

NORBA. REVISTA DE ARTE

NORBA, Revista de Arte es una publicación anual de la Universidad de Extremadura, que se edita con periodicidad desde 1980 (títulos iniciales: Norba, Revista de Arte, Geografía e Historia [1980-1983] y Norba-Arte [1984-2005]). Sus contenidos abarcan la totalidad de la Historia del Arte y las disciplinas relacionadas con esta. Consta de los siguientes apartados: Artículos, Varia que recoge noticias o investigaciones científicas breves, Comentarios Bibliográficos y Relación de los trabajos de investigación realizados en el Área de Historia del Arte del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la UEx. Los trabajos de las secciones Artículos y Varia son aprobados según el sistema tradicional "peer review": al menos dos expertos en el tema deben dar el visto bueno antes de su publicación. Por ello, solo son aceptados artículos de investigación originales e inéditos.

Motivo de cubierta: *Homo ad quadratum*, de *Los diez libros de arquitectura de Marco Vitruvio Romano*, manuscrito de Lázaro de Velasco. Biblioteca Pública de Cáceres «A. Rodríguez Moñino/M. Brey», Legado Vicente Paredes, Ms 2.

EDITORES

Director: Francisco Javier Pizarro Gómez. Universidad de Extremadura (Cáceres. España)

Secretaria: Yolanda Fernández Muñoz. Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

COMITÉ DE REDACCIÓN

José M^o. Álvarez Martínez, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes (Trujillo. España); Soledad Álvarez Martínez, Universidad de Oviedo (España); Antonio Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid. España) (†); Rosario Camacho Martínez, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga (Málaga, España); M.^a Victoria Carballo Calero-Ramos, Universidad de Vigo (Vigo. España); José Julio García Arranz, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Florencio Javier García Mogollón, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Vicente Méndez Hernán, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); José Maldonado Escribano, Universidad de Extremadura (Badajoz. España); Pilar Mogollón Cano-Cortes, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); M.^a Teresa Paliza Monduate, Universidad de Salamanca (Salamanca. España); M.^a Antonia Pardo Fernández, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Víctor L. Stoichita; M.^a Teresa Terrón Reynolds, Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

COMITÉ CIENTÍFICO

Salvador Andrés Ordax, Universidad de Valladolid (Valladolid. España); Moisés Bazán de Huerta, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Gloria Camarero Gómez, Universidad Carlos III de Madrid; Lourdes Craveiro, Universidade de Coimbra (Coimbra. Portugal); María Cruz Villalón, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Jaime Cuadriello, Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México. México); Asunción Domeño Martínez de Morentin, Universidad de Navarra (Pamplona. España); Miguel Ángel Elvira Barba, Universidad Complutense (Madrid. España); M.^a del Valle Gómez de Terreros Guardiola, Universidad de Huelva (Huelva. España); Rosa María Grillo, Università di Salerno (Salerno. Italia); Alessandra Guiglia Guidobaldi, Sapienza Università di Roma (Roma. Italia); Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada (Granada. España); M.^a de los Reyes Hernández Socorro, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (Gran Canaria. España); Nanda Leonardini, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima. Perú); Rafael López Guzmán, Universidad de Granada (Granada. España); M.^a del Mar Lozano Bartolozzi, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Magno Mello, Universidad Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte. Brasil); Víctor Mínguez Cornelles, Universidad Jaime (Castellón. España); Juan Manuel Monterroso, Universidad

de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela. España); Alfredo José Morales Martínez, Universidad de Sevilla (Sevilla. España); Marco R. Nobile, Università di Palermo (Palermo. Italia); Almerindo Ojeda. PESSCA (Lima. Perú); Elena de Ortueta Hilberath, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Jesús Palomero Páramo, Universidad de Sevilla (Sevilla. España); Rosa Perales Piqueres, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Carlos Reyero Hermosilla, Museo de BBAA de Valencia; Dalila Rodrigues, Directora del Mosteiro dos Jerónimos e Torre de Belém (Lisboa. Portugal); Juan Carlos Ruiz Souza, Universidad Complutense (Madrid. España).

EDICIÓN, SUSCRIPCIONES E INTERCAMBIO

Servicio de Publicaciones. Universidad de Extremadura. Plaza de Caldereros, 2. 10003 Cáceres. Teléf.: 927 257 041. Fax: 927 257 046.

E-Mail: publicac@unex.es. <http://www.unex.es/publicaciones>

Url de la revista: <https://publicaciones.unex.es/index.php/NRA/index>

DIFUSIÓN

La revista Norba-Arte, ahora Norba, Revista de Arte, está Indizada en: Periodicals Index Online, Index Islamicus, DIALNET. Evaluada en: LATINDEX. Catálogo v1.0 (2002 - 2017). Recogida en ISOC (CSIC), DICE (CSIC), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, Categoría D), REBIUN. Google Scholar y DIALNET (en las clasificaciones de Arte. Historia del Arte, y en Tecnologías. Construcción. Arquitectura). Se están realizando trámites para incluirla en los principales índices científicos. Políticas OA: Dulcinea color Azul

AUTORIZACIÓN DE REPRODUCCIONES



© Universidad de Extremadura La licencia con la que se publican todos los contenidos de Norba, Revista de Arte, es Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0) de Creative Commons, a la que debes añadir estas condiciones. Para conocer el texto completo de esta licencia, visita <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>. Eso envía una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

DEPÓSITO LEGAL: CC-83-1985

ISSN: 0213-2214

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Editorial Sindéresis. oscar@editorialsinderesis.com

n

NORBA

revista de arte

Núm. XL, 2020

Servicio de Publicaciones



2020

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XL, 2020

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11-18
ARTÍCULOS	
<i>I. SECCIÓN: ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS EN ESPAÑA E IBEROAMÉRICA</i>	
DÍEZ PLATAS, Fátima, <i>La Biblioteca Digital Ovidiana: un proyecto patrimonial de vocación iconográfica sobre el «Ovidio ilustrado»</i>	21-50
ESCALERA PÉREZ, Reyes, <i>ORBIS IMAGINES. Estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII)</i>	51-72
FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda y DÍAZ MAYORDOMO, Alicia, <i>Monumenta Iconográfica Americana: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas</i>	73-92
GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, <i>Los tipos iconográficos de tradición cristiana. Proyecto de Investigación del grupo APES</i>	93-112
GERMANO LEAL, Pedro, <i>'Global Emblems' and 'Transmission and Intermediality: the impact of the emblematic culture on the early Americas'</i>	113-128
LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUEIRO, Nieves, <i>SYMBOLA, base de datos de divisas o empresas históricas. Un recurso sobre cultura visual, literatura e historia en internet</i>	129-155
MORENO CUADRO, Fernando, <i>Iconografía de Santa Teresa</i>	157-174
OJEDA DI NINNO, Almerindo, <i>La reconstrucción histórica del arte colonial a través de sus fuentes grabadas: El caso de PESSCA...</i>	175-184
RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, <i>El proyecto Triunfos Barrocos: el estudio de la fiesta renacentista y barroca en el grupo IHA (Universitat Jaume I)</i>	185-202

SKINFILL NOGAL, Bárbara, <i>Proyecto de traducción del MUNDUS SYMBOLICUS de Filippo Picinelli en el Centro de Estudios de las Tradiciones del Colegio de Michoacán</i>	203-220
--	---------

II. SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO GENERAL

MORALEDA MORALEDA, Jaime, <i>Friedrich Eibner y la imagen romántica de Toledo</i>	223-242
SARRIA FERNÁNDEZ, Carlos, <i>Vivir el patrimonio: Juan Temboury Álvarez (1899-1965). Entre la ciencia teórica y la erudición</i> ..	243-262

NOTA DE VARIA

CABEZAS GARCÍA, Álvaro, <i>Una pintura inédita de Manuel Cabral Bejarano</i>	265-272
--	---------

NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPARROS MASEGOSA, Lola y HENARES CUELLAR, Ignacio: <i>Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)</i> . Ana Isabel Guzmán Morales. Universidad de Granada.....	275-278
MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. <i>José Menéndez-Pidal Álvarez (1908-1981). Arquitecto conservador-restaurador</i> , M ^a Antonia Pardo Fernández. Universidad de Extremadura	279-281
RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, M ^a de los Ángeles y LÓPEZ CALDERÓN, Carme (Ed.) <i>Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos</i> . Francisco Javier Pizarro Gómez. Universidad de Extremadura	281-285
VV. AA., <i>El humor gráfico</i> . Julio Gracia Lana. Universidad de Zaragoza.....	286-288

TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER.....	291-294
--	---------

INSTRUCCIONES PARA LA ENTREGA DE ORIGINALES

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XL, 2020

CONTENTS

PRESENTATION.....	11-18
ARTICLES	
I.- SECTION: <i>ICONOGRAPHIC ESTUDIES IN SPAIN AND IBERO-AMERICA</i>	
DÍEZ PLATAS, Fátima, <i>The Ovidian Digital Library: a heritage project with an iconographic vocation on the «Illustrated Ovid»</i>	21-50
ESCALERA PÉREZ, Reyes, <i>ORBIS IMAGINES. Engraving and visual culture in Andalusia and its impact on the New World (16th-18th centuries)</i>	51-72
FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda y DÍAZ MAYORDOMO, Alicia, <i>American Iconographic Monumenta: The Image of America in European and Latin American arts</i>	73-92
GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, <i>The iconographic types of Christian tradition. Research Project of the APES group</i>	93-112
GERMANO LEAL, Pedro, <i>'Global Emblems' and 'Transmission and Intermediality: the impact of the emblematic culture on the early Americas'</i>	113-128
LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUEIRO, Nieves, <i>SYMBOLA, database of historical devises or imprese. A resource on visual culture, literature and history on the internet</i>	129-155
MORENO CUADRO, Fernando, <i>Iconography of Santa Teresa</i>	157-174
OJEDA DI NINNO, Almerindo, <i>The historical reconstruction of colonial art through its engraved sources: The case of PESSCA</i>	175-184
RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, <i>The Baroque Triumphs project: the study of the Renaissance and Baroque festival in the IHA group (Jaume I University)</i>	185-202

SKINFILL NOGAL, Bárbara, <i>Translation project of MUNDUS SYMBOLICUS by Filippo Picinelli at the Center for the Study of Traditions of the Michoacán College</i>	203-220
--	---------

II. SECTION: ART AND GENERAL HERITAGE

MORALEDA MORALEDA, Jaime, <i>Friedrich Eibner and the the romantic image of Toledo</i>	223-242
--	---------

SARRIA FERNÁNDEZ, Carlos, <i>Living the heritage: Juan Temboury Álvarez (1899-1965). Between theoretical science and scholarship</i>	243-262
--	---------

VARIABLE NOTES

CABEZAS GARCÍA, Álvaro, <i>An unpublished painting by Manuel Cabral Bejarano</i>	265-272
--	---------

BIBLIOGRAPHIC NEWS

CAPARROS MASEGOSA, Lola y HENARES CUELLAR, Ignacio: <i>Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)</i> . Ana Isabel Guzmán Morales. University of Granada.....	275-278
--	---------

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. <i>José Menéndez-Pidal Álvarez (1908-1981). Arquitecto conservador-restaurador</i> . M ^a Antonia Pardo Fernández. University of Extremadura.....	279-281
--	---------

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, M ^a de los Ángeles y LÓPEZ CALDERÓN, Carme (Ed.) <i>Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos</i> . Francisco Javier Pizarro Gómez. University of Extremadura.....	281-285
---	---------

VV. AA., <i>El humor gráfico</i> . Julio Gracia Lana. University of Zaragoza.....	286-288
---	---------

DOCTORAL THESES AND MASTER FINAL PROJECTS.....	295-298
--	---------

INSTRUCTIONS FOR THE DELIVERY OF ORIGINALS

INTRODUCCIÓN



PRESENTACIÓN: “LOS ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS EN ESPAÑA E IBEROAMÉRICA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN”

FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ

Universidad de Extremadura

Los estudios de iconografía constituyen una disciplina que ha experimentado un extraordinario desarrollo durante las últimas décadas en el ámbito hispánico, siendo en la actualidad una línea de docencia/investigación amplia y sólidamente asentada, reconocida y muy fructífera en el área de las Humanidades. Ello es consecuencia, sin duda, del entusiasmo y del intenso trabajo llevado a cabo por varias generaciones de investigadores y equipos de trabajo en este periodo; pero responde, de igual modo, a la singular capacidad de adaptación de esta especialidad a las distintas posibilidades metodológicas y operativas que las nuevas tecnologías nos están brindando desde finales del siglo pasado.

Suele considerarse el punto de partida de la particular historiografía iconográfica en España la publicación del libro *La mitología en el arte español del Renacimiento*, obra de Diego Angulo Íñiguez que vio la luz en el año 1952. Sin embargo, muy posiblemente la primera aportación verdaderamente influyente en este terreno fuera la monografía de Julián Gállego *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, editada inicialmente en francés en 1968 y traducida al español en 1984. Y es que la etapa crucial para la futura evolución de este tipo de estudios va a ser precisamente la década de los años ochenta, periodo en el que el infatigable catedrático Santiago Sebastián López, figura verdaderamente patriarcal e inspiradora para muchos de nosotros, fuera desgranando sucesivos trabajos en los ámbitos de la iconografía y la emblemática, centrados tanto en España como en Iberoamérica, que constituyen el fundamento de cuanto ha venido haciéndose después. Pero su aportación no quedó tan solo en su amplia y diversificada producción: fue director de la revista *Traza y Baza: Cuadernos Hispanos*

de Simbología, Arte y Literatura, la primera de nuestro ámbito académico en dar prioridad a la línea iconográfica, y supo al mismo tiempo incentivar y formar desde su función docente a una serie de especialistas (varios de los cuales firman trabajos incluidos en el presente dossier) que implantaron los estudios de iconografía desde sus diversos enfoques y ámbitos de interés en diferentes universidades españolas y portuguesas. De este modo, la influencia del maestro “don Santiago”, tanto directa como indirecta, ha resultado sustancial para el desarrollo de los estudios de esta especialidad en la Historia del Arte hispana, labor de “siembra” que germinará durante la década siguiente.

Desde finales de los ochenta asistiremos, en efecto, a importantes avances en la investigación vinculada a la iconografía y/o iconología en España. Junto a un interés creciente por parte de una nueva generación de estudiosos hacia estos enfoques, se observa un incremento progresivo del rigor metodológico en las publicaciones, sumado a un proceso de internacionalización de las mismas gracias a factores como el progresivo contacto con estudiosos e instituciones foráneas, no solo del ámbito iberoamericano, sino también anglosajón, a la traducción castellana de repertorios y obras de referencia en este campo difícilmente accesibles hasta aquellos momentos (Alianza Editorial, por ejemplo, nos fue descubriendo poco a poco a Panofsky, Gombrich, Saxl..., al tiempo que Akal y Tuero nos ofrecían traducciones y ediciones críticas de tratados y libros de emblemas fundamentales), y a la progresiva implantación de los primeros navegadores de *Internet*, que abrían ante el iconógrafo unas posibilidades de rastreo y una accesibilidad a las fuentes insospechadas hasta aquel momento. Por otra parte asistimos en esta etapa, como necesaria respuesta a las limitaciones que el trabajo individual ofrece frente a las enormes posibilidades que se estaban entonces abriendo en este campo, a la puesta en marcha de los primeros proyectos colectivos de investigación que, con el correr del tiempo y de las convocatorias, conllevaron la creación de equipos de trabajo especializados, cada vez más amplios y que, con la adecuada coordinación, han permitido abordar empresas cada vez más ambiciosas. Los *Coloquios de Iconografía* de la Fundación Universitaria Española y los congresos bianuales de la Sociedad Española de Emblemática en España, o los *Coloquios de Emblemática en torno a Filippo Picinelli* del Colegio de Michoacán, en México, permitieron sin duda fomentar el contacto entre investigadores y facilitar este tipo de colaboraciones interuniversitarias o internacionales, sin olvidar la incidencia que tendrán las actas y publicaciones surgidas de estos encuentros. Hito culminante en este proceso fue la creación en Vitoria-Gasteiz del Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, que comenzó su andadura en 1989 bajo la dirección de Jesús María González de Zárate, y que, con sus imponentes biblioteca, gabinete de estampas

y fototeca, sus congresos periódicos y sus publicaciones –incluyendo la revista *Lecturas de Historia del Arte*– fue durante varios años epicentro en nuestro país de la investigación y difusión de este tipo de estudios. Muy pronto, además, los proyectos en marcha irán adquiriendo un carácter cada vez más multidisciplinar, sobre todo en aquellos ámbitos del amplio espectro de la iconografía en los que existe una clara interacción con la literatura o los estudios clásicos, como es el caso de la Emblemática o las relaciones festivas. La complejidad de estos ámbitos icónico-textuales y la necesidad de enfoques integrales e interdisciplinarios que los nuevos tiempos exigen, requieren del concurso de especialistas de muy distintas áreas de conocimiento –filólogos e historiadores del arte, de la literatura o de la cultura–, a los que muy pronto se incorporarán los técnicos informáticos una vez que se toma conciencia de que, gracias a los vertiginosos avances en la capacidad de los ordenadores y mejora de los programas digitales, la creación de bases de datos interrelacionales o bibliotecas digitales se van erigiendo, en paralelo a las colecciones o series editoriales en papel, en un procedimiento fundamental para organizar, analizar y difundir los resultados de las investigaciones. Se rompe por fin la barrera que venía existiendo entre los ámbitos humanísticos y técnicos, y se abandonan viejos prejuicios, dando inicio a lo que más adelante se denominarán *Humanidades digitales*.

Debe reseñarse aquí que, en el contexto del referido carácter multidisciplinar que los estudios de iconografía van adquiriendo desde finales del siglo pasado, algunos de los más importantes instrumentos de apoyo a los mismos, como veremos en el presente monográfico, han sido creados por iniciativas surgidas desde el ámbito de la Filología o la Historia de la Literatura, y que oscilan entre la publicación de colecciones en volúmenes impresos –como sucede con la edición de *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli, sustentado por el Colegio de Michoacán en Zamora, México– o las bases de datos que sobre libros de emblemas o divisas históricas, entre otros temas, ofrece la Biblioteca Digital Siglo de Oro (BIDISO) de la Universidade da Coruña. Pero, además de todo lo anterior, con el tránsito al nuevo milenio asistimos a un interés cada vez mayor por el rigor y precisión en las cuestiones metodológicas y terminológicas, necesarios en un ámbito de estudios que hasta entonces pecaba en muchas ocasiones de falta de sistematización, fomentándose una actitud que contribuirá al necesario rigor académico y científico de sus aportaciones. Resulta significativa en este sentido la aparición de ensayos como los de Manuel Antonio Castiñeiras (*Introducción al método iconográfico*, publicado en 1997, y ampliado en 1998), o los dos volúmenes de la *Iconografía e iconología* de Rafael García Mahiques (que ven la luz, respectivamente, en 2008 y 2009), en especial, en este caso, la segunda entrega: “Cuestiones de método”.

