiva.
- Las citas textuales se introducirán reservando cuatro espacios más a partir del margen.

5. ELEMENTOS GRÁFICOS

Las imágenes se enviarán preferiblemente en formato JPG o TIF, con una definición de 300 ppp y sus pies correspondientes. No se insertarán en archivo de Word ni se convertirán en archivo PDF. Se enviarán de manera independiente y numeradas: Fig. 1, Fig. 2, etc. En cada artículo podrán incluirse un máximo de 10 figuras. Si el autor lo

desea, puede insertar las imágenes en el texto para indicar su posición en el mismo. En caso de que el material proceda de museos, colecciones u otros fondos que lo requieran, deberá tener autorización para ser publicado. Se hará mención de dicha autorización en el pie de foto. La relación de pies de imágenes se hará en un documento independiente. En el caso de dibujos, planos, gráficos y mapas, se debe incluir la escala gráfica.

No se publicarán fotografías o gráficos que carezcan de calidad. Las recensiones bibliográficas irán acompañadas de la imagen escaneada de la portada de la publicación que se reseña.

NORBA, REVISTA DE ARTE

NORMAS DE PUBLICACIÓN

~~NORBA es una revista científica de Historia del Arte, con periodicidad anual, que tiene como objetivo la publicación de trabajos originales de investigación sobre cualquiera de las especialidades y campos relativos al mundo de las Artes, sin descartar las aproximaciones interdisciplinarias que enriquezcan su estudio.~~

I. PROCESO EDITORIAL Y EVALUACIÓN DE ORIGINALES

~~La relación de los trabajos de investigación de cada número se estructura en dos grandes secciones: la primera tiene un carácter monográfico y su contenido será aprobado por el Comité de Redacción, invitando a investigadores y especialistas en el tema seleccionado; la segunda sección está abierta a la presentación de aportaciones de temática libre. La revista también publica notas de varia (noticias y comentarios breves) y reseñas bibliográficas, así como los trabajos académicos de investigación realizados y defendidos en la Sección de Historia del Arte del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.~~

~~Las secciones de la revista cuyos contenidos están sujetos a revisión son los artículos y las notas de varia, mientras el resto de las secciones son evaluadas directamente por el Consejo de Redacción. Este mismo Consejo ha de asegurar que los trabajos de investigación se someterán a la evaluación empleando un sistema de revisión externa *peer review* basado en el doble anonimato. La revista empleará dos revisores, miembros del Comité Científico u otros evaluadores externos especialistas en el tema, para evaluar cada artículo recibido, acudiendo a un tercer revisor en caso de discrepancia.~~

~~Los artículos finalmente publicados incluirán las fechas de recepción y aceptación. La responsabilidad final del proceso de selección y aceptación de trabajos recaerá en la Dirección de la revista y en su Comité de Redacción, comunicando a los autores las decisiones editoriales firmes, tanto positivas como negativas, especificándose, en su caso, las modificaciones indicadas por los citados evaluadores. Además, el Consejo de Redacción hará hincapié para que en el proceso de evaluación se vigile la originalidad de los trabajos y se detecten los posibles plagios y las publicaciones redundantes, así como los datos falsificados o manipulados.~~

~~2. REMISIÓN DE ORIGINALES~~

~~La revista aceptará textos originales e inéditos. Cada autor puede presentar un artículo y una nota de varia, o solo dos notas de varia. Las reseñas bibliográficas no tendrán límite de número. Para su publicación, los textos serán enviados por correo electrónico a las siguientes direcciones: norbarevistadecarte@gmail.com o en su defecto yolandafm@unex.es~~

~~3. NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES~~

~~Los trabajos presentados deben ser inéditos y en castellano, aunque el Consejo de Redacción podrá contemplar la posibilidad de aceptar trabajos en otras lenguas oficiales e idiomas.~~

~~La extensión máxima de los artículos será de 40.000 caracteres para el texto principal, incluidos los espacios y las referencias bibliográficas. Las notas de varia no excederán los 15.000 caracteres y las recensiones bibliográficas podrán alcanzar un máximo de 5.000 caracteres. El interlineado será de espacio y medio. El título del trabajo, el texto y la bibliografía se escribirán con una letra «Times New Roman» de cuerpo 12, mientras para las citas se utilizará una letra de cuerpo 10. Al comienzo de cada párrafo se dejará una sangría. Los apartados se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:~~