Con tales fundamentos críticos, metodológicos y técnicos, a partir de la rica experiencia adquirida durante aquellos años, estamos asistiendo durante el último cuarto de siglo a una auténtica edad de oro en los estudios de iconografía. Nos encontramos ante un panorama ibérico e iberoamericano rico y complejo, con grupos de trabajo firmemente establecidos y muy activos, diversas publicaciones periódicas especializadas (a los *Cuadernos de Arte e Iconografía* de la FUE se han ido incorporando otras como *Imago*, *Potestas*, *De Medio Aevo*, *Eikon Imago...*), proyectos de larga duración y gran alcance en marcha y un número creciente de congresos, jornadas y talleres dedicados en exclusiva a esta disciplina. Es esta situación la que nos ha llevado a proponer como apartado monográfico del presente número de *Norba. Revista de Arte* una serie de trabajos en los que se pusieran de manifiesto el propósito, objetivos, desarrollo y principales logros de algunas de las principales iniciativas que se están llevando a cabo en el ámbito de la iconografía en España e Iberoamérica, contemplada esta desde su sentido más amplio, ante la amplia diversidad de posibilidades que se nos ofrecen en la actualidad. Hemos reunido contribuciones que den a conocer planteamientos de interés tanto de carácter personal como fruto de grupos de investigación muy afianzados y con una extensa trayectoria, pero sin perder de vista los que atiendan al principio de transversalidad, con proyectos surgidos desde ámbitos diversos como la historia del arte, la historia de la literatura o la filología clásica; hemos querido contemplar, al mismo tiempo, líneas de trabajo cuyos resultados estén destinados esencialmente a la creación de colecciones o series de volúmenes impresos junto a otros que se sustentaran en páginas *web* y bibliotecas digitales como principal medio de difusión de sus resultados; hemos incluido, en fin, propuestas con décadas de desarrollo a sus espaldas que aún permanecen vigentes y otras que están ahora poniéndose en marcha. El objetivo es, como resulta evidente, dejar constancia de la diversidad y relevancia que la disciplina iconográfica ha alcanzado en el momento presente y, sobre todo, de su potencial de proyección futura, a través de contribuciones que traten de cubrir, en la medida de lo posible, el ámbito geográfico hispano/iberoamericano, o que, en algunos casos se propongan, como veremos, conectar conceptualmente ambas realidades físicas y culturales.

- O -

El presente dossier contiene por una parte, como hemos indicado, artículos en los que se da detallada noticia de proyectos destinados prioritariamente a la creación de series impresas de publicaciones, concebidas como obra de

referencia o consulta en determinados ámbitos de los estudios iconográficos, o como repertorios o *instrumenta* de apoyo para el desarrollo de futuras investigaciones. Dentro del ámbito de las propuestas individuales, hemos de encuadrar el proyecto llevado a cabo durante las tres últimas décadas por Fernando Moreno Cuadro en la Universidad de Córdoba acerca de visualidad de santa Teresa de Jesús, fundamentado en el rastreo, análisis y clasificación de los temas y tipos iconográficos relativos a la fundadora del Carmelo, que cuenta con un inmenso imaginario; los resultados han visto la luz recientemente en cuatro volúmenes, publicados anualmente entre 2016 y 2019, en los que se organizan, de manera sistemática y profusamente ilustrada, las distintas tipologías y vertientes de la imagen de la santa. En cuanto a las iniciativas de carácter colectivo, contamos con contribuciones relativas a tres de los más relevantes proyectos emprendidos en este campo en el ámbito hispánico, desarrollados desde hace años por grupos de investigación amplios y muy consolidados. Mencionemos, en primer lugar, el proyecto de traducción y edición de la gran enciclopedia de emblemas y empresas *Mundus Symbolicus* del abad Filippo Picinelli que se lleva a cabo en el Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán (Zamora, México) desde 1987, con un equipo de trabajo formado por investigadores de distintas disciplinas y con amplios conocimientos en la traducción del latín, coordinado inicialmente por Eloy Gómez Bravo, y en la actualidad por Bárbara Skinfill Nogal. Sus resultados van a ver la luz a través de diecisiete tomos cuidadosamente editados que abarcan los veintitrés libros de la obra, de los cuales han sido editados hasta el momento nueve volúmenes, estando otros ocho en distintas fases de preparación, poniendo de este modo a nuestra disposición un manual básico de enorme repercusión. Por su parte, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* es una iniciativa que se orienta como una historia diacrónica de los tipos iconográficos cristianos planteada desde la Historia universal de las imágenes, puesto en marcha en 2001 y llevado a cabo por el grupo de investigación APES. Estudiis de cultura visual, en la Universitat de València, bajo la coordinación de Rafael García Mahiques. El trabajo, en el que colabora un equipo interuniversitario con larga experiencia en estos estudios, se está traduciendo en un monumental programa editorial de veintiséis volúmenes, que cuenta ya con cinco publicados y otros tres en diversas fases de elaboración. Se trata de una colección que responde a un planteamiento de trabajo riguroso y sistemático, y que está llamada a suplir la ausencia histórica de obras de referencia de estas características en el ámbito de habla hispana. En tercer lugar, no podía faltar una aportación referida a uno de los apartados de los estudios iconográficos más destacables y prolíficos en nuestro ámbito cultural como es el de la fiesta y sus manifestaciones efímeras – interés que se intensificó a partir de trabajos como *Fiesta, poder y arquitectura*

de Antonio Bonet Correa, publicado en 1990—, a través de una aproximación al proyecto *Triunfos Barrocos*, auténtico “buque insignia” del grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte (IHA) de la Universitat Jaume I, en Castellón. Puesto en marcha en 2009 bajo la dirección de Víctor Mínguez, esta iniciativa se propone localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en todos los territorios que formaron parte de la Monarquía Hispánica durante la Edad Moderna, como se especifica en el texto firmado por el propio Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya. Con esta finalidad, a partir de 2010, ya han sido publicados seis volúmenes de los doce previstos (alguno de ellos cuenta con versión *EBook*), más un séptimo volumen recopilatorio, obras cuya calidad y primorosa edición han sido objeto de diversos reconocimientos.

Otro bloque de artículos está formado por aquellos que dan a conocer proyectos plenamente insertos en la esfera de las Humanidades digitales, cuyos resultados se exponen sustancialmente en bases de datos o bibliotecas digitales libremente accesibles a través de la red. Algunos de ellos, que pueden considerarse verdaderos pioneros en este sentido, cuentan ya con un largo desarrollo diacrónico y con equipos de trabajo muy afianzados, lo que se traduce en unos resultados disponibles ya desde hace algún tiempo. Así, el *Proyecto para el estudio de las fuentes grabadas del arte colonial* (PESSCA por sus siglas en inglés), es una base de datos accesible a través de una página *web*, creada y gestionada por Almerindo Ojeda (UC Davis College of Letters and Science, California, EE. UU.), lanzada en el año 2005. Destinada a documentar el impacto que tuvieron los grabados, mayoritariamente europeos, sobre el arte colonial americano, cuenta en la actualidad con más de 5000 identificaciones o *correspondencias* entre ambos tipos de manifestaciones, habiéndose convertido en un referente en los estudios de arte colonial; pero, como se indica en el artículo, a la ingente labor de catalogación y hermenéutica que supone esta aplicación, se suma su potencial como recurso documental para la restauración y recuperación del arte colonial. En segundo lugar, la *Biblioteca Digital Ovidiana* es otra destacada iniciativa, coordinada por Fátima Díez Platas, de la Universidad de Santiago de Compostela, al frente de un amplio equipo multidisciplinar, cuyo principal propósito es la localización, estudio y digitalización de los ejemplares relativos a obras ilustradas del poeta latino Publio Ovidio Nasón, y en especial sus *Metamorfosis*. La investigación se está llevando a cabo en las bibliotecas españolas con fondo antiguo, creando un sitio *web* operativo desde 2012 especializado en la obra ovidiana como herramienta digital que posibilita el rápido acceso del investigador a los libros ilustrados y sus correspondientes imágenes publicados entre los siglos XV y XIX. Por su parte, *Symbola* es una

nueva base de datos de acceso gratuito integrada, junto a otros recursos, en la Biblioteca Digital Siglo de Oro (BIDISO), creada por el grupo de investigación SIELAE-Grupo Hispania, de la Universidade da Coruña, colectivo creado a mediados de los años noventa, bajo la coordinación sucesiva de Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, ambas firmantes del artículo que aquí presentamos. La plataforma está destinada a recopilar el mayor número posible de divisas o empresas históricas creadas entre los siglos XIV y XVII, tanto en el ámbito español como internacional. Operativa en línea desde 2017, ha conseguido revitalizar los estudios relativos a esta importante vertiente de la cultura simbólica medieval y moderna como es la emblemática personal.

Finalizamos la sección monográfica con la presentación de propuestas de futuro inmediato en este campo: se trata de proyectos que se encuentran en los primeros pasos de su andadura y que están destinados, como algunos de los referidos anteriormente, a la creación de bases de datos accesibles a través de las correspondientes páginas *web*, acompañadas o no, según el caso, de la edición de material complementario en papel. Todas ellas tienen en común, además de constituir un testimonio más de la vitalidad que, como venimos comentando, disfrutan hoy los estudios de iconografía en el ámbito hispánico, el hecho de ofrecer un elocuente testimonio de la deriva de este tipo de iniciativas hacia el establecimiento, a través del análisis de los influjos visuales e iconográficos, de las conexiones culturales trazadas entre España y América en el mundo moderno y contemporáneo. Valga como ejemplo de ello el proyecto *Orbis imagines: stampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII)* coordinado por Reyes Escalera Pérez, de la Universidad de Málaga, que se propone como doble objetivo el estudio de la stampa y su trascendencia en la cultura visual de Andalucía entre los siglos XVI y XVIII y la influencia en el arte del Nuevo Mundo de los grabados salidos de talleres andaluces. Cuenta para ello con un equipo interdisciplinar cuyo trabajo se expondrá a través de una base de datos que recogerán la información sobre las estampas recogidas, accesible a través de una *web* que se encuentra actualmente en construcción. El grupo de investigación “Extremadura y América” de la Universidad de Extremadura, coordinado por Francisco Javier Pizarro Gómez, presenta por su parte el proyecto *Monumenta Iconográfica Americana: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas*; destinado a ofrecer un amplio banco de imágenes sobre la iconografía de la imagen de América en los tiempos de la modernidad y la contemporaneidad, herramienta susceptible de ser utilizada para diferentes campos académicos y productivos. Como indican las autoras del texto –Yolanda Fernández Muñoz y Alicia Díaz Mayordomo–, la difusión de la página *web* se combinará con publicaciones complementarias

y la edición de una revista digital anual. Y finalizamos esta panorámica con sendas iniciativas propuestas y coordinadas por Pedro Germano Leal (John Carter Brown University Library, Providence, EE. UU.). La primera de ellas, el proyecto *Global Emblems*, tiene como objetivo fundamental, con la colaboración de un equipo internacional de especialistas y el apoyo de la *Society for Emblem Studies*, mapear, documentar y estudiar la presencia de emblemas aplicados como componente significativo en la cultura material del ámbito occidental y vincular estos conjuntos con las colecciones digitales preexistentes de libros de emblemas en diversos sitios *web* especializados. El segundo de los proyectos, *Transmission and Intermediality: the impact of the emblematic culture in Ibero-America*, analizará los datos obtenidos de la anterior base de datos con el fin de llegar a comprender el papel de los emblemas en el proceso colonial en las Américas y sus implicaciones ideológicas, políticas y sociológicas en la modernidad temprana.

Esperamos poder ofrecer al lector interesado, a través de esta serie de contribuciones, una ilustrativa y suficientemente representativa foto fija del estado de la cuestión de los estudios de iconografía en España e Iberoamérica, testimonio, ya lo hemos dicho, del buen estado de salud de que goza la disciplina en el momento actual. Agradecemos muy encarecidamente a los autores de los textos sus excelentes aportaciones, muy en especial si tenemos en cuenta que han sido elaboradas en un período y bajo unas condiciones que no ha resultado fáciles por las estrictas limitaciones y condicionantes que en diversos aspectos de la actividad académica nos ha supuesto la pandemia del COVID-19 durante este año 2020.

Francisco Javier Pizarro Gómez

Universidad de Extremadura
Catedrático de Historia del Arte
<https://orcid.org/0000-0003-4588-1449>
jpizarro@unex.es

José Julio García Arranz

Universidad de Extremadura
Profesor Titular de Historia del Arte
<https://orcid.org/0000-0002-7052-8754>
turko@unex.es

ARTÍCULOS

I. SECCIÓN: ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS EN ESPAÑA E IBEROAMÉRICA



LA BIBLOTECA DIGITAL OVIDIANA: UN PROYECTO PATRIMONIAL DE VOCACIÓN ICONOGRÁFICA SOBRE EL «OVIDIO ILUSTRADO»¹

FÁTIMA DIEZ PLATAS

Universidad de Santiago de Compostela

Recibido: 16/12/2020

Aceptado: 23/12/2020

RESUMEN

Esta contribución expone la descripción, origen y desarrollo del proyecto de investigación financiado *Biblioteca Digital Ovidiana*, que se encuentra en la quinta fase de implementación. El proyecto, cuya investigación se desarrolla dentro de las bibliotecas con fondo antiguo que poseen ejemplares de las ediciones ilustradas de la obra del poeta romano Publio Ovidio Nasón, ha producido un sitio *web* especializado en la obra ovidiana a través del que se difunde la investigación y se ofrece una herramienta digital para el estudio del libro, de la tradición de la ilustración de las obras ovidianas y de la iconografía del mito entre los siglos XV y XIX.

Palabras clave: Biblio-iconografía, ediciones ilustradas, *Metamorfosis*, grabados, *Web* semántica.

¹ Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación *Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX* (V): *Las bibliotecas de las CC.AA. de Andalucía, Extremadura, Canarias, Ceuta y Melilla* (HAR2017-86876-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Quiero agradecer a José Julio García Arranz la oportunidad de presentar el proyecto en este interesante foro.

ABSTRACT

This contribution sets out the description, origin and development of the research project *Ovidian Digital Library* (*Biblioteca Digital Ovidiana*), which is in its fifth phase of implementation. The project, whose research is carried out within the libraries with ancient collections that have copies of the illustrated editions of the works of the Roman poet Publius Ovidius Naso, has produced a specialized website on the Ovidian illustration to spread the completed research and to offer at the same time a powerful digital tool for the study of the book, the tradition of the illustration of Ovidian works, and the iconography of myth between 15th and 19th centuries.

Keywords: Biblio-iconography, illustrated editions, *Metamorphoses*, engravings, Semantic Web.

1. INTRODUCCIÓN AL PROYECTO *BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA*

El proyecto *Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en las bibliotecas españolas (siglos XV-XIX)* es un proyecto de investigación competitivo financiado que está planteado, en primera instancia, como un proyecto de corte patrimonial que tiene dos objetivos básicos. El primero de ellos es la localización y el estudio de todos los ejemplares de las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio impresas entre los siglos XV y XIX que se conservan en las bibliotecas españolas; el segundo, difundir la información bibliográfica e iconográfica que procede del estudio de los ejemplares localizados y estudiados a través de la creación de una plataforma digital.

Como iniciativa global, el proyecto se concibió desde el principio como un proceso en desarrollo que se desenvuelve en fases sucesivas. Este proceso comienza en 2008 con la primera, *Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (I): las bibliotecas de Galicia y Cataluña* (HUM2007-60265/ARTE), que se extendió hasta el año 2010. En esta fase se inicia el rastreo y el conocimiento de las ediciones ilustradas de las obras ovidianas, en primer lugar, en las bibliotecas de Galicia y en las bibliotecas de Cataluña, las comunidades autónomas en las que se desarrollaba el trabajo de la investigadora principal, Fátima Díez Platas, de la Universidad de Santiago de Compostela, y uno de los miembros del equipo de investigación, Manuel Antonio Castiñeiras González, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Las consultas y el trabajo desarrollado en las bibliotecas de ambas comunidades revelaron que el conjunto de la obra ilustrada conservada en las instituciones visitadas era mucho más abundante

de lo que se había determinado en las primeras búsquedas en los catálogos y repertorios a disposición. Esta circunstancia supuso la modificación de la planificación de trabajo y motivó la petición de un nuevo proyecto dedicado de manera específica a los ejemplares de las bibliotecas de Cataluña para poder llevar a cabo la localización y consulta de todos los ejemplares de todas las bibliotecas visitadas. Esta segunda fase, *Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (II): las bibliotecas de Cataluña* (HAR2010-20015), se extendió durante los años 2011 y 2012². Entre 2012 y 2014 se llevó a cabo la fase III, *Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (III): las bibliotecas de Castilla y León* (HAR2011-25853); entre 2015 y 2017, la cuarta fase *Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (IV): las bibliotecas de Madrid* (HAR2014-55617-P), y en 2018 comenzó la quinta fase, *Biblioteca Digital Ovidiana: las ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (V): las bibliotecas de las CC.AA. de Andalucía, Extremadura, Canarias, Ceuta y Melilla* (HAR2017-86876-P), en esta ocasión un proyecto de cuatro años, que se extenderá hasta 2021.

De manera general, el proyecto aspira a contemplar todos los ejemplares de las ediciones ilustradas de entre los siglos XV y XIX que se encuentran en las bibliotecas españolas. Y este intento de recopilación exhaustiva de ejemplares, y no sencillamente la búsqueda y estudio del conjunto limitado de las ediciones ilustradas producidas en ese rango de tiempo, tiene sentido desde dos puntos de vista. Por una parte, desde el punto de vista de la recuperación del patrimonio bibliográfico español, se contribuye a la localización de la obra ilustrada con objeto de rescatar piezas desconocidas, identificar ejemplares mutilados o dañados que han perdido sus características definitorias, como la portada, colofón o la información clave para la identificación de la edición. Por otra parte, este deseo de revisar todos y cada uno de los ejemplares se imbrica, además, en la línea renovada de la Historia Material del Libro, que hace tomar conciencia sobre la importancia de la vida de los ejemplares que habla de sus poseedores, que proporciona datos sobre la lectura de la literatura clásica, y sobre el interés en las bibliotecas españolas y los lectores por un autor como Ovidio, contemplado a través de la presencia de libros especiales, ornados, de cuidada edición o especialmente valiosos por la adición de imágenes, hecho que los convierte en verdaderas obras de arte, con frecuencia alteradas o enriquecidas por decisión del poseedor.

2 Originariamente solicitado como un proyecto de un año para terminar con las ediciones de Cataluña y la puesta en marcha del sitio *web*, que hubo que prorrogar seis meses y terminó por tanto en 2012, solapándose con la siguiente fase.

No obstante, además de la labor de recuperación, difusión, estudio y valoración de una parte del patrimonio bibliográfico español, el proyecto tiene el objetivo más amplio y ambicioso de acometer un estudio sistemático de la ilustración de la obra ovidiana y, en última instancia, de intentar indagar en los procedimientos figurativos y los mecanismos de la creación de imágenes para ilustrar los contenidos poéticos. Este objetivo secundario deriva de la conciencia del conocimiento experto que se obtiene a través del estudio de los ejemplares ilustrados. Los riquísimos contenidos visuales que se encuentran, sobre todo en las imágenes que adornan las numerosas ediciones acompañadas de estampas del poema de las *Metamorfosis*, han estimulado esta investigación que está en curso como una línea abierta en relación con el trabajo bibliográfico. Por añadidura, la posibilidad de conocer y estudiar la mayoría de las versiones ilustradas de la producción ovidiana, cuyos ejemplares se encuentran en las bibliotecas españolas, ofrece la posibilidad de abordar un tipo más de estudio que ensaya una «mirada doble» al libro, contemplando las cuestiones de la relación texto-imagen.