~~1./2./2.2./2.2.1/2.2.2.1/...~~

~~Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.~~

~~Los encabezamientos y los epígrafes se escribirán en cursiva. En el texto se evitará el uso de las negritas y de las mayúsculas, y en su lugar se adoptarán la *cursiva* y la **VERSALITA**.~~

~~Las notas se presentarán a pie de página, numeradas correlativamente y dentro del mismo archivo electrónico del texto principal. Las llamadas de las notas dentro del texto se realizarán en superíndice antes del signo de puntuación.~~

~~En la primera página del texto o página de título, figurarán los siguientes datos: título del trabajo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), dirección postal, e-mail y teléfono.~~

~~La segunda página contendrá los siguientes datos:~~

- ~~—Título del artículo: centrado, con mayúscula negrita de cuerpo 12.~~
- ~~—Nombre y apellidos del autor: debajo del título, centrado, con minúscula cursiva de cuerpo 10.~~
- ~~—Universidad (o centro) a la que pertenece el autor: debajo del nombre, centrado, con minúscula de cuerpo 10.~~
- ~~—Breve resumen del artículo: de extensión no superior a 800 caracteres con espacios.~~
- ~~—Palabras clave del artículo, cinco como máximo.~~
- ~~—Traducción del resumen al inglés (*abstract*).~~
- ~~—Traducción de las palabras clave al inglés (*keywords*).~~

4. ~~NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA~~

~~Las referencias bibliográficas de los trabajos utilizados para la investigación se incluirán siempre en las notas, con la misma referenciación numérica y secuencial. Como norma general de presentación, se aconseja seguir el sistema de cita bibliográfica en nota según ISO 690, de acuerdo con los siguientes ejemplos:~~

~~Libro:~~

~~CRUZ FUENTES, P., *Historia de la arquitectura*, Salamanca, Anaya, 2ª ed., 1980, t. II, vol. 1, p. o pp.~~

~~Capítulo de libro:~~

~~TOVAR DE TERESA, G., «La portada principal de la primitiva catedral de México», en VV.AA., *La catedral de México*, México, BBVA Bancomer, 2014, pp. 71-79.~~

~~Artículo en revista:~~

~~MARQUINA LEÓN, A., «La gestión del patrimonio en Extremadura», *Norba Arte*, t. XIX, n° 2, 1999, p. o pp.~~

~~Referencia a un congreso o comunicación en un congreso:~~

~~CASTILLO OREJA, M. Á., «De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia», en *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Granada, Editorial Comares, 2000, vol. 2, p. 667.~~

~~Artículo en internet:~~

~~DUART, J. M. y LUPIAÑEZ, F., «Estrategias en la introducción y uso de lanas TIC en la Universidad», *RUSC. Revista de Universidad y Sociedad de él Conocimiento*, vol. 2, n° 1, mayo de 2005, UOC [Consulta: 09/09/2008]. <http://www.uoc.edu/rusc/dt/esp/duart0405.pdf>~~

~~—Las referencias *cf. vid.*, *id.*, *ibidem*, *op. cit.*, *loc. cit.*, etc., se escribirán en cursiva.~~

~~—Las citas textuales se introducirán reservando cuatro espacios más a partir del margen.~~

5. ELEMENTOS GRÁFICOS

~~Las imágenes se enviarán preferiblemente en formato JPG o TIF, con una definición de 300 ppp y sus pies correspondientes. No se insertarán en archivo de Word ni se convertirán en archivo PDF. Se enviarán de manera independiente y numeradas: Fig. 1, Fig. 2, etc. En cada artículo podrán incluirse un máximo de 10 figuras. Si el autor lo~~

~~desea, puede insertar las imágenes en el texto para indicar su posición en el mismo. En caso de que el material proceda de museos, colecciones u otros fondos que lo requieran, deberá tener autorización para ser publicado. Se hará mención de dicha autorización en el pie de foto. La relación de pies de imágenes se hará en un documento independiente. En el caso de dibujos, planos, gráficos y mapas, se debe incluir la escala gráfica.~~

~~No se publicarán fotografías o gráficos que carezcan de calidad. Las reseñas bibliográficas irán acompañadas de la imagen escaneada de la portada de la publicación que se reseña.~~