De este modo, el proyecto *Biblioteca Digital Ovidiana* (a partir de ahora *BDO*) se presenta como un entorno de investigación multidimensional –patrimonial, bibliográfico, iconográfico, literario y digital– que cuenta con un equipo multidisciplinar para su desarrollo, aunque parte de la iniciativa individual de la investigadora principal, Fátima Díez Platas, profesora del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. La labor de Díez Platas se enmarca en el estudio de la iconografía del mito de manera transversal, como respuesta a su variopinta formación como historiadora del arte, historiadora de la Antigüedad y filóloga clásica. El equipo de investigación, que ha ido variando en las diferentes fases para incluir expertos radicados en las comunidades objeto de estudio en cada uno de los momentos³, incluye, sin embargo, de manera constante desde la segunda fase del proyecto a dos expertas en informática y programación⁴ que se han ocupado de transformar el trabajo con los ejemplares en las bibliotecas y la información analógica obtenida en los materiales digitales que alberga el sitio web de la *BDO*⁵, desarrollado como plataforma de difusión patrimonial de la obra ilustrada de Ovidio en las bibliotecas españolas y como una herramienta de estudio y conocimiento

3 Dr. Manuel Castiñeiras González, Historia del Arte, Universidad Autónoma de Barcelona (2008-2012); Dr. Joaquín García Nistal, Historia del Arte, Universidad de León (2012-2014); Dr. José Moráis Morán, Historia del Arte, Universidad de León (2012-2014); Dra. María Gloria González Galván, Filología Clásica, Universidad de La Laguna (2018-actualidad).

4 Dra. María Luisa Díez Platas, Matemáticas-Ciencias de la Computación, e Informática, Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), y Dra. Paloma Centenera Centenera, Informática, Universidad Católica de Ávila.

5 <http://www.ovidiuspictus.es/bdo.php> [Consulta: 20/11/20]

de la ilustración mitológica y las imágenes ovidianas. Por su parte, el equipo de trabajo, que también ha ido variando con las distintas fases, está constituido por un grupo de doctorandas de Historia del Arte y Estudios Clásicos que trabajan sobre diversos aspectos de la edición ilustrada de las obras de Ovidio y las imágenes que se han generado a partir de ellas⁶.

2. ORIGEN Y ANTECEDENTES DE LA BDO

El origen de la BDO se encuentra en la iniciativa personal de la investigadora principal de comenzar a estudiar la iconografía de los grabados de las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* de Ovidio en los últimos años de la década de los 90, que partió de la toma de contacto con los ejemplares de una serie de ediciones ilustradas del poema del siglo XVI que posee la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela⁷. El trabajo con los grabados de las distintas ediciones se convirtió pronto en materia académica para realizar ejercicios de lectura de la imagen con los alumnos de Historia del Arte en diversas asignaturas de licenciatura y doctorado. Una parte de las propuestas de lectura iconográfica de las ilustraciones de veinticinco episodios distintos narrados en el poema de las *Metamorfosis* se convirtieron en un libro de la investigadora principal –*Imágenes para un texto. Guía Iconográfica de las 'Metamorfosis' de Ovidio*⁸– en el que se explora de manera especial la relación de los textos de las historias del poema con las imágenes que se derivan de ellas.

De este interés por la imagen ovidiana surgió la iniciativa del primer proyecto de investigación competitivo concedido a la investigadora principal, «Estudio iconográfico del Ovidio figurado español: las imágenes de las *Metamorfosis* desde el medievo al siglo XVII», financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BHA 2003-02187), que se ocupó de estudiar la iconografía completa de las ediciones ilustradas españolas de las *Metamorfosis* acompañadas de imágenes. Los resultados del proyecto se convirtieron en 2006 en un sitio

6 Patricia Meilán Jácome (2008-actualidad); Estíbaliz García Gómez (2008-2014); Brianda Otero Moreira (2015-actualidad); Nerea Senra Alonso (2016-actualidad); Nair Castiñeiras López (2016-septiembre 2019); Marta Cerviño Solana (2019-actualidad).

7 Fruto de este primer acercamiento es el artículo realizado con el profesor Juan Manuel Monteroso Montero, quien sugirió a la investigadora principal el trabajo en este campo inexplorado de la iconografía: DÍEZ PLATAS, F. y MONTEROSO MONTERO, J. M., «Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago», en VIGO, A. (ed.), *Cultura, poder y mecenazgo. Semata* 10, Santiago de Compostela, 1998, pp. 451-472. Aprovechamos estas páginas para volver a agradecerle una sugerencia que ha fructificado de manera esplendorosa.

8 Santiago de Compostela, Tórculo Ed., 2000.

*web*⁹ que contenía los resultados del trabajo sobre el Ovidio figurado español, con estudios introductorios sobre la ilustración de las *Metamorfosis* y las ediciones españolas del poema, además del estudio iconográfico individualizado de cada uno de los grabados de las ediciones y su relación con el texto de cada una de las historias representadas. Este proyecto, que supuso la toma de contacto con la ilustración del poema ovidiano a través de dos ediciones españolas ilustradas producidas en el siglo XVI¹⁰, constituyó la base teórico-práctica del proyecto vigente *Biblioteca Digital Ovidiana*.

Desde el punto de vista de la idea de transformar el estudio de la ilustración de Ovidio en las ediciones en una biblioteca digital de ejemplares de un fondo patrimonial concreto, como es el del conjunto de España, cuyas motivaciones ya hemos expuesto, surgió de la necesidad de contar con un planteamiento práctico para construir un corpus de estudio concreto. La decisión, como hemos explicado al inicio, ha llevado aparejada la apertura de una línea de investigación, de vocación claramente iconográfica en el inicio, hacia otros entornos, como el propio libro y la biblioteca, que en realidad constituyen el contexto de la imagen que se pretende estudiar. Por otra parte, la idea de convertir todo ello en un recurso digital surgió de la mirada a los signos de los tiempos, pero también de la manera en que se había abordado el estudio del libro ilustrado y de la propia ilustración de Ovidio hasta el momento en el que se comienza a conformar el enfoque de la *BDO*, cuyos antecedentes nos gustaría glosar brevemente a continuación.

Desde el punto de vista de la Historia del Arte, la obra de Ovidio, que goza de una importancia capital como fuente de motivos mitológicos para los artistas, que utilizaron profusamente las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* que se multiplicaron a partir del siglo XV, no había merecido apenas atención en calidad de «Ovidio ilustrado». El acercamiento a la obra del poeta desde este ángulo no solo era escaso, sino que además no estaba actualizado y se había

9 El sitio *web*, realizado en *Flash*, ha estado alojado en el repositorio de la Universidad de Santiago de Compostela hasta este año, en que ha tenido que ser desactivado. En este momento está en proceso de migración al sitio *web Ovidius Pictus*, portal en el que se encuentra la *Biblioteca Digital Ovidiana*.

10 Los resultados del trabajo con estas ediciones se materializaron una serie de publicaciones: DÍEZ PLATAS, F. «Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio iconográfico de las *Metamorfosis* figuradas del XVI», en FOLGAR M^o C, GOY, A. y LÓPEZ, J. M. (eds.), *Memoria Artis I*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 247-267; DÍEZ PLATAS, F., «El Minotauro: ¿una imagen ‘al pie de la letra’?», *Quintana*, 4, 2005, pp. 141-152; DÍEZ PLATAS, F., «El viaje de Orfeo, de la Antigüedad a la tradición clásica», *Jornadas Insulae. La multiculturalidad en la Antigüedad clásica*, Tenerife, 2007; DÍEZ PLATAS, F., GARCÍA GÓMEZ, E., PAZ FERNÁNDEZ, M. y LÓPEZ GÓMEZ, C., «Mitos de libro: la ilustración de las *Metamorfosis* de Ovidio en las ediciones españolas del siglo XVI», en GARCÍA MAHÍQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V. F. (eds.), *Imagen y Cultura. La Interpretación de las Imágenes como Historia Cultural I*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008, pp. 549-562.

limitado algunos estudios aislados sobre ediciones concretas o algunos episodios, sin que se hubiera abordado en modo alguno un estudio de conjunto de las tradiciones figuradas y del panorama de las ediciones. De manera concreta, el único trabajo general sobre la ilustración de la obra de Ovidio era el pequeño opúsculo de G. Duplessis, *Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XVe et XVIe siècles* (París, 1889), no más que un catálogo detallado de todas las ediciones con grabados que se producen entre los siglos XV y XVI: una mirada general en la que faltan muchas ediciones que no estuvieron al alcance del estudioso. El estudio de las ediciones ilustradas del poema de las *Metamorfosis*, en cambio, estaba más desarrollado, aunque una panorámica general casi completa solo se encuentra todavía en la obra fundamental de M. D. Henkel, «Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert»¹¹, que consiste en un ensayo exhaustivo sobre las ediciones con grabados de los siglos XV, XVI y XVII, con una extensión de la influencia en los siglos XVIII y XIX, cuya aportación fundamental es ofrecer un panorama ordenado de la producción de ediciones ilustradas del poema. Pero, a pesar de tratar la génesis de la ilustración de las ediciones en Europa y analizar y presentar las características de las diferentes ediciones, el trabajo de los distintos grabadores, las copias que se subsiguen y la vida, en suma, de los juegos de grabados producidos para distintas versiones del poema, evidentemente no agota –no es un verdadero volumen, sino más bien un extensísimo artículo de noventa y una páginas más cuarenta y cinco páginas de ilustraciones– el estudio y la descripción de todos y cada uno de los grabados de los distintos modelos y temas¹².

Desde los años 80 del siglo pasado, se produjeron algunos estudios concretos, en su mayoría sobre las ediciones del XVI, que, aunque contemplan y estudian el fenómeno de la ilustración, no proceden generalmente del entorno de la historia del arte y prestan relativa atención a los procesos iconográficos. Entre ellos hay que citar los trabajos de B. Guthmüller¹³, las tesis doctorales y los trabajos académicos que revisan ediciones específicas y prestan atención a

11 *Vorträge der Bibliothek Warburg (1926-1927)*, 1930, pp. 53-144.

12 El propio Henkel es el autor de uno de los primeros estudios específicos sobre la que se considera la primera edición impresa de las *Metamorfosis* con ilustraciones, que ve la luz en Brujas en 1484: HENKEL, M. D., *De Houtsneden van Mansion's Ovide moralisé, Bruges 1484*, Amsterdam, 1922.

13 «Immagine e testo nelle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce», *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 291-307, y «*Picta poesis Ovidiana*», en HEITMANN, K. y SCHROEDER, E. (eds.), *Renatae Litterae: Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance: August Buck zum 60. Geburtstag*, Frankfurt, 1973 (versión italiana en *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, 1997, pp. 213-236).

los juegos de grabados¹⁴, y, sobre todo, los numerosos trabajos de Gerlinde Huber-Rebenich¹⁵. Esta investigadora y su equipo ya han publicado dos volúmenes¹⁶ que se enmarcan en el proyecto «*Ovids Metamorphosen in der textbegleitenden Druckgraphik*» sobre la ilustración de las *Metamorfosis* que, bajo la dirección de H. Walter y la propia Huber-Rebenich, aspira a producir un estudio de todos los tipos de ilustración y de todos los grabados que se encuentran en las ediciones del poema desde el siglo XV hasta el XIX. Concebido como una verdadera actualización y ampliación de la obra de M. D. Henkel, pretende ir más allá en el estudio detallado de los juegos de grabados y los motivos iconográficos, atendiendo a la naturaleza de las ediciones. De modo que este es, en parte, el modelo y a la vez el complemento más claro del trabajo de la *BDO* en relación con las ediciones y la ilustración de las *Metamorfosis*. Por lo demás, en los últimos tiempos algunos investigadores de diversos países se han ocupado de aspectos de la ilustración de las ediciones y de algunas versiones en concreto, aportando nuevas perspectivas al conjunto que comienza a crecer y a mostrar la compleja realidad de la ilustración, en especial, del poema mitológico ovidiano. De especial relevancia a este respecto es el trabajo de M. Tung «*The Interrelationship between Emblem Books and Ovid's Metamorphoses: A Survey of Research*»¹⁷ porque abre unas perspectivas interesantes para la indagación de los temas y los motivos concretos¹⁸.

14 AMIELLE, G., *Recherches sur des traductions françaises des Metamorphoses d'Ovide, illustrées et publiées en France à la fin du XVIe siècle et au XVIIe siècle*, Paris, 1989, y BLATTNER, E., *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid, Venedig 1497 und Mainz 1545*, München, 1998.

15 «L'iconografia della mitologia antica fra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio», *Studi Umanistici Piceni*, 12, 1992, pp. 123-133; FREEDMAN, L. y HUBER-REBENICH, G. (eds). *Ikongraphische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa*, Berlín, 1995 (3 vols.); *Metamorphosen der 'Metamorphosen': Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik*. Rudolstadt, 1999; «Kontinuität und Wandel in der frühen italienischen Ovid-Illustration. Die Tradition der Holzschnitte zu Giovanni dei Bonsignoris. *Ovidio metamorphoseos vulgare*», en MAREK, H., NEUSCHÄFER, A. y TICHY, S. (eds.), *Metamorphosen: Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2002, pp. 63-79.

16 HUBER-REBENICH, G., LÜTKEMEYER, S. y WALTER, H., *Ikongraphisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik, I*, Berlín, 2014; HUBER-REBENICH, G., LÜTKEMEYER, S. y WALTER, H., *Ikongraphisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Sammel Darstellungen: Die textbegleitende Druckgraphik*, Berlín, 2004.

17 *Emblematica*, 17, 2009, pp. 41-147.

18 Este artículo constituye el punto de partida de algunos trabajos en marcha sobre la relación de las ilustraciones de las *Metamorfosis*, con el mundo de la Emblemática y otros entornos figurados que se sirven del mismo tipo de lenguaje entre la metáfora y la metonimia relacionados con el conocimiento que procede de la *BDO* (DÍEZ PLATAS, F., «Encuentros mitológicos: historias e imágenes ovidianas en las divisas personales», ponencia en las *Jornadas de Investigación: Representación simbólica por la palabra y la imagen: divisas, emblemas y otras agudezas de la cultura visual (siglos XIV-XVII)*, Santiago, 24-25 de mayo de 2018). Una interesante aproximación se encuentra ya en el trabajo de B. Guthmüller sobre la *Picta poesis* (vide supra n. 12).

Por otra parte, la tendencia en los estudios sobre el Ovidio ilustrado en aquellos momentos ya se empezaba a orientar hacia el campo de la difusión. Progresivamente, el interés en torno a Ovidio y las imágenes creadas para las *Metamorfosis* comenzó a centrarse más bien en las cuestiones relacionadas con la recepción de la tradición clásica que toman forma en diversos sitios *web* de universidades y bibliotecas que desarrollaron proyectos de difusión en formato digital de las ediciones ilustradas que se alojan en sus fondos¹⁹. También se han abordado estudios de recepción con especial interés en la influencia de la obra de Ovidio en las artes plásticas, entre los que destaca, sin duda, el proyecto dedicado a las *Metamorfosis* dentro del sitio *ICONOS* de la Universidad de La Sapienza, (Roma), que aspira a ser una gran base de datos iconográfica sobre los episodios mitológicos que se analizan desglosados, con sus antecedentes griegos y su pervivencia, y que toma como base de la clasificación la exposición de los temas y objetos que se encuentra en las *Metamorfosis*²⁰.

Con estos antecedentes, la *BDO* inició su andadura en el campo de la difusión patrimonial, pero con la mirada puesta en el conocimiento y en el enfoque iconográfico en relación con la imagen generada por la ilustración de las obras de Ovidio. El objetivo final es la realización del estudio conjunto y completo de las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* y del resto de las obras, abordando a fondo las cuestiones de representación y narración dentro de la estructura figurativa, pero, como ya hemos indicado, somos conscientes de que esta es una tarea que requiere tiempo, porque implica el conocimiento completo de las tradiciones de ilustración de las obras ovidianas.

3. PROCESOS, TAREAS Y METODOLOGÍA DE LA *BDO*

En este apartado quisiéramos exponer de manera esquemática y concisa cuáles son los procesos, las tareas y actividades del proyecto, haciendo hincapié en algunas cuestiones metodológicas que constituyen la novedad primordial de la *BDO*.

19 *Metamorphosing the 'Metamorphoses': The Ovid Project*, Universidad de Vermont, EE.UU.: <http://www.uvm.edu/~hag/ovid> [Consulta: 20/11/2020] y, de una manera especial, *Ovid illustrated: The Renaissance Reception of Ovid in image and text*, un completo, aunque algo caótico, sitio de Internet dentro de la biblioteca digital de la Universidad de Virginia (EE.UU.), que contiene la digitalización de una enorme cantidad de ediciones ilustradas del poema ovidiano con comentarios, bibliografía y enlaces con otros proyectos: <https://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html> [Consulta: 20/11/2020].

20 <http://www.icons.it/index.php?id=1> [Consulta: 20/11/2020].

3.1 Objetivos y tareas

En primer lugar, expondremos las tareas concretas que constituyen los objetivos específicos del desarrollo del proyecto:

- i. La primera de ellas es la localización e identificación de los ejemplares ilustrados de las obras de Ovidio en las bibliotecas con fondo antiguo. Una primera búsqueda se realiza a través de los catálogos en red, partiendo del *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB)*, que recupera el número de bibliotecas con fondo antiguo en las que se podrían encontrar ediciones de Ovidio, además de los ejemplares que se encuentran en las citadas bibliotecas. Esta no supone, sin embargo, una búsqueda definitiva, puesto que el *CCPB* es todavía un proyecto en fase de construcción y no un catálogo terminado. Búsquedas en *webs* de archivos y bibliotecas completan la localización de los posibles fondos con obras de Ovidio. El siguiente paso en esta tarea consiste en establecer el contacto con las bibliotecas. En los casos en los que sabemos que existen ediciones de Ovidio entre sus fondos, solicitamos permiso para su consulta; en las que no, demandamos primero si desde la propia biblioteca pueden confirmarnos si poseen o no obras que sean de interés para nuestro proyecto.
- ii. La segunda de las tareas es la visita a la biblioteca para realizar la consulta y la elaboración de las fichas biblio-iconográficas de cada uno de los ejemplares identificados. Esta consulta de los especímenes *in situ* constituye uno de los trabajos más importantes que realizamos, pues es el que nos va a proporcionar toda la información primaria sobre los ejemplares de cada biblioteca. En cada una de las bibliotecas que visitamos reseñamos las ediciones de Ovidio que se conservan y procedemos a realizar una primera versión de la ficha de cada uno de ellos. Esta tarea de «autopsia», en sentido estricto, de cada uno de los ejemplares es ineludible, porque cada ejemplar es único, de modo que es necesario comprobar todas sus peculiaridades, especialmente en el aspecto de la ilustración, pues puede ocurrir que las estampas hayan sido censuradas, estén arrancadas o, incluso, se hayan movido de sitio por una reencuadernación posterior, que falten porque el libro esté mutilado, etc. Por otro lado, la consulta *in situ* en cada una de las bibliotecas permite encontrar muchos más ejemplares de los que en un principio teníamos constancia a través de las consultas de los catálogos en red. Aunque esto cada vez es menos habitual, todavía existen muchas bibliotecas que tienen parte o la totalidad de su fondo antiguo sin catalogar, y la

- búsqueda debe realizarse a través de los antiguos ficheros manuales, o incluso de otros modos menos organizados.
- iii. La tercera tarea que realizamos con los ejemplares es el fotografiado o digitalización de la portada y los grabados de cada uno de los ejemplares identificados como ilustrados. Cuando la institución nos lo permite, realizamos nosotros mismos el fotografiado; cuando esto no es posible, pedimos las digitalizaciones.
 - iv. La cuarta tarea consiste en la elaboración final de las fichas biblio-icónográficas y el estudio de los ejemplares y ediciones ilustrados. Una vez realizado el trabajo de campo, se revisa y se refina la información de la ficha biblio-icónográfica realizada en la biblioteca, lo que de manera práctica se convierte en un estudio específico de cada uno de los ejemplares y de la edición a la que representan.
 - v. A continuación, la quinta tarea consiste en procesar la información completa de las fichas terminadas e incorporarla a la base de datos que conforma la *BDO*. Esta información incluye también las imágenes de portadas y grabados, debidamente tratados en cuanto a forma y a identificación.
 - vi. En sexto lugar, reseñamos una tarea que se simultanea con el resto y que está activa constantemente. Se trata de la actualización y el perfeccionamiento de la plataforma digital en relación con la presentación y acceso de los contenidos y con la intención de convertir a la *BDO* plenamente en un recurso digital abierto.
 - vii. Por último, es una tarea del proyecto la elaboración de estudios de conjunto sobre la presencia de las ediciones ilustradas en las bibliotecas de las comunidades estudiadas. Esta labor, como se puede ver en el apartado de resultados, se está desarrollando con lentitud porque el estudio de los ejemplares se produce de forma desigual, de modo que, hasta que no conocemos y podemos documentar de manera correcta todas las ediciones a las que pertenecen los ejemplares de un fondo, no abordamos el estudio de conjunto para que no resulte una mirada superficial o, sencillamente, parcial. De este modo, el estudio de la ilustración de Ovidio no se puede completar de manera autónoma en cada una de las fases del proyecto, puesto que es una tarea de conjunto que implica toda la información que se va consiguiendo en cada una de las fases del proyecto global que constituye la *BDO*.

3.2 Novedades metodológicas

Por lo que se refiere a cuestiones específicas del método de trabajo, una de las principales novedades metodológicas que aporta el trabajo del proyecto *BDO* ha sido el modelado de la información que se vierte en la base de datos. Con este objetivo se ha diseñado con cuidado la ficha-estudio que se elabora de cada uno de los ejemplares. Como ya hemos indicado se trata de una ficha que denominamos biblio-iconográfica creada *ex profeso* para reflejar la información necesaria y pertinente sobre cada uno de los especímenes estudiados y digitalizados. De manera concreta, la ficha de trabajo de la *BDO* (Fig. 1) refleja más información y contenido que las fichas bibliográficas al uso. Además de los datos básicos, como título, autor, obra, lugar de impresión o fecha, contiene información crucial para nuestro trabajo, como el impresor, el comitente y el ilustrador. Campos como «contenido», en donde se desglosan las partes incluidas en el libro con su correspondiente paginación o foliación, o «historial» en el que se recogen los *ex libris* y la información que pueda conocerse sobre antiguos poseedores del ejemplar, posibles donaciones, en definitiva, sobre la vida de cada ejemplar.

Aunque la verdadera novedad de la ficha biblio-iconográfica de la *BDO* se encuentra en los campos relacionados con la ilustración, Por un lado, el apartado de «características de la edición», donde se desglosa la información sobre el texto que incluye, los autores de los comentarios, en caso de tenerlos, información sobre el tipo de ilustración, las fuentes, los modelos, posibles paralelos, ediciones en las que se hayan utilizado los mismos grabados, o copias similares, es decir, un pequeño estudio sobre la edición y su aparato figurativo. Por otro lado, la «lista de ilustraciones», donde se refleja la configuración de cada ejemplar como obra ilustrada, con la relación completa de los grabados, su situación en la edición y los episodios que representan, lo que supone una primera lectura iconográfica (Fig. 2). Se detallan además elementos característicos de cada ejemplar en cada uno de los grabados en el caso de que hayan sido censurados o pintados, si falta alguno, o si se encuentra situado en un lugar diferente al que corresponde a la edición, incluida la información sobre inscripciones propias de la imagen o añadidos manuscritos. Finalmente, la base de datos diseñada contiene, como veremos, un reflejo de esta ficha bibliográfico-iconográfica propia.

Por otra parte, el modelado de los datos -que se han jerarquizado de manera precisa para su introducción en la ficha- ha propiciado la creación de un sistema de identificación de ediciones y ejemplares, único y pertinente, que se traduce en la creación de dos tipos de código, uno para la edición y otro para el ejemplar concreto localizado en una determinada biblioteca. Ambos códigos facilitan la organización de la base de datos y de los materiales en el proceso de estudio.

Así, para cada una de las ediciones de la obra ilustrada de Ovidio se ha creado un código de nominación que permite reconocer de manera inmediata la edición de la que se trata. El código se compone de la obra, seguida del nombre del editor, traductor o comentarista de la abreviatura (si se trata de una edición comentada o traducida), a continuación, el nombre del impresor, el lugar de impresión y la fecha: *Metamorfosis/M.Bustamante.Bellero.Amberes.1595*, corresponde a la traducción de las *Metamorfosis* realizada por Jorge de Bustamante y editada con una serie de grabados por Pedro Bellero en Amberes en 1595. El código del ejemplar, por su parte, es una descripción abreviada de la edición, el ejemplar y la biblioteca que lo posee, de modo que se reseña en abreviatura la obra, el acrónimo de la biblioteca, el lugar de publicación y el año: *M.BXU.Amb.1595* se corresponde con el ejemplar de la mencionada traducción que se encuentra en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, cuyo acrónimo es BXU²¹. De esta manera aparecen listadas las ediciones y los ejemplares en el sitio *web* (Fig. 3), lo que facilita una rápida identificación de las obras, las ediciones y los ejemplares dentro de las bibliotecas que los poseen²².

3.3. Desarrollo, mejora y mantenimiento de la plataforma digital

Unos de los objetivos fundamentales del proyecto desde sus inicios ha sido la difusión conjunta del *corpus* compilado a través de la construcción de una biblioteca digital de la obra ilustrada de Ovidio, alojada en un dominio propio, que es lo que da sentido al proyecto en su realidad actual²³. Por esta razón, ha sido especialmente relevante el proceso de desarrollo, mejora y mantenimiento de la plataforma digital, que ha tenido también varias etapas.

En un primer momento, procedimos a crear: a) una base de datos relacional con un modelo conceptual basado en el esquema de «copo de nieve», que permite una ordenación de la información más adecuada; b) un sitio *web* que cumple una serie de requisitos, centrados sobre todo en la funcionalidad y la usabilidad; c) cinco vías de acceso a la información que permiten al investigador realizar búsquedas diversas de acuerdo con sus campos de interés: cronológico

21 En la exigua descripción del ejemplar se pueden producir raros casos de coincidencia entre los ejemplares de ediciones distintas que, sin embargo, se publican en el mismo lugar en la misma fecha y que a estas alturas de desarrollo del estudio están prácticamente todos contemplados. Para ello se han establecido sencillos métodos de desambiguación que consisten en la adición de dígitos o letras que marcan las diferencias

22 Lista de ediciones de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoediciones.php> [Consulta: 20/11/2020].

23 <http://www.ovidiuspictus.es/bdo.php> [Consulta: 20/11/2020].

(por siglos); patrimonial (por bibliotecas); una lista de todas las ediciones; un motor de búsqueda que incluye formatos novedosos como impresor, ilustrador o episodio mitológico, y una línea temporal; d) una versión en inglés para facilitar el acceso a un mayor número de usuarios.

El sitio *Web Biblioteca Digital Ovidiana* presenta, por tanto, varias novedades. La principal radica en los diferentes modos de acceder a la información, en el que se potencian fundamentalmente dos tipos iniciales de ordenación de los datos: el cronológico, mostrando la incidencia de las ediciones y los ejemplares por siglos, y el patrimonial, en relación con los fondos ovidianos de cada biblioteca. Estos constituyen las dos formas básicas y directas de consultas que permiten localizar ejemplares por siglos y por bibliotecas. Las búsquedas pueden realizarse, gracias a un motor de búsqueda, por formatos clásicos como título, obra, lugar de publicación o fecha, pero también incluyen otros campos más novedosos como impresor, ilustrador, y sobre todo el campo del tema de la ilustración, que permite averiguar en cuántas y cuáles ediciones aparece un motivo iconográfico, y recuperar todos los grabados asociados en los que aparece dicha imagen, personaje o episodio. A esto se unió en 2017 una nueva herramienta de consulta de temas y personajes mitológicos en forma de «nube de etiquetas»²⁴ con los términos en latín (Fig. 4) para facilitar el acceso y la consulta de la *BDO* a los usuarios no hispanohablantes.

Otra novedad es la representación de los datos, de una forma visual e intuitiva. Los datos se presentan de una forma estructurada y ordenada en forma de ficha (Fig. 5), con pestañas que regulan la cantidad de información que se desea visualizar, por lo que el usuario puede gestionar siempre la información a la que accede. Las ilustraciones de cada ejemplar se pueden mostrar individualmente (Fig. 6) o en conjunto (Fig. 7), ofreciendo en ambos casos información de lo que se está visualizando y permitiendo contemplar con un solo golpe de vista todo el conjunto iconográfico de la edición a la que pertenecen.

Durante el año 2017 se desarrolló una nueva interfaz, más moderna y dinámica, que incorporó, además, nuevos recursos. De manera efectiva, en consonancia con el desarrollo y la ampliación de los objetivos de estudio, se creó un nuevo sitio: *Ovidius Pictus*²⁵ que alberga la *Biblioteca Digital Ovidiana* (www.ovidiuspictus.es/BDO.php) y que aspira a convertirse en un portal y un repositorio sobre la investigación en la obra ilustrada de Ovidio (Fig. 8).

En los últimos tres años, el trabajo con la plataforma digital está orientado a la modificación del modelo digital. Para ello, se ha construido la primera

24 <http://ovidiuspictus.es/etiquetas.php> [Consulta: 20/11/2020].

25 www.ovidiuspictus.es/ www.ovidiuspictus.eu/ www.ovidiuspictus.net.

versión de la ontología de la *Biblioteca Digital Ovidiana (BDO)*²⁶. La ontología permitirá poner la información en abierto como datos abiertos enlazados y alinearlos con otras fuentes de información haciendo que el modelo de datos de la *BDO* sea interoperable. Con la ontología, además, se lanzan nuevas propuestas que suponen un valor añadido como es la creación de un vocabulario controlado o tesoro que permita la clasificación de las obras y los ejemplares por la temática de las imágenes. Así mismo, se ha generado el grafo de conocimiento que se almacenará en un almacén de triples y además se cuenta con el conjunto de datos (*dataset*) con la información de los datos disponibles en la *BDO* y se ha usado RDF como un modelo de datos flexible para representar la información extraída y para publicarla en la *Web*. Todos estos avances, no solo aportan ventajas de cara al usuario, sino que incrementarán las posibilidades de extraer e inferir información enriquecida, lo que permitirá dar respuesta a preguntas para la investigación y el análisis de los datos. Entre otros fines se pretende:

a) establecer patrones de posesión y lectura, según siglos y tipos de ediciones, diferencias entre las ediciones escolares, las traducciones, las ediciones comentadas y anotadas;

b) contemplar en su conjunto las ediciones y ejemplares y establecer relaciones desde las repeticiones, la evolución del modo de ilustración, detectar patrones de uso de los grabados, establecer tradiciones de uso de los grabados y detectar las relaciones entre editores y grabadores en relación con la obra ilustrada de Ovidio;

c) estudiar la repetición de los motivos y figuras más ilustrados, atendiendo a las preferencias y a la evolución de la ilustración del mito y la creación de tradiciones iconográficas²⁷.

4. UNA INVESTIGACIÓN MULTIDIMENSIONAL: RESULTADOS Y LOGROS DE LA *BDO*

El primer resultado de un proyecto como la *BDO* es ya en sí mismo el resultado de las tareas de trabajo y estudio, esto es, de la consulta, localización, estudio y digitalización de los ejemplares que se han ido incorporando a la biblioteca digital en las distintas fases. Sin embargo, como se ha visto en el desarrollo del

²⁶ Disponible en <https://github.com/OVIDIUSPICTUS/Biblioteca-Digital-Ovidiana> [Consulta: 20/11/2020].

²⁷ Una exposición detallada de este proceso se encuentra en DÍEZ PLATAS, M. L., DÍEZ PLATAS F. y CENTENERA CENTENERA, P., «Conectando el conocimiento: los datos abiertos de las ediciones ilustradas de Ovidio», que está en curso de publicación.

proyecto a lo largo de estos trece años, las tareas realizadas en los fondos de las distintas bibliotecas, por una parte, han desembocado en el conocimiento de los fondos de las más variadas instituciones. Por otra, la investigación y el estudio de las ediciones ilustradas, unido al trabajo directo con los ejemplares concretos y con las ilustraciones, han producido una serie de resultados que se pueden agrupar en cuatro ámbitos diferentes de acuerdo con el objeto de estudio e investigación. En todo caso, la naturaleza de los resultados no se reduce a las publicaciones de trabajos de investigación, sino que abarca el campo de la difusión y la transferencia de conocimiento que resultan evidentes en proyectos de este tipo que incluyen una herramienta o una plataforma digital.

El primer ámbito en el que se han producido resultados es el de la propia Biblioteca Digital Ovidiana como repositorio de bibliotecas y de libros ilustrados. A ello se une el hecho de que se ha convertido en un instrumento de investigación en Humanidades Digitales y una herramienta en relación con el libro y las bibliotecas. En este sentido, la *BDO* como repositorio, recurso y plataforma digital se ha presentado en numerosos foros, congresos, jornadas y reuniones científicas relacionadas, tanto con las Humanidades Digitales, como con las bibliotecas, la realidad y el sentido de las bibliotecas digitales y el mundo del libro y del libro ilustrado.

Desde que en 2012 el sitio *web* de la *BDO* empieza a estar totalmente operativo y a albergar la digitalización y el estudio de los ejemplares, comenzó una labor de presentación y difusión en diversos ámbitos de divulgación como las Semanas de la Ciencia o en actividades de actualización científica sobre proyectos de investigación. Por otra parte, como repositorio de la obra de Ovidio, se hizo lógica la presentación y difusión del proyecto en foros y eventos de estudios clásicos, entre los que cobró especial relevancia la presentación del proyecto y del nuevo sistema de búsqueda desarrollado en 2017 –la nube de etiquetas en latín que se aloja en el sitio *web* (*vide supra*)– en un evento global en la Universidad Normal de Shanghai (China)²⁸. La *Biblioteca Digital Ovidiana* ha encontrado asimismo un espacio natural en los ámbitos de estudio del libro –y en

28 *Globalizing Ovid: An International Conference in Commemoration of the Bimillennium of Ovid's Death*, Guangqi International Center for Scholars of Shanghai Normal University, Shanghai, 31 de mayo a 2 de junio, 2017.

especial del libro ilustrado²⁹ y de las bibliotecas³⁰. En este campo del valor de la *BDO* como recurso para la investigación del libro ilustrado y recurso para el trabajo en la biblioteca se han producido dos publicaciones de gran calado³¹.

Pero, sin duda, la *BDO* se ha ido convirtiendo sobre todo en una realidad digital. En primer lugar, en relación con el proceso de digitalización como medio de conservación del patrimonio bibliográfico, pero también como una biblioteca digital temática en relación con el libro y la imagen³² y un proyecto en el que se ha puesto de relieve su naturaleza multidisciplinar en relación con el conocimiento³³. Por tanto, el proyecto *BDO* se imbricó pronto en las realidades de las nacientes Humanidades Digitales, de modo que ha tenido una presencia constante en actividades y eventos relacionados con el arte y la historia del arte digital³⁴, y las posibilidades de las herramientas de digitalización³⁵. Por esta razón, desde su origen los congresos de Humanidades Digitales Hispánicas han

29 En el reciente *Congreso Internacional de Arte y Literatura «Diálogos en torno al libro: texto e imagen»*, (Albacete, 28-30 de octubre de 2020) parte del equipo del proyecto (Fátima Díez Platas, Patricia Meilán Jácome, Nerea Senra Alonso y Brianda Otero Moreira) hizo una presentación de la *BDO* como herramienta para la investigación de las relaciones entre el texto y la imagen en el libro a través del poster «Un proyecto de libros e imágenes: la *Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en las bibliotecas españolas (siglos XV-XIX)*».

30 El proyecto se presentó como biblioteca digital en las *I Jornadas Gestión del Patrimonio Bibliográfico (CRUE-REBIUN)* (Universidad de Castilla-Mancha, Toledo, 1-2 de junio de 2017) con la comunicación «Patrimonio selecto: reflexiones sobre el papel de la *Biblioteca Digital Ovidiana* y la difusión y conservación del patrimonio bibliográfico», elaborada por Fátima Díez Platas, Paloma Centenera Centenera y María Luisa Díez Platas, que se ha materializado en una publicación digital (*RUIDERAE: Revista de Unidades de Información*, nº 12, 2017 [En línea: <https://revista.uclm.es/index.php/ruiderae/article/view/1632>. Consulta: 21/11/20]).

31 DÍEZ PLATAS, F., «Researching illustrated books in art history: a brief history of the *Biblioteca Digital Ovidiana* project», en HOFFMAN, S. (ed.), *Dynamic Research Support for Academic Libraries*, London, Facet Publishing, 2016, pp. 21-32, y DÍEZ PLATAS, F., «Desde la imagen: la *Biblioteca Digital Ovidiana* como instrumento de estudio e investigación iconográfica del libro ilustrado», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 11, 2017, pp. 55-72.

32 «A Virtual Museum-Library: The Case of the Ovidian Digital Library (*Biblioteca Digital Ovidiana*)», ponencia presentada por la investigadora principal en la *Global Conference «Digital Memories and Digital Art History»*, Mansfield College, Oxford, 24-26 de septiembre de 2014.

33 «El proyecto de investigación *Biblioteca Digital Ovidiana*: una oportunidad para la interdisciplinariedad y la comunicación del conocimiento», ponencia presentada por Fátima Díez Platas y María Luisa Díez Platas, en la I Jornada Académica «Cultura de la unidad: Innovación y tradición en la universidad europea», *A-SOPHIA*, Madrid, 1-2 de noviembre de 2014.

34 Desde este punto de vista la *BDO* ha encontrado un espacio de teorización en el seno de los encuentros científicos de arte e historia del arte digital que se han celebrado en Málaga en los años 2013, 2014 y 2016 bajo los auspicios de la *ReArte.Dix* (Red Internacional de Estudios Digitales sobre la Cultura Artística), a la que pertenece el proyecto.

35 «La *Biblioteca Digital Ovidiana*: una plataforma digital para el libro ilustrado», presentación de la investigadora principal en las *Jornadas sobre Proyectos de Humanidades Digitales en la BNE*, 14 de marzo de 2017.

constituido uno de los espacios privilegiados en los que se han desarrollado la presentación³⁶ y los avances del proyecto³⁷ y de la plataforma³⁸.

El segundo ámbito de estudio e investigación en el que se han producido resultados es el que presenta a la *BDO* como el repositorio específico de la obra ilustrada de Ovidio en las bibliotecas, es decir, el que explora de manera concreta las bibliotecas españolas como lugares de las imágenes ovidianas. En este aspecto se reseña el resultado de un trabajo de campo preciso que se realiza físicamente en la biblioteca para rastrear la presencia del «Ovidio ilustrado» en

36 En el *I Congreso Internacional de la HDH: Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, organizado por la Universidade da Coruña (A Coruña, 9-12 de julio de 2013) se presentó un panel completo sobre el proyecto bajo el título «La *Biblioteca Digital Ovidiana*: un espacio virtual de recopilación y difusión patrimonial», en el que se incluyeron tres presentaciones en relación con aspectos del proyecto que en ese momento estaba en sus inicios: una sobre el objeto de investigación («Las ediciones ilustradas de Ovidio de los siglos XV al XIX»), presentada por la investigadora principal; una presentación de la relación de la BDO con el estudio del patrimonio bibliográfico español presentado por Patricia Meilán Jácome («La *Biblioteca Digital Ovidiana* y el patrimonio bibliográfico español») y la presentación técnica en relación con el desarrollo de la biblioteca digital y su apertura («El proceso de desarrollo de una biblioteca digital y su apertura e integración en el recolector Hispana: El caso de la *Biblioteca Digital Ovidiana Abierta*»), presentado por los miembros técnicos del proyecto Paloma Centenera y María Luisa Díez Platas. Las contribuciones se materializaron en sendas publicaciones dentro de la edición preparada por Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro como editoras de *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro. Janus*, Anexo 1 (2014): MEILÁN JÁCOME, P. y DÍEZ PLATAS, F., «La *Biblioteca Digital Ovidiana* y el patrimonio bibliográfico español», pp. 317-327, [Disponible en línea: <https://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=29> Consulta: 20/11/20], y CENTENERA CENTENERA, P.; DÍEZ PLATAS, M^a L., «El proceso de desarrollo de una biblioteca digital y su apertura e integración en el recolector Hispana: El caso de la *Biblioteca Digital Ovidiana Abierta*», pp. 137-150 [Disponible en línea: <https://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=13>. Consulta: 20/11/20].

37 En el *II Congreso Internacional de Humanidades Digitales Hispánicas* (UNED, Madrid, 5-7 de octubre de 2015), la principal participación del proyecto consistió en la elaboración del panel «Proyecciones mitológicas: un uso digital, diversificado y didáctico de la *Biblioteca Digital Ovidiana*», que versó sobre las posibilidades académicas y de generación de contenidos de la Biblioteca Digital Ovidiana, presentado por la investigadora principal y el equipo de estudiantes que desarrollaron las aplicaciones prácticas.

38 En el *II Congreso Internacional de Humanidades Digitales Hispánicas* (UNED, Madrid, 5-7 de octubre de 2015), los miembros técnicos del equipo de investigación del proyecto Paloma Centenera y María Luisa Díez presentaron una comunicación sobre una herramienta desarrollada por ellas sobre el modelo de la *BDO*: «*SAMEBibl*: una solución para la migración de datos a *Europeana*». En el *III Congreso de la Sociedad Internacional de Humanidades Digitales Hispánicas: Sociedades, políticas, saberes* (Málaga, 18-20 de octubre de 2017), continuando con la exploración de la aplicación de las posibilidades de la *BDO* como herramienta para investigación en Historia del Arte y en el aspecto de la ilustración y la iconografía, la investigadora principal y los miembros técnicos del equipo de investigación presentaron una comunicación sobre un aspecto que sigue en desarrollo en este momento: «La vida de las imágenes. Identificación de patrones en la ilustración de las *Metamorfosis* de Ovidio».

Por último, en el *IV Congreso Internacional HDH2019. Humanidades Digitales & Patrimonio Cultural*, (Toledo, 23-25 de octubre de 2019), la investigadora principal y los dos miembros técnicos del proyecto presentaron una comunicación sobre el proceso de la apertura de la biblioteca: «Conectando el conocimiento: los datos abiertos de las ediciones ilustradas de Ovidio», que está en curso de publicación.

las diferentes instituciones; un trabajo que todavía no está concluido y sigue en marcha con cada fase del proyecto. Estas tareas en ocasiones se vuelven momentos especialmente gratificantes con el hallazgo de piezas excepcionales que, con frecuencia, eran perfectas desconocidas para el mundo de la investigación³⁹. El resultado de estos rastreos se ha presentado en diferentes foros y se han realizado ya algunas publicaciones sobre fondos excepcionales⁴⁰, aunque todavía hay mucho trabajo en marcha.

En este aspecto, la última novedad entre los resultados del trabajo del proyecto ha sido la elaboración de un *Blog sobre bibliotecas, sobre libros y sobre Ovidio* (Fig. 9), que está alojado en el portal *Ovidius Pictus*⁴¹. En cada una de las entradas se presenta la historia y la realidad de una biblioteca concreta de las que se han visitado y estudiado y se muestran comentados los ejemplares ilustrados que posee. Por medio de este recurso se repasa desde un punto de vista diferente el conjunto de las obras ilustradas estudiadas que ya están incluidas en la *Biblioteca Digital Ovidiana* o que están todavía en fase de estudio. Los ejemplares se presentan en este caso como libros que pertenecen a un fondo histórico concreto dentro del conjunto de las distintas bibliotecas españolas que cuentan con ejemplares de las obras de Ovidio ilustradas. El recorrido del *blog* ha comenzado, como comenzó la andadura de la *BDO*, por las bibliotecas de la comunidad autónoma gallega y aspira a recorrer todas la bibliotecas visitadas y estudiadas a lo largo de las distintas fases del proyecto.

Fue precisamente el trabajo concluido con las bibliotecas gallegas lo que propició la realización de la que consideramos una de las actividades más relevantes como resultado del proyecto, la exposición: «*Ovidius vivit!* Mitos imágenes y libros. La obra ilustrada de Ovidio en las bibliotecas de Galicia», que se celebró en Santiago de Compostela entre mayo y julio de 2017. La muestra, comisariada por la investigadora principal y con la colaboración de todo el equipo de trabajo del proyecto, reunió más de setenta ejemplares ilustrados de las obras de Ovidio procedentes de catorce bibliotecas de Galicia. Los libros, que se dispusieron en tres ámbitos, fueron el instrumento para mostrar la

39 DÍEZ PLATAS, F., «Una presencia excepcional de Ovidio en Mondoñedo: la edición de Parma 1505», *Estudios Mindonienses*, 28, 2012, pp. 543-560.

40 DÍEZ PLATAS, F., MEILÁN JACOME, P., SENRA ALONSO, N. y GARCÍA GÓMEZ, E., «Un patrimonio excepcional: las ediciones ilustradas de Ovidio en el convento de San Francisco do Val de Deus (Santiago de Compostela)», *Liceo Franciscano. Revista de Estudio e Investigación*, año LXVIII, nº 208, 2017, pp. 297-323; DÍEZ PLATAS, F., «Patrimonio universitario: las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela», *Quintana*, 17, 2018, pp. 167-190; DÍEZ PLATAS, F., «Académicos e ilustrados: los ‘Ovidios’ del Seminario Metropolitano de San Atón». *Pax et Emerita*, 16, 285-310.

41 <http://bdovidiana.es> [Consulta: 20/11/2020].

realidad de la personalidad del poeta y su obra («Ovidio, un poeta inmortal»), la historia de la ilustración de su obra más relevante, las *Metamorfosis* («*Libros para mirar*: la ilustración de las *Metamorfosis* del siglo XV al siglo XIX) y las imágenes del mito a través de los grabados presentes en las distintas ediciones («*Imágenes para leer*: la iconografía de las *Metamorfosis*). La exposición constituyó un importante hito en el conocimiento de la ilustración de la obra de Ovidio al presentar la principal novedad: la línea temporal completa del desarrollo de la ilustración de las *Metamorfosis* desde el siglo XV al siglo XIX (Fig. 10), en la que se individualizaba cada una de las ediciones que supusieron una novedad en relación con la ilustración y con la relación del texto con la imagen, que se consideran ediciones «príncipes iconográficas», de acuerdo con un nuevo concepto acuñado por F. Díez Platas⁴².

De este modo, el conocimiento de la ilustración de las obras de Ovidio y de su tradición se ha constituido en el tercero de los ámbitos de estudio, investigación y teorización de los miembros del equipo del proyecto *BDO*, que ya está produciendo algunos resultados interesantes⁴³. A este respecto es necesario decir que el trabajo con la tradición de la ilustración de las obras ovidianas, y de manera especial de las *Metamorfosis*, ha conducido los intereses de investigación hacia el mundo medieval en búsqueda de los antecedentes de la figuración de las historias mitológicas relacionadas con el texto de Ovidio. Esto ha abierto un campo específico de investigación al que se han acogido varios miembros del equipo del proyecto que están realizando su tesis doctoral sobre aspectos del Ovidio medieval que se presenta como un novedoso, y solo en parte explorado, campo de investigación.

Por último, el conocimiento de la ilustración de las obras de Ovidio, y de manera especial de las *Metamorfosis*, como ya hemos indicado, y el trabajo concreto y detallado con los ejemplares que se encuentran en las bibliotecas españolas ha propiciado el desarrollo de una línea de investigación puramente

42 DÍEZ PLATAS, F., «Desde la imagen: la *Biblioteca Digital Ovidiana* como instrumento de estudio e investigación iconográfica del libro ilustrado», en *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 11, 2017, p. 70.

43 Véase a este respecto: DÍEZ PLATAS, F., «*Et per omnia saecula imagine vivam*: The completion of a figurative corpus for Ovid's *Metamorphoses* in the XVth and XVIth century book illustrations», en MACK, P. y NORTH, J. (eds.), *The afterlife of Ovid* (BICS Supplement 130), London, 2015, pp. 115-135, y «Glosas visuales: la imagen y las ediciones latinas de las *Metamorfosis* de Ovidio a inicios del siglo XVI», en *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre la funcionalidad la estética y la información*, *In culpa est*, 8, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 211-222; MEILÁN JÁCOME, P., «Transformaciones de una edición de Ovidio: sobre las *Metamorfosis* de Ovidio de Francisco Crivell (1805-1819)», en PEDRAZA GRACIA, M. J. (dir.), *In culpa est. Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 543-559.

iconográfica sobre los temas y motivos que se originan a partir de la obra de Ovidio desde el inicio, en la pintura pompeyana, pero, de manera concreta, como ilustraciones desde la iluminación de los manuscritos de las distintas obras del poeta –en las que la primacía, insistimos, la tiene el poema de las *Metamorfosis*– hasta el presente. El conocimiento de las tradiciones de ilustración y los aparatos figurativos de las ediciones facilita un conocimiento experto en relación con la figuración de los temas y las figuras mitológicas que permite, además, indagar sobre los mecanismos de la imagen como medio⁴⁴. En este aspecto también se está trabajando en el seno del proyecto, lo que se ha materializado en ponencias y comunicaciones y en algunas publicaciones en relación con una serie de figuras concretas como el dios Baco, Orfeo o el Minotauro, entre otras, realizadas por los distintos miembros del proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIELLE, G., *Recherches sur des traductions françaises des Metamorphoses d'Ovide, illustrées et publiées en France à la fin du XVIe siècle et au XVIIe siècle*, Paris, 1989.
- BLATTNER, E., *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid, Venedig 1497 und Mainz 1545*, München, 1998.
- CENTENERA CENTENERA, P. y DíEZ PLATAS, M^a L., «El proceso de desarrollo de una biblioteca digital y su apertura e integración en el recolector Hispana: El caso de la Biblioteca Digital Ovidiana Abierta», en LÓPEZ POZA, S. y PENA SUEIRO, N. (eds.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*. Janus, Anexo 1, 2014, pp. 137-150 [Disponible en línea: <https://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=13>].
- DÍEZ PLATAS, F., *Imágenes para un texto. Guía Iconográfica de las 'Metamorfosis' de Ovidio* Santiago de Compostela, Tórculo, 2000.
- DÍEZ PLATAS, F., «Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio iconográfico de las *Metamorfosis* figuradas del XVI», en FOLGAR, M^a C., GOY, A. y LÓPEZ, J. M. (eds.), *Memoria Artis I*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 247-267.

44 De manera concreta sobre lo que supone ilustrar poesía, acompañándola o transformándola en figuración. Sobre estos aspectos: DíEZ PLATAS, F. y MEILÁN JÁCOME, P., «Le poète dans son œuvre. Ovide dans les images des *Fastes* et des *Tristia* aux XVIe et XVIIe siècles», *Anabases* 29, 2019, pp. 253-265, y DíEZ PLATAS, F., 奥维德的图像：神话和诗歌的形式与掩饰 («Images for Ovid: shapes and disguises for myth and poetry»), en J. Liu, 全球视野下的古罗马诗人奥维德研究前沿 (*The New Frontiers of Research on the Roman Poet Ovid in the Global Context*), Peking University Press, Peking, 2020, pp. 298-313, que está en el proceso final de publicación.

- DÍEZ PLATAS, F., «El Minotauro: ¿una imagen ‘al pie de la letra’?», *Quintana*, 4, 2005, pp. 141-152.
- DÍEZ PLATAS, F., «El viaje de Orfeo, de la Antigüedad a la tradición clásica», *Jornadas Insulae. La multiculturalidad en la Antigüedad clásica*, Tenerife, 2007.
- DÍEZ PLATAS, F., «Una presencia excepcional de Ovidio en Mondoñedo: la edición de Parma 1505», *Estudios Mindonienses*, 28, 2012, pp. 543-560.
- DÍEZ PLATAS, F., «*Et per omnia saecula imagine vivam*: The completion of a figurative corpus for Ovid’s *Metamorphoses* in the XVth and XVIth century book illustrations», en MACK, P. y NORTH, J. (eds.), *The afterlife of Ovid* (BICS Supplement 130), London, 2015, pp. 115-135.
- DÍEZ PLATAS, F., «Researching illustrated books in art history: a brief history of the *Biblioteca Digital Ovidiana* project», en HOFFMAN, S. (ed.), *Dynamic Research Support for Academic Libraries*, London, Facet Publishing, 2016, pp. 21-32.
- DÍEZ PLATAS, F., «Desde la imagen: la *Biblioteca Digital Ovidiana* como instrumento de estudio e investigación iconográfica del libro ilustrado», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 11, 2017, pp. 55-72.
- DÍEZ PLATAS, F., «Patrimonio universitario: las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela», *Quintana*, 17, 2018, pp. 167-190.
- DÍEZ PLATAS, F., «Glosas visuales: la imagen y las ediciones latinas de las *Metamorfosis* de Ovidio a inicios del siglo XVI», en *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre la funcionalidad la estética y la información*, *In culpa est*, 8, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 211-222.
- DÍEZ PLATAS, F., «Académicos e ilustrados: los ‘Ovidios’ del Seminario Metropolitano de San Atón», *Pax et Emerita*, 16, pp. 285-310.
- DÍEZ PLATAS, F., 奥维德的图像：神话和诗歌的形式与掩饰 («Images for Ovid: shapes and disguises for myth and poetry»), en J. Liu, 全球视野下的古罗马诗人奥维德研究前沿 (*The New Frontiers of Research on the Roman Poet Ovid in the Global Context*), Peking, Peking University Press, 2020, pp. 298-313.
- DÍEZ PLATAS, F., CENTENERA CENTENERA, P. y DÍEZ PLATAS, M^a L., «Patrimonio selecto: reflexiones sobre el papel de la *Biblioteca Digital Ovidiana* y la difusión y conservación del patrimonio bibliográfico», *RUIDERAe: Revista de Unidades de Información*, nº 12, 2017 [En línea: <https://revista.uclm.es/index.php/ruiderae/article/view/1632>].

- DÍEZ PLATAS, F., GARCÍA GÓMEZ, E., PAZ FERNÁNDEZ, M. y LÓPEZ GÓMEZ, C., «Mitos de libro: la ilustración de las *Metamorfosis* de Ovidio en las ediciones españolas del siglo XVI», en GARCÍA MAHÍQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V. F. (eds.), *Imagen y Cultura. La Interpretación de las Imágenes como Historia Cultural I*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 549-562.
- DÍEZ PLATAS, F. y MEILÁN JÁCOME, P., «Le poète dans son œuvre. Ovide dans les images des *Fastes* et des *Tristia* aux XVe et XVIe siècles», *Anabases*, 29, 2019, pp. 253-265.
- DÍEZ PLATAS, F., MEILÁN JÁCOME, P., SENRA ALONSO, N. y GARCÍA GÓMEZ, E., «Un patrimonio excepcional: las ediciones ilustradas de Ovidio en el convento de San Francisco do Val de Deus (Santiago de Compostela)», *Liceo Franciscano. Revista de estudio e investigación*, año LXVIII, nº 208, 2017, pp. 297-323.
- DÍEZ PLATAS, F. y MONTEROSO MONTERO, J. M., «Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago», en VIGO, A. (ed.), *Cultura, poder y mecenazgo*, *Semata* 10, Santiago de Compostela, 1998, pp. 451-472.
- FREEDMAN, L. y HUBER-REBENICH, G. (eds.), *Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa*, Berlín, 1995 (3 vols.).
- GUTHMÜLLER, B., «Immagine e testo nelle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce», en *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 291-307.
- GUTHMÜLLER, B., «*Picta poesis Ovidiana*», en HEITMANN, K. y SCHROEDER, E. (eds.), *Renatae Litterae: Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance: August Buck zum 60. Geburtstag*, Frankfurt. 1973 (versión italiana en *Mito, poesía, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, 1997, pp. 213-236.
- HENKEL, M. D., *De Houtsneden van Mansion's Ovide moralisé*, Bruges 1484, Amsterdam, 1922.
- HENKEL, M. D., «Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert», en *Vorträge der Bibliothek Warburg (1926-1927)*, 1930, pp. 53-144.
- HUBER-REBENICH, G., *Metamorphosen der 'Metamorphosen': Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik*. Rudolstadt, 1999.
- HUBER-REBENICH, G., LÜTKEMEYER, S. y WALTER, H., *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik, I*, Berlin, 2014.

- HUBER-REBENICH, G., LÜTKEMEYER, S. y WALTER, H., *Ikographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Sammeldarstellungen: Die textbegleitende Druckgraphik*, Berlin, 2004.
- HUBER-REBENICH, G., «Kontinuität und Wandel in der frühen italienischen Ovid-Illustration. Die Tradition der Holzschnitte zu Giovanni dei Bonsignoris. *Ovidio metamorphoseos vulgare*», en MAREK, H., NEUSCHÄFER, A. y TICHY, S. (eds.), *Metamorphosen: Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2002, pp. 63-79.
- HUBER-REBENICH, G., «L'iconografia della mitologia antica fra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio», *Studi Umanistici Piceni* 12, 1992, pp. 123-133.
- MEILÁN JÁCOME, P. y DÍEZ PLATAS, F., «La *Biblioteca Digital Ovidiana* y el patrimonio bibliográfico español», en LÓPEZ POZA, S. y PENA SUEIRO, N. (eds.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro. Janus*, Anexo 1, 2014, pp. 317-327 [Disponible en línea: <https://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=29>].
- MEILÁN JÁCOME, P., «Transformaciones de una edición de Ovidio: sobre las *Metamorfosis* de Ovidio de Francisco Crivell (1805-1819)», en PEDRAZA GRACIA, M. J. (dir.), *In culpa est. Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 543-559.
- TUNG, M., «The Interrelationship between Emblem Books and Ovid's *Metamorphoses*: A Survey of Research», *Emblematica*, 17, 2009, pp. 41-147.

Biblioteca Digital Ovidiana
Ediciones ilustradas de Ovidio
en la biblioteca española. Siglos XVIII

Biblioteca Xeral Universitaria, Santiago de Compostela > Tristes Merula s.l.s.a.

P. Ovidii Nasonis Libri de trinitibus cum loco
lentissimis commentaria Reuerendissimi do-
mini Bartholomei Merulae apostolici pro-
tonotarii [et] alia addito[n]ibus nouis nuper
in luce[m] emissa, aptissimiq[ue] figura oma-
ti necnon castigatissima tabula que
omnia vocabula: omnesq[ue] histori-
as: [et] quæq[ue] scitu dignissima [secundu]m
alphabeti ordinem diligenti-
me complexitur

Obra	Tristes
Lugar de publicación	Sin lugar de publicación
Fecha	No se conoce
Impresor	
Ilustrador	Anónimo
Biblioteca	Biblioteca Xeral Universitaria, Santiago de Compostela.
Signatura	Res 20694
Características de la edición	Ver
Contenido	Ver
Características del ejemplar	Ver

5. Visualización en el sitio Web de la ficha del ejemplar de las *Tristes* sin lugar ni fecha de publicación (T.BXU.s.l.s.a =ejemplar de la Biblioteca Xeral Universitaria de Santiago)

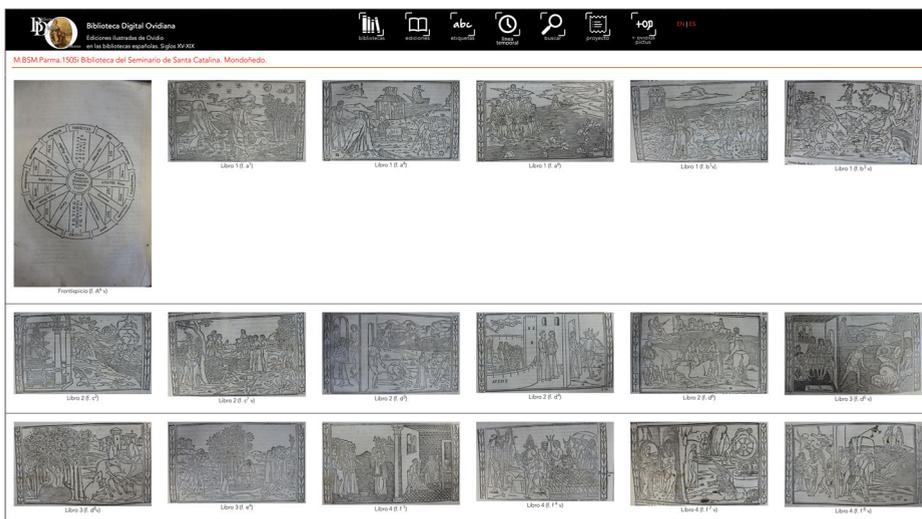
Biblioteca Digital Ovidiana
Ediciones ilustradas de Ovidio
en la biblioteca española. Siglos XVIII

Biblioteca del Seminario de Santa Catalina, Mondoñedo. > M.BSM.Parma.1505i

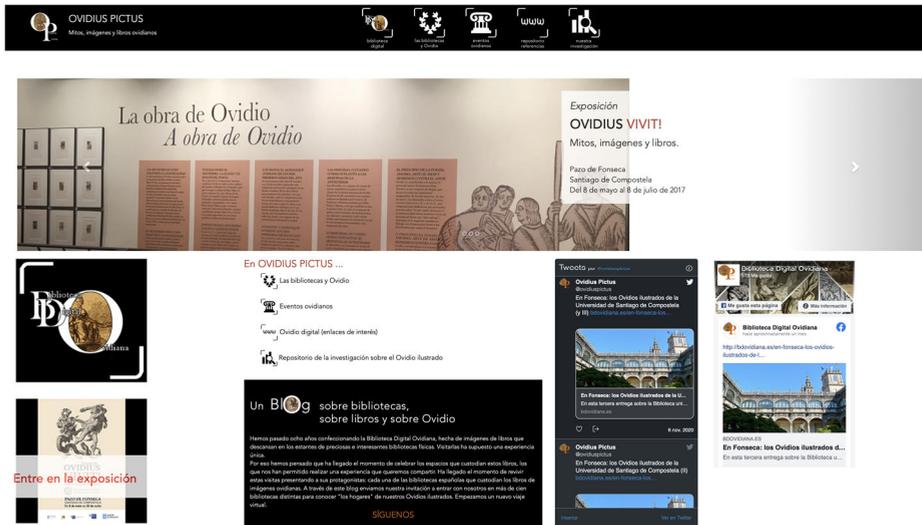
Libro 1 (f. b³ v)
Temas representados
■ Narciso y Dafne
■ metamorfosis a Niobe: "Apolo" (tres caras), "Cerberus" y "Daphne".
■ Narciso y Pitón

Cetera dicitur...

6. Detalle del grabado del libro 1 que representa el episodio de Apolo y Pitón y la historia de Apolo y Dafne Edición latina de las *Metamorfosis* publicada en Parma en 1505. (M.BSM.Parma.1505i=ejemplar del Seminario de Santa Catalina de Mondoñedo, Lugo)



7. Detalle de la galería de imágenes del ejemplar. (M.BSM.Parma.1505i=ejemplar del Seminario de Santa Catalina de Mondoñedo, Lugo)



8. Visualización de la página de inicio del portal *Ovidius Pictus*

Un Blog sobre bibliotecas,
sobre libros y sobre Ovidio





ENTRADAS RECIENTES

[En Escena: los Ovidios ilustrados de la Universidad de Santiago de Compostela \(II\)](#)

[En Escena: los Ovidios ilustrados de la Universidad de Santiago de Compostela \(I\)](#)

[En Escena: los Ovidios ilustrados de la Universidad de Santiago de Compostela \(I\)](#)

SUSCRIBETE A NUESTRO BLOG

Nombre y Apellidos *

Correo electrónico *

[Acepto la política de privacidad](#)

(A)USCRIBETE

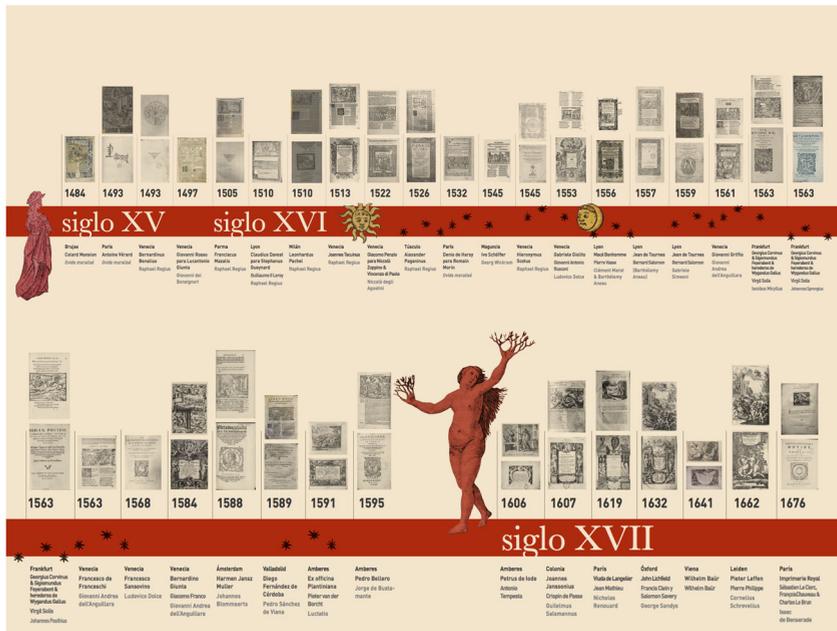
Este blog trata sobre bibliotecas y sobre libros. Sobre bibliotecas españolas que preservan entre sus parajes unos libros especiales, que hace ya más de diez años empezamos a buscar: las ediciones ilustradas de la obra del poeta romano Publio Ovidio Naso. Una larga búsqueda que ya nos ha llevado a visitar y dibujar de más de cien bibliotecas en Galicia, Cataluña, Castilla y León, Madrid, Andalucía, Extremadura y las Islas Canarias.

Los libros encontrados, todas las ediciones impresas desde el siglo XV al siglo XIX que muestran en imágenes y con imágenes las obras de Ovidio se van catalogando poco a poco en las estanterías virtuales de la [Biblioteca Digital Ovidiana](#). Una biblioteca digital especial que ya es en este momento una suerte de «biblioteca de bibliotecas» donde se reúnen los fondos ilustrados de las obras de sólo autor: Ovidio. Pero también en una biblioteca peculiar, porque los libros que contiene están todos abiertos y «reconstruidos» para poder entrar fácilmente en su contenido y fijar en las imágenes que los abarcan.

Hemos pasado ocho años confeccionando esta biblioteca virtual y diferente, hecha de imágenes de libros que descansan en los estantes de precisiones e innumerables bibliotecas físicas. Visitadas ha supuesto una experiencia única. Hemos entrado en contacto con su historia, con los espacios y el ambiente, con el deseo de conservación de legados únicos que se ha materializado en instituciones excepcionales. Hemos visitado bibliotecas públicas y privadas, bibliotecas pequeñas, grandes y enormes. Hemos trabajado en el silencio monástico, entre el aroma de los libros unarmados de varios siglos, en estantes contemporáneos que juegan a disposición de todos el recuerdo del pasado. Hemos conocido secretos y realidades del pasado y del presente. Hemos tocado la historia en su estado en los mundanos y en las ediciones modernas, libros encuadernados de las más diversas formas, testigos de las lecturas de los más variados individuos.

Por eso hemos pensado que ha llegado el momento de celebrar los espacios que custodian estos libros, los que nos han permitido realizar una experiencia que queremos compartir. Ha llegado el momento de reunir estas visitas presentando a sus protagonistas: cada una de las bibliotecas españolas que custodian los libros de imágenes ovidianas. A través de esta blog exponemos nuestra intención a entrar con nosotros en más de cien bibliotecas distintas para conocer «sin haberlas» de nuestros Ovidios Ilustrados. Empezamos un nuevo viaje virtual.

Visualización de la página de inicio del blog *Sobre bibliotecas, sobre libros y sobre Ovidio*.



9. Detalle de la línea temporal de las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis*. Exposición *Ovidius vivit!*

Fátima Díez Platas

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Santiago de Compostela
Plaza de la Universidad, 1
15782 Santiago
<https://orcid.org/0000-0002-4474-2431>
fatima.diez@usc.es



**ORBIS IMAGINES. ESTAMPA Y CULTURA VISUAL EN
ANDALUCÍA Y SU IMPACTO EN EL NUEVO MUNDO
(SIGLOS XVI-XVIII)**

**ORBIS IMAGINES. ENGRAVING AND VISUAL CULTURE IN
ANDALUSIA AND THEIR IMPACT ON THE NEW WORLD
(16TH TO 18TH CENTURIES)**

REYES ESCALERA PÉREZ
Universidad de Málaga

Recibido: 09/12/2020

Aceptado: 08/01/2021

RESUMEN

El proyecto que se presenta propone el estudio de la estampa y su trascendencia en la cultura visual de Andalucía en un período que abarca desde el siglo XVI hasta finales del XVIII. A este objetivo se suma otro, complementario, que plantea investigar la influencia en el arte del Nuevo Mundo de los grabados salidos de talleres andaluces. Para su realización se aúnan dos elementos diversificados aunque complementarios: la investigación que llevarán a cabo los miembros del equipo –que se ha considerado que sea interdisciplinar–, cuyos resultados serán publicados y presentados a seminarios, jornadas y congresos, y la transmisión a la sociedad a través de una base de datos conformada por entradas, clasificadas temáticamente, que recogerán las estampas y datos técnicos, históricos y artísticos de las mismas.

Palabras clave: estampa, grabado, Andalucía, América, iconografía.

ABSTRACT

This project proposes the study of the engraving and its importance in the visual culture of Andalusia from the 16th to the end of the 18th centuries. An additional aim proposes investigating the influence of engravings from Andalusian artists' studios on New World art. To do this two different but complementary elements are combined: the investigation that will be carried out by members of the team -considered interdisciplinary- the results of which will be published and presented at seminars, meetings and congresses plus communication to the general public through a data base made up of thematically classified entries that will include the engravings and their technical, historical and artistic data.

Keywords: print, engraving, Andalusia, America, iconography.

1. INTRODUCCIÓN

No cabe duda de la gran trascendencia del grabado como medio de comunicación y difusión durante cuatro siglos y su importancia para la cultura, hecho que ya fue reseñado por Manuel de Rueda en 1761 en su célebre obra *Instrucción para gravar en cobre...*¹; baste recordar cómo el arte gráfico puede considerarse una revolución dentro del arte y la sociedad del mundo moderno. Por tanto, no sólo se trata de una materia digna de ser estudiada por su interés artístico y estético, sino que abarca una gran cantidad de «funciones» y características que convierten su estudio en necesario.

En palabras de Juan Antonio Ramírez, el grabado no sólo fue el «motor de una verdadera democratización icónica»² gracias a la posibilidad de realizar numerosas copias a partir de una matriz que, gracias a su escaso coste, dio la posibilidad a las clases populares de contar con imágenes que hasta entonces les estarían vedadas, sino que se convirtió, gracias a su fácil difusión, en un instrumento esencial para los artistas que consideraron la estampa como una indiscutible fuente de inspiración. Asimismo, su eficacia, por las características que hemos expuesto, viene avalada por su capacidad para transmitir valores devocionales, religiosos, morales o educativos, como vehículo de transmisión de ideas y contenidos culturales de épocas pasadas así como su potencial para divulgar formas, modelos y tipos iconográficos. Por otra parte, es un importante

1 RUEDA, M. de, *Instrucción para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo...*, en Madrid, por Joachin Ibarra, 1761, p. 2.

2 RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 24.

recurso para los investigadores ya que los grabados pueden servir de referencia para documentar obras perdidas, permiten reconstruir espacios y ámbitos actualmente transformados, e incluso logran ayudar a conocer la identificación de la autoría de una pieza y/o su fecha de ejecución.

2. EL PORQUÉ DE ESTA PROPUESTA. ESTADO ACTUAL DE LOS CONOCIMIENTOS

Esta breve introducción es, creemos, suficiente aval para justificar la presentación del proyecto titulado: «Tres siglos de arte del grabado (XVI-XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques» (PID2019-104433GB-I00. Generación del conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema de I+D+i. Convocatoria de 2019. Ministerio de Ciencia e Innovación) que ha comenzado su andadura el 1 de junio de 2020.

Su propuesta estuvo motivada por la ausencia de una investigación «de conjunto» sobre la estampa en Andalucía que estudie su complejidad así como su trascendencia en la cultura visual de la Edad Moderna, siendo conscientes de que la misma juega un papel de primer orden. Aunque en las últimas décadas se han realizado estudios monográficos que han revalorizado la estampa andaluza como manifestación artística de primer nivel, se han hecho revisiones biográficas de grabadores y grabadoras de reconocido prestigio, se ha recalado su función como medio de difusión de ideas, formas y modelos o se han dado noticias de nuevas estampas, se trata de estudios monográficos sin un hilo común que aúne tendencias, talleres y cualquier otro ámbito relacionado con el grabado.

Por otra parte, echamos en falta en algunos de estos estudios un planteamiento no sólo técnico y formal sino también iconográfico, ya que la estampa, además de ser considerada por su valor estético, es una de las manifestaciones que mejor y más fácilmente propaga ideas y contenidos culturales, convirtiéndose en elementos fundamentales para la mayor y mejor comprensión de la cultura de la época. Para ello es necesario plantear estudios en los que se analicen las estampas siguiendo el método iconográfico e iconológico.

En los estudios generales de la historia del arte gráfico en España la estampa andaluza en la Edad Moderna se ha visto reflejada de desigual manera. No obstante es necesario recordar las exposiciones de arte gráfico y las publicaciones de numerosos investigadores, entre los que se encuentran Esteve Botey, García Vega, Antonio Gallego, Páez Ríos y Carrete Parrondo –junto a

Fernando Checa y Valeriano Bozal³, que ofrecen en sus páginas investigaciones esenciales para el conocimiento del arte del grabado en Andalucía.

En cuanto a los trabajos específicos, cabe reseñar el que realizó Javier Portús en 2008⁴ en el que vuelve a destacar a Granada como la ciudad que encabezó la producción de estampas en Andalucía en el siglo XVII. El pionero de la investigación del grabado granadino fue don Manuel Gómez-Moreno⁵. Le siguieron otros estudios, entre los que destacan los de Francisco Izquierdo⁶ y, especialmente, los del doctor Moreno Garrido, desde que comenzó sus investigaciones en su tesis doctoral⁷, hasta sus últimos estudios, entre los que destaca *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX...* en el que da a conocer un gran número de láminas⁸ inéditas, muchas de ellas confeccionadas en Andalucía⁹. Su amplia producción le convierte en uno de los referentes del estudio del arte gráfico, abarcando varios ámbitos de la investigación sobre el grabado como los hagiográficos/iconográficos, el tipo icónico de la Inmaculada Concepción y los libros ilustrados, revalorizando asimismo el trabajo de la familia Heylan, grabadores procedentes de Amberes que se asentaron en Granada en la segunda década del siglo XVII tras sus primeros años en Sevilla¹⁰.

3 ESTEVE BOTEY, F., *Historia del grabado*, (1936), Madrid, Ed. Labor, 1993; GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1968; *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982; PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1985, 4 vols; GARCÍA VEGA, B., *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid, Diputación Provincial, 1984, 2 vols.; CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V., *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, «Summa Artis», Historia General del Arte, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

4 PORTÚS PÉREZ, J., «Pinturas y estampas en el Barroco Andaluz», en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, pp. 24-41.

5 GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., *El arte de Grabar en Granada*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e Hijos de M. Tello, 1900.

6 IZQUIERDO, F., *Xilografía granadina del siglo XVII*, Madrid, Marsiega, 1975.

7 MORENO GARRIDO, M., «El grabado en Granada durante el siglo XVII. II. La calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. XIII, nº 26-28, 1976 y «El grabado en Granada durante el siglo XVII. II. La xilografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. XV, nº 32-34, 1978-1980.

8 Aunque este término se refiere a la plancha de metal o matriz sobre la que se estampa, y según el *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, coordinado por Javier Blas (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996, p. 24) «nada justifica su empleo en el sentido de estampa ni de ningún tipo de ilustración», en documentos antiguos se puede rastrear el uso del mismo como sinónimo de estampa, y de ahí que nosotros lo utilicemos.

9 MORENO GARRIDO, M., *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX. Trescientos cincuenta y siete grabados «abiertos a talla dulce» por burilistas españoles*, Granada, Universidad de Granada, 2015.

10 Estudios sobre los Heylan: MORENO GARRIDO, A., «La etapa sevillana de Francisco Heylan», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, 1984, pp. 349-359; PÉREZ GALDEANO, A. M^a, «Francisco Heylan. Revisión biográfica del calcógrafo e impresor flamenco asentado en Andalucía», *Anales*

Tras el auge del grabado en la centuria setecentista, el siglo XVIII supuso un repunte de la estampa devocional, pudiéndose afirmar que se «reconquista» la lámina suelta, como era habitual en el siglo XVI. A pesar de que se han realizado estudios sobre la producción de los más destacados burilistas que trabajaron en Granada, como Juan Ruiz Luengo, José de Ahumada y Antonio Sánchez de Ulloa¹¹, hasta el momento no se ha publicado ningún estudio monográfico que analice la producción completa de esta centuria. No obstante, es de destacar que, sin ninguna duda, las investigaciones sobre el arte gráfico granadino están a la cabeza de las que se han realizado en la comunidad andaluza.

En Málaga, el trabajo más completo sobre la producción de grabados en la Edad Moderna es el escrito por Federico Castellón¹², quien ofrece un estudio pormenorizado de estampas realizadas en esta ciudad o que fueron encargadas por miembros del clero y nobles malagueños a artífices de otras ciudades en los siglos XVII y XVIII, además de reivindicar la figura de Francisco de la Torre (1766-1800), burilista de destacada calidad y eficaz diseñador gráfico para la nueva sociedad malagueña ilustrada¹³. También son dignos de destacar los estudios de los grabados sobre la catedral de Málaga y de las *Aleluyas* dieciochescas firmados por Rosario Camacho¹⁴, así como las imágenes grabadas de la patrona, la Virgen de la Victoria, estudiadas por el profesor Agustín Clavijo¹⁵.

El grabado sevillano ha sido analizado, como en los casos anteriores, desde distintas perspectivas: por sus méritos artísticos o como documento histórico, ilustrador de libros o como elemento devocional¹⁶. *Iconografía de Sevilla* de

de *Historia del Arte*, nº 24, 2014, pp. 107-133 y «La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los Porcones», en ALMARCHA, M^a E., MARTÍNEZ-BURGOS, P. y SAINZ, M^a E. (dirs.), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca, Eds. de la Universidad Castilla-La Mancha, 2016, pp. 671-692.

11 ÁLAMO FUENTES, I. M^a del, «Tres grabadores granadinos del siglo XVIII: Luengo, Ahumada y Sánchez de Ulloa», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 17, 1985-1986, pp. 7-13.

12 CASTELLÓN SERRANO, F., *Grabado calcográfico en la Málaga moderna: Francisco de la Torre, grabador y maestro de dibujo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación, 2013.

13 Asimismo fue comisario de una exposición que tuvo lugar en el Museo de Patrimonio de Málaga en 2018 que reunió la práctica totalidad de su producción. Catálogo: CASTELLÓN SERRANO, F., *La estampa ilustrada en Málaga. La obra del grabador Francisco de la Torre (1766-1800)*, Málaga, Ayuntamiento, 2018.

14 CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Grabados de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 17, 1996, pp. 471-482; «Devoción popular e imagen culta. Las ‘aleluyas’ de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 16, 1995, pp. 187-206.

15 CLAVIJO GARCÍA, A., *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variantes iconográficas*, Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro, 1974.

16 Entre otros: MORENO GARRIDO, A. y GAMONAR, M.A., «Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo», *Goya*, nº 181-182, 1985, pp. 30-37; BANDA Y VARGAS, A. de la, «El grabado barroco sevillano», en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El Barroco en Andalucía*, Priego de Córdoba, Universidad de Córdoba, 1986, vol. III, pp. 25-32; III; LEÓN, A., «El grabado sevillano durante

Sancho Corbacho, libro en el que se recopilan representaciones de la ciudad entre los siglos XVI y XIX, muchas de ellas estampadas¹⁷ y los cuatro volúmenes publicados con el mismo título son interesantes repertorios de estampas sevillanas; concretamente, en esta última colección, los tomos I y II¹⁸, incluyen estudios y un amplio *corpus* de láminas estampadas en la capital hispalense de la época que nos ocupa, entre las que cabe destacar las firmadas por Pedro Tortolero, cuya producción es de un gran valor testimonial, aunque aún queda por realizar un estudio completo y contrastado del mismo. Otros artistas, también grabadores, como Francisco de Herrera el Viejo, en las primeras décadas del siglo XVII, o Matías de Arteaga, en la segunda mitad, han sido protagonistas de algunos trabajos que estudian su producción¹⁹.

Estos son los tres grandes focos del grabado de la Edad Moderna en Andalucía; otros tantos estudios completan el *corpus* gráfico de las restantes provincias, que abordan la imagen devocional y, sobre todo, la ilustración de libros. Es necesario recordar que gran parte de las estampas que se conservan ilustran impresos de muy diversa índole; así encontramos portadas o frontispicios, insertándose en sus páginas escudos, retratos, imágenes religiosas, vistas de ciudades, etc.

Entre estos libros ilustrados se encuentran las Relaciones de fiestas, impresos que describen las ceremonias acaecidas –tanto festivas como luctuosas– en las ciudades y en las que, en ocasiones, se insertan imágenes de las arquitecturas efímeras que se construyeron (arcos, fuentes, altares o túmulos), los espacios que se adornaron, los jeroglíficos o las procesiones que se organizaron. Sin ninguna duda, el paradigma de estos libros es el escrito por Fernando de la Torre Farfán para conmemorar la subida a los altares de Fernando III en 1671²⁰, ilustrado con más de un centenar de estampas que muestran las arquitecturas, artificios y tramoyas que se erigieron, la transformación de la catedral y las que reproducen los cuarenta y cuatro jeroglíficos que se colocaron en el Triunfo construido en el trascoro de la catedral. Dichos grabados al aguafuerte fueron realizados por los hermanos Arteaga (Matías y Francisco), Juan Valdés Leal y

el Lustró Real: 1729-1733», en *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, Consejería de Cultura, 1989, pp. 359-369; CALVO PORTELA, J., «Algunas entalladuras sevillanas de la Inmaculada Concepción de la década de 1610», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 111, 2013, pp. 35-68.

17 SANCHO CORBACHO, A., *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1975.

18 CABRA LOREDO, M. D. y SANTIAGO PÁEZ, E. M^a, *Iconografía de Sevilla: 1400-1650*, Madrid, El Viso, 1988; SERRERA, J. M. y JAVIER Y OLIVER, A., *Iconografía de Sevilla: 1650-1790*, Madrid, El Viso, 1989.

19 BANDA Y VARGAS, A. de la, «Matías de Arteaga, grabador», *Boletín de Bellas Artes*, nº 6, 1978, pp. 73-132.

20 TORRE FARFÁN, F. de la, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y de León...*, en Sevilla, en casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, año de 1671.

sus hijos Lucas y María Luisa. Este libro, considerado como el más bello de los impresos en el siglo XVII, fue tomado como modelo para otras obras, e incluso algunas de sus estampas fueron plagiadas por dos burilistas flamencos, Gaspar y Philibert Bouttats, que ilustraron una obra impresa en Amberes en 1684, como estudió el profesor Antonio de la Banda²¹.

Sin embargo, estas estampas sevillanas no fueron las únicas que se tomaron como fuente de inspiración. Como ejemplo citar la influencia de unas sencillas entalladuras que ilustran un opúsculo que describe el triduo que celebró la hermandad de Jesús Nazareno y Santísima Cruz de Jerusalén de Sevilla en 1761 en honor de la proclamación de la Inmaculada como patrona de España²² en las pinturas murales de la bóveda de la iglesia de la Inmaculada Concepción y San Juan Bautista de Tarifa (Cádiz)²³.

Estas noticias nos abren a los estudiosos del arte del grabado un nuevo enfoque que enlazaría con la línea que más resultados e investigaciones se están publicando en los últimos años: la influencia del grabado en la inspiración temática y compositiva de pintores y escultores, sobre todo a través de la importación de láminas extranjeras. Sin lugar a dudas son pioneros los estudios de Pérez Sánchez²⁴; asimismo destacamos el libro de Benito Navarrete, el más completo estudio sobre la utilización de la estampa como fuente de inspiración de los pintores andaluces barrocos²⁵. No obstante, esta línea de investigación comenzó a fraguarse en 1993, año en el que el «Instituto municipal de estudios iconográficos Ephialte» (Vitoria-Gasteiz) organizó el III Congreso de Historia del Arte con el tema: «La miniatura y el grabado como fuentes de inspiración y difusión de temas iconográficos», cuyas actas se publicaron en la extinta revista *Lecturas de Historia del Arte* (tomo IV, 1994).

21 BANDA Y VARGAS, A. de la, «Un plagio flamenco a los grabados del libro de Torre Farfán sobre las fiestas de la canonización fernandina», *Boletín de Bellas Artes*, nº 1 extra, 1973, pp. 47-52

22 *Astronomía mariana, con la que siempre ilustre, y venerable Hermandad de Jesús Nazareno, y Santísima Cruz de Jerusalén...* en los días 27, 28 y 29 de junio de este año de 1761... Sevilla. Vid: ESCALERA PÉREZ, R., «Fue costumbre de la Sabia Athenas proponer enigmas. Jeroglíficos y emblemas en la fiesta barroca de Andalucía (España)», en CABRERA COLLAZO, R. L. (ed.), *Visiones trastocadas. Relatos, significaciones y políticas de la mirada*, GKA Ediciones, 2020, p. 194.

23 PÉREZ-MALUMBRES, A. y HEREDIA FLORES, V. M., «Apuntes para la interpretación iconográfica de la capilla del hospital de la Inmaculada Concepción y de San Juan Bautista en Tarifa», *Patrimonio Monumental Aljaranda*, nº 82, 2011, pp. 13-27.

24 Es imposible abarcar en estas líneas su bibliografía sobre este asunto. Destacamos: PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza, 1993.

25 NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVIII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

Estas estampas no sólo recalaron en España, en donde serían puestas a la venta en casas especializadas o por estamperos, sino que muchas de ellas se destinaron para su distribución a los nuevos virreinos americanos. No obstante, entre las muchas láminas salidas de prensas flamencas, italianas, alemanas y francesas también se embarcaron estampas españolas, y entre ellas, andaluzas. Como escribe Francisco Montes²⁶, desde los primeros tiempos de la conquista hay constancia de que los soldados llevaron a América sus devociones particulares en forma de pequeñas imágenes o estampas, y una vez llegados a sus lugares de destino, con el fin de manifestar su gratitud por haber llegado sin contratiempos y para impetrar divinos favores, encargarían a algún pintor o artista local una imagen que pudiera ser venerada en un altar de su oratorio o en una iglesia. Así se fue expandiendo un extenso imaginario devocional andaluz a lo largo de numerosas poblaciones americanas que tuvieron en las estampas su principal vehículo de transmisión. El volumen *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico* coordinado por los profesores López Guzmán y Montes González presenta un extenso catálogo de estampas de advocaciones y personajes religiosos de origen andaluz, como es el caso de la Virgen de la Antigua, la Divina Pastora o San Juan de Dios, entre otros, que ponen de manifiesto este fenómeno religioso relacionado con un singular mecanismo de producción artística²⁷.

Por otro lado, el surgimiento de nuevos cultos en estas lejanas tierras dio lugar a una campaña de legitimación que se sirvió de impresos que relataban apariciones y milagros que se ilustraban con estampas. Algunos de estos textos llegaron a Andalucía para ser reimprimados en talleres locales. Ejemplo paradigmático es la tercera edición del volumen *Felicidad de Mexico* de Luis Becerra Tanco²⁸, que se imprimió en Sevilla en 1685 acompañado por cuatro estampas de Matías de Arteaga con las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego. Francisco Montes documentó el envío de tres cajones de ejemplares que, junto a otras remesas, contribuyeron a difundir el diseño de estas estampas hasta tal punto que se convirtieron en los referentes a seguir para los artistas novohispanos en sus creaciones guadalupanas²⁹, en lo que podríamos llamar un viaje «de ida y vuelta». En otros casos, las imágenes producidas se

26 MONTES GONZÁLEZ, F., «Virgenes viajeras, altares de papel. Traslaciones pictóricas de advocaciones peninsulares en el arte virreinal», en FERNÁNDEZ VALLE, M^a de los A., OLLERO LOBATO, F. y REY ASHFIELD, W. (eds.), *Arte y patrimonio en España y América*, Montevideo, Ed. Universidad de la República (Uruguay), 2014, pp. 89-117.

27 LÓPEZ GUZMÁN, R. y MONTES GONZÁLEZ, F. (coords.), *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*, Granada, Universidad de Granada, 2016.

28 HERRERA TANCO, L., *Felicidad de Mexico en el principio, y milagroso origen que tubo el Santuario de la Virgen María N. Señora de Guadalupe...*, en Sevilla, 1685.

29 MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación, 2015, pp. 100-102.

relacionaban con las ceremonias de beatificación y canonización en torno a religiosos de procedencia americana, que tuvieron en sus respectivas órdenes a los principales promotores de estas empresas.

De este tema aún queda mucho por explorar, abriéndose un campo muy interesante para futuros investigadores, siendo también uno de los pilares en los que se basa este proyecto.

También las composiciones de los libros de empresas y emblemas sirvieron de fuente de inspiración a los artistas. Solo unos pocos fueron impresos en Andalucía. El más conocido fue el de Juan Francisco de Villava *Empresas espirituales y morales*³⁰, y, aunque su difusión no tuvo el éxito esperado, sí fue utilizado por relatores festivos así como por pintores como Valdés Leal, como indican Gállego y Pérez Lozano³¹, que establecieron que pudo inspirarse para la representación de la mano llagada sosteniendo una balanza en su obra *Finis Gloriarum Mundi* (Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla) en una de las empresas de esta obra ¿Llegarían también a los virreinos americanos dichas influencias?

3. EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

El proyecto cuenta con la participación de dos equipos, uno de investigación y otro de trabajo, como requería la convocatoria³². Para cubrir la mayor parte de los aspectos a estudiar de la estampa, hemos pretendido que sea interdisciplinar, por lo que se han integrado investigadores e investigadoras de diversa formación.

El equipo de investigación está formado por ocho doctoras y doctores de reconocida solvencia, todos profesores de Universidad con un amplio recorrido científico en temáticas relacionadas con la cultura visual y con el arte virreinal, amén de otras disciplinas. Todos ellos han asumido la coordinación de cada uno de los bloques en los que se ha distribuido las bases de datos (como se especificará a continuación).

30 VILLAVA, J. F. de, *Empresas espirituales y morales...*, en Baeza, año 1613.

31 GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura barroca del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 98; PÉREZ LOZANO, M., «La emblemática andaluza: las ‘Empresas’ de Villava en la obra de Valdés Leal», *Lecturas de Historia del Arte*, vol. II, 1990, pp. 343-348 y «Emblemática y catequesis. Las Empresas de Villava en el contexto de la Contrarreforma», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turoloenses, 1994, pp. 719-739.

32 Boletín Oficial del Estado, nº 220. 13-09-2019.

Tres investigadores son profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. José Miguel Morales Folguera, conocido investigador de amplia trayectoria investigadora, ha participado en diversos proyectos I+D+i y sus numerosas publicaciones acerca de la imagen del poder, la influencia de la emblemática en el arte virreinal y su especialización en el estudio de la cultura visual barroca le avalan para su participación en este proyecto, al que puede ofrecer imprescindibles aportaciones por su amplia experiencia no sólo científica sino también de organización de eventos. Por su parte, entre las líneas de trabajo del doctor Javier Ordóñez Vergara destaca el patrimonio cultural y su gestión, con especial dedicación a los aspectos relacionados con la conservación y restauración, y con la catalogación y el inventario de obras de arte; su participación en el *Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica de Málaga*, en el que se estudiaron numerosas estampas, su publicación acerca de las imágenes de la revista *El Guadalhorce*, así como su experiencia como investigador en proyectos, respaldan su inclusión en éste. Finalmente es indispensable la participación de la doctora Sonia Ríos Moyano, especialista en el estudio de la imagen publicitaria, el diseño en sus múltiples manifestaciones y el arte contemporáneo, ya que sus últimas investigaciones se centran en los *Ephemera*, tema novedoso que se implementa en las entradas en la aplicación *web* que se han propuesto.

M^a Mercedes Fernández Martín es profesora de la Universidad de Sevilla. Tras su tesis sobre el gremio de carpinteros en Écija ha publicado numerosos trabajos sobre artes suntuarias, dibujos arquitectónicos y mobiliario religioso y profano, analizando en muchas de sus publicaciones las viviendas populares y su decoración interior, así como las prácticas religiosas. Su dilatada trayectoria investigadora y su conocimiento de la religiosidad popular resultan altamente positivas para la consecución de los objetivos de este proyecto. También los trabajos de la doctora M^a José Cuesta García de Leonardo, profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha, la acreditan inexcusablemente para su inclusión. Éstos se han dirigido fundamentalmente hacia dos campos: las arquitecturas efímeras y la emblemática; en ambos las estampas son fuentes principales para su estudio y hacia ellas ha enfocado la mayoría de sus estudios visuales. Asimismo, uno de los aspectos a destacar de este proyecto –como veremos a continuación– es la incorporación en las fichas/entradas que se van a realizar del análisis iconográfico de las estampas, atendiendo a su origen, continuidad y variantes³³, por lo que la incorporación de la doctora Cuesta, especialista en estas interpretaciones, está suficientemente justificada, ya que avalará y

33 Haremos uso de la terminología fomentada por el grupo de investigación APES, y más concretamente por su director, el doctor Rafael García Mahiques, uno de los máximos especialistas en la materia y director de diversos proyectos de investigación, en muchos de los cuales he participado.

asesorará a los demás investigadores. También profesor de esta Universidad es el doctor Juan Zapata Alarcón, cuyos estudios giran alrededor del patrimonio artístico de las órdenes militares. Ha colaborado en tres proyectos de investigación y entre sus publicaciones destacan las fichas de catálogos en las que ha estudiado numerosas obras relacionadas con la religiosidad popular, tema acorde con el proyecto presentado.

La doctora Paula Revenga Domínguez es profesora de la Universidad de Córdoba. Sus numerosos trabajos se centran en el arte barroco –especialmente pintura–, la arquitectura efímera y el arte virreinal, líneas de investigación acordes al proyecto. Asimismo ha participado en numerosos proyectos europeos y americanos y ha sido asesora científica y comisaria de exposiciones de ámbito nacional e internacional, experiencia que propiciará, sin ninguna duda, la consecución de objetivos del proyecto.

El doctor José Manuel Almansa Moreno, profesor de la Universidad de Jaén, tiene como principal tema de investigación la pintura mural de la Edad Moderna, especialmente en el ámbito andaluz y su proyección en la América virreinal, en donde ha analizado la influencia de las estampas europeas como difusoras de modelos visuales, tema que, como hemos comentado, es uno de los objetivos de este proyecto, por lo que su pertenencia al grupo de investigación está perfectamente avalada.

El equipo de trabajo, internacional y multidisciplinar, está formado por diez investigadores de diversa formación y bagaje profesional. Siete son doctores y dos son doctorandos que están realizando su tesis con temática relacionada con el proyecto. Las instituciones representadas son las Universidades de Almería, Málaga, Sevilla, Navarra y la UNED así como dos instituciones mexicanas: el Colegio de Michoacán y la Universidad Veracruzana, por lo que también está presente en este proyecto la internacionalización, sin duda obligatoria por la idiosincrasia del mismo.

Juan Carrete Parrondo ha sido profesor de la UNED, director de la Caligrafía Nacional, del Centro Cultural Conde Duque, de Medialab Prado y de Intermediae-Matadero Madrid. Sin ninguna duda podemos aseverar que es uno de los pioneros en el estudio del grabado en nuestro país, y en su haber cuenta con numerosas publicaciones que han sido referentes, y seguirán siendo, para todos los investigadores interesados en el arte gráfico. Su asesoramiento será imprescindible para la buena marcha del proyecto. Otro investigador del arte del grabado es Federico Castellón Serrano, licenciado en Historia por la Universidad de Málaga. Ha sido coordinador del Gabinete Pedagógico de Bellas

Artes de la Junta de Andalucía y sus últimas investigaciones están centradas en el estudio de la estampa calcográfica en Málaga en los siglos XVII y XVIII.

Mirta Asunción Insaurralde Caballero es doctora en Historia del Arte por la UNAM. Ha sido directora académica de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente en Guadalajara (México) y actualmente está adscrita al laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio en el Colegio de Michoacán impartiendo clases como profesora/investigadora. Su amplia trayectoria investigadora, centrada tanto en la pintura novohispana desde un punto de vista interdisciplinar como en la conservación y restauración de bienes culturales, va a ayudar a completar los distintos enfoques que propone en este proyecto.

El equipo internacional se completa con el doctor Édgar García Valencia, profesor-investigador del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana y Director de la Editorial de la misma. Su trabajo académico se ha especializado en la literatura mexicana y novohispana, principalmente en los discursos visuales, la cultura simbólica, la fiesta pública, el empleo de la éfrasis y diversas manifestaciones retóricas en los siglos XVI y XVII. Su amplia trayectoria y su experiencia en la editorial universitaria serán de gran utilidad para las publicaciones que llevaremos a cabo y que redundarán en la difusión nacional e internacional de los resultados tanto en revistas como en congresos.

El doctor Francisco Montes González es profesor de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de trabajo abarcan el estudio de la cultura virreinal americana desde una perspectiva sociológica, asunto que le ha permitido profundizar en otros aspectos como el mecenazgo o los rituales festivos, y el tránsito de las representaciones andaluzas y americanas derivado de los intercambios artísticos. Se justifica plenamente su inclusión en este equipo por sus estudios sobre la relación España-América y las influencias de ida y vuelta, una de cuyas vías es la estampa. Del mismo modo, José Ignacio Mayorga Chamorro, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Málaga se vincula a este proyecto a través de sus investigaciones, que comenzaron con su tesis doctoral, a la que han seguido diversos estudios sobre arte iberoamericano, por lo que le avalan como un importante miembro del equipo. También vinculada a esta Universidad –y a la de Navarra– es la doctora Silvia Cazalla Canto; dada su especialización en el campo de la cultura visual en la Edad Moderna, su aportación iría encaminada a profundizar en las relaciones en distintos ámbitos (artes plásticas, arte efímero, oratoria sagrada, emblemática...) entre Andalucía y Nueva España.

Los estudios del doctor Ignacio J. López Hernández, profesor de la Universidad de Almería, se dedican a la historia de la arquitectura e ingeniería del

Caribe de los siglos XVIII y XIX. Ha desarrollado estancias de investigación en centros nacionales e internacionales y ha participado en varios proyectos, experiencia que le avalan como investigador del que presentamos.

Fuensanta García de la Torre, licenciada en Filosofía y Letras (Sección Historia del Arte) por la Universidad de Sevilla, es miembro del Cuerpo Superior Facultativo de Conservadores de Museos del Estado Español y de la Junta de Andalucía. Ha sido directora del Museo de Bellas Artes de Córdoba, directora del Programa de Conservación Preventiva en los museos andaluces y actualmente es miembro de la Academia Andaluza de la Historia. Sus investigaciones y publicaciones se centran básicamente en museología y museografía, conservación preventiva de bienes culturales, la historia del dibujo español y las colecciones del Museo de Bellas Artes cordobés, entre las que se encuentran numerosas estampas.

El primero de los doctorandos es Francisco J. Flores Matute (Universidad de Málaga), que está realizando una tesis titulada *Iconografía de las imágenes conceptuales medievales en Andalucía* –dirigida por Reyes Escalera– en la que se estudiarán pinturas y esculturas, además de las estampas que las representan. Asimismo, uno de los capítulos versará sobre la trasposición de algunas de estas imágenes a América a través de las estampas. Finalmente Pablo Prieto Hames, contratado FPU en la Universidad de Córdoba, trabaja en su tesis doctoral en la que reflexiona sobre las posibilidades de análisis y reconstrucción virtual de los túmulos erigidos para las exequias de los primeros borbones (1700-1759) bajo la dirección de Paula Revenga. Consideramos muy necesaria su aportación por su capacidad para la innovación en los procesos de interpretación de las manifestaciones culturales y su conocimiento de las herramientas que lo permiten.

Por último, la que escribe este texto e investigadora principal del proyecto es profesora de la Universidad de Málaga, abarcando sus principales líneas de trabajo la fiesta barroca y la arquitectura efímera, la emblemática aplicada, los estudios iconográficos, la mujer en la cultura visual de la Edad Moderna, el grabado barroco y el patrimonio malagueño. Es directora del Grupo de Investigación TIEDPAAN (HUM 0283) y de *Boletín de Arte*, revista del Departamento de Historia del Arte.

4. OBJETIVOS DEL PROYECTO. PLAN DE TRABAJO

El proyecto tiene como primer objetivo propiciar los estudios sobre la estampa en Andalucía en la Edad Moderna realizando una relectura de dicho fenómeno artístico en relación con la cultura visual, para ir conformando un

corpus bibliográfico que permita un estudio en conjunto del arte gráfico. Dichas investigaciones podrán tener diferentes enfoques, relacionados con la especialidad de cada uno de los investigadores. No obstante, una de las líneas prioritarias consistirá en el estudio de la traslación de imágenes y cultos populares a través de estampas o libros ilustrados, salidos de los talleres y prensas andaluzes a América, así como el «viaje de vuelta» de imágenes culturales sagradas.

Moreno Garrido, en algunas de sus publicaciones, ha expresado la necesidad de establecer un *corpus* de grabados; al mismo tiempo Carrete Parrondo defiende que las estampas deberían «pasar al mundo digital para formar un gran repositorio participado y al alcance de todos los estudiosos»³⁴. Hemos recogido el «testigo» de ambos investigadores, por lo que el segundo objetivo es la difusión de los resultados –transferencia del conocimiento científico a la sociedad– a través de la información volcada en una aplicación *web* que servirá como herramienta digital para investigadores y público en general.

Esta aplicación, denominada *Orbis imagines*, está siendo desarrollada por el profesor Antonio Cruces Rodríguez³⁵, miembro de IASD (iArtHisLAB Software Development, la rama tecnológica del grupo de investigación iArtHis_LAB, del Departamento de Historia del Arte de la UMA). Sus objetivos son:

1. Guardar los registros de las estampas analizadas.
2. Guardar las informaciones adicionales de cada registro (metadatos) que contribuyan a definirlo y caracterizarlo como objeto singular.
3. Guardar los datos de otras entidades relacionadas con cada registro y relacionadas entre ellas, incluyendo en cada una sus metadatos correspondientes.
4. Mantener un sistema de comunicación interno entre los usuarios de la aplicación que permita intercambiar textos y archivos de contenido significativo para las tareas propias del proyecto.
5. Publicar la información acumulada en la aplicación, tanto los registros propios de cada entidad como cualquier otra información textual o gráfica complementaria de manera que sea accesible a través de Internet al público en general, pudiendo ser localizada mediante búsquedas.
6. Publicar la información acumulada en la aplicación también a través de repositorios de alcance internacional, como es el caso de Europeana,

34 CARRETE PARRONDO, J., «Introducción», en MORENO GARRIDO, M., *La estampa de devoción...*, *op. cit.*, p. 9.

35 Las indicaciones técnicas de la aplicación han sido elaboradas por el profesor Antonio Cruces, a quien le agradezco su amabilidad al proporcionármelas.

implementando los mecanismos adecuados a través del agregador nacional HISPANA.

La aplicación ha sido desarrollada utilizando como *framework* un conocido *software* de código abierto, WordPress [WP], lo que la dota de una enorme flexibilidad, un nivel de seguridad muy elevado y una potencia suficiente para hacer frente a las exigencias proyectuales.

Los elementos distintivos de esta *web* son los siguientes:

- a) Enfocada a la difusión, mantiene una estructura próxima a la de una publicación técnica, pero permitiendo su uso como almacén de datos y herramienta de búsqueda de información.
- b) La disposición de los elementos textuales y gráficos de las páginas es *responsive*: el menú de acceso a la izquierda de la zona visible contiene las opciones principales y cambia su posición en dispositivos de pantalla con menores dimensiones, mecanismo por el cual garantiza la legibilidad en teléfonos o tabletas.
- c) Por defecto, adopta el formato de un libro electrónico, con una jerarquía de significación de tres escalones. Cada nivel muestra vínculos a sus descendientes, si existen, más uno de retorno a su ancestro. Los vínculos a los ítems del tercer nivel se presentan en el segundo en formato mosaico de imágenes en miniatura, con pie de foto.
- d) Dispone de una modalidad de búsqueda, asequible desde cualquier página de la sede, opcionalmente configurable para emplear expresiones FULLTEXT, que permite localizar la información tanto en capítulos como en secciones, noticias, enlaces y registros.
- e) Cada registro dispone de un enlace que despliega un panel de tipo *how-to-cite*, en el que se muestra cómo debe realizarse la cita del texto con diversos estilos bibliográficos (APA, MLA, Harvard y Turabian), además de una modalidad genérica.
- f) Cada registro dispone también de un *link* a la página de «archivo» (o listado alfabético por título y paginado) de los registros del tipo que se esté consultando.
- g) Cada registro dispone de un grupo de campos, que se describen más adelante, y que incluyen formatos muy variados. Todos los campos pueden ser multiplicados (es decir, que, por ejemplo, un registro puede contener varias imágenes).

- h) Uno de los campos que se incluyen es el redactor del registro; de esa manera la atribución de titularidad intelectual se conserva intacta.
- i) Cada registro, sección o capítulo contiene un breve resumen que condensa el contenido de la página, que será realizado por el responsable de cada uno de los bloques temáticos.
- j) La sede dispone de un listado razonado, descrito y con imágenes, de enlaces con otros sitios *web* que puedan ser de interés para el investigador.
- k) Dispone asimismo de una página específica en la que se pueden publicar noticias breves directamente relacionadas con la evolución proyectual (congresos celebrados para difundir los resultados, artículos de los investigadores, etc.).
- l) La sede dispone de una página que muestra la lista de integrantes del equipo de trabajo del proyecto con un breve currículum.
- m) Se incluye, además, un *Diccionario* de grabadores y grabadoras que trabajan en Andalucía. Se hará especial hincapié en la biografía y producción de las grabadoras con el propósito de visibilizar su trabajo.
- n) Toda la sede está diseñada para ser de tipo *print friendly*, de forma que cuando se imprime una página concreta se eliminan los elementos no significantes.

En el «Menú de acceso» se incluyen los siguientes campos, que se estructuran y completan de la siguiente forma:

I. La estampa devocional.

Cristo

Virgen

Santos y santas

II. Libros ilustrados.

Frontispicios y anteportadas

Imágenes religiosas.

Retratos

Escudos /heráldica

Imágenes alegóricas

III. Fiesta y arte efímero

Espacios festivos

- Arquitecturas efímeras
 - Jeroglíficos / decoraciones simbólicas
 - Procesiones
- IV. La estampa documento
 - Patentes de sanidad
 - Acciones
 - Estampas históricas
 - Edificios, planos, vistas de ciudades
- V. Estampas científicas y/o pseudocientíficas
- VI. Emblemas y empresas
- VII. *Ephemera*
 - Aleluyas
 - Gozos
 - Esquelas

Asimismo se incluye un campo titulado «Correspondencias Andalucía-América», en el que se especificarán las obras artísticas americanas (especialmente pintura y escultura) y las estampas que han influido en su composición.

En cuanto a la información que se va a facilitar de cada una de las estampas que se incluyen en la *web*, se ha estructurado en una ficha que los miembros del equipo deberán cumplimentar, y cuya información será volcada en la aplicación. Es la que sigue:

Título
Autor/es
Código Iconclass
Fecha
Técnica/a
Medidas (huella y papel)
Inscripciones
Firma/s
Descripción
Interpretación
Fuente
Localización / procedencia de la imagen
Observaciones
Bibliografía
Redactor/a

A pesar de tener una distribución convencional (para nuestro criterio, la más apropiada)³⁶, uno de los ítems que se implementa es el de la inclusión del tipo iconográfico según el código ICONCLASS (sistema de clasificación iconográfica) así como la «interpretación» simbólica de las mismas, apartado especialmente creado para los frontispicios y anteportadas de libros, alegorías, empresas, emblemas, figuras mitológicas, etc.

En el apartado «Correspondencias» se incluirá la estampa y la obra (pintura o escultura) que ha derivado de ella. Ambas irán acompañadas de la información, por una parte de la estampa, en la que se incluirán los ítems arriba referidos, mientras que la «ficha» que corresponde a la pintura o escultura es la que sigue³⁷:

Título
Autor/es
Fecha
Técnica/s
Descripción
Localización
Fuente (URL, autor de la fotografía, etc.)
Observaciones
Bibliografía
Redactor/a

Cada uno de los miembros del equipo de investigación y trabajo cumplimentarán estas fichas y las informaciones proporcionadas serán grabadas en la aplicación *web*. Los del equipo de investigación serán los coordinadores del trabajo, que se ha dividido por provincias; asimismo serán los responsables de los textos que acompañan a cada uno de los bloques temáticos.

Asimismo, con objeto de dar difusión a las investigaciones que llevaremos a cabo, se organizarán *workshops* que tendrán la finalidad de realizar una puesta en común de los resultados por parte del equipo, cuyas intervenciones se publicarán, así como un Seminario final el que se invitará a investigadores nacionales e internacionales.

36 Para ello se ha seguido a BLAS BENITO, J. (coord.), CIRUELOS GONZALO, A. y BARRENA FERNÁNDEZ, C., «Catalogación de estampas. Modelos de asientos», en *Diccionario del dibujo y la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996, pp. 77-212. Nos lo ha proporcionado Juan Carrete Parrondo, a quien agradezco su generosidad.

37 Hemos seguido las pautas de PESSCA: *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* [Consulta: 08/12/2020]. <https://colonialart.org/>.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El proyecto que se ha presentado acaba de comenzar. Estamos poniendo en marcha la *web*; se está realizando el «trabajo de campo» que consiste en la búsqueda de estampas o libros ilustrados en archivos, bibliotecas, museos y centros de documentación nacionales e internacionales. Se están pidiendo los permisos pertinentes para poderlas publicar y se está gestionando el ISSN para los contenidos insertos en la *web* con el fin de que tenga validez similar a la de cualquier publicación. Nos queda aún mucho camino por recorrer.

Es una suerte contar con este «equipo»; todos se han implicado, desde los investigadores de amplio bagaje hasta los que comienzan su andadura. Su ilusión y su entusiasmo son un revulsivo en estos momentos tan difíciles que estamos viviendo. Además, nos hemos comprometido a que la *web*, una vez finalizado el proyecto, se seguirá ampliando tras los tres años establecidos como plazo de ejecución. Sólo tengo palabras de agradecimiento para todos ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FUENTES, I. M^a del, «Tres grabadores granadinos del siglo XVIII: Luengo, Ahumada y Sánchez de Ulloa», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 17, 1985-1986, pp. 7-13.
- BANDA Y VARGAS, A. de la, «Un plagio flamenco a los grabados del libro de Torre Farfán sobre las fiestas de la canonización fernandina», *Boletín de Bellas Artes*, nº 1 extra, 1973, pp. 47-52.
- BANDA Y VARGAS, A. de la, «Matías de Arteaga, grabador», *Boletín de Bellas Artes*, nº 6, 1978, pp. 73-132.
- BANDA Y VARGAS, A. de la, «El grabado barroco sevillano», en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El Barroco en Andalucía*, Priego de Córdoba, Universidad de Córdoba, 1986, vol. III, pp. 25-32.
- BLAS BENITO, J. (coord.), CIRUELOS GONZALO, A. y BARRENA FERNÁNDEZ, C., «Catalogación de estampas. Modelos de asientos», en *Diccionario del dibujo y la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996, pp. 77-212.
- BLAS, J. (coord.), *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996.
- CABRA LOREDO, M. D. y SANTIAGO PÁEZ, E. M^a, *Iconografía de Sevilla: 1400-1650*, Madrid, El Viso, 1988.

- CALVO PORTELA, J., «Algunas entalladuras sevillanas de la Inmaculada Concepción de la década de 1610», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 111, 2013, pp. 35-68.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Devoción popular e imagen culta. Las ‘aleluias’ de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 16, 1995, pp. 187-206.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Grabados de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 17, 1996, pp. 471-482.
- CARRETE PARRONDO, J., «Introducción», en MORENO GARRIDO, M., *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX. Trescientos cincuenta y siete grabados «abiertos a talla dulce» por burilistas españoles*, Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 9.
- CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V., *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, «Summa Artis», Historia General del Arte, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- CASTELLÓN SERRANO, F., *Grabado calcográfico en la Málaga moderna: Francisco de la Torre, grabador y maestro de dibujo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación, 2013.
- CASTELLÓN SERRANO, F., *La estampa ilustrada en Málaga. La obra del grabador Francisco de la Torre (1766-1800)*, Málaga, Ayuntamiento, 2018.
- CLAVIJO GARCÍA, A., *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variantes iconográficas*, Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro, 1974.
- ESCALERA PÉREZ, R., «Fue costumbre de la Sabia Athenas proponer enigmas. Jeroglíficos y emblemas en la fiesta barroca de Andalucía (España)», en CABRERA COLLAZO, R. L. (ed.), *Visiones trastocadas. Relatos, significaciones y políticas de la mirada*, GKA Ediciones, 2020, p. 194.
- ESTEVE BOTEY, F., *Historia del grabado*, (1936), Madrid, Ed. Labor, 1993.
- GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1968.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura barroca del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GARCÍA VEGA, B., *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid, Diputación Provincial, 1984 (2 vols.).
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., *El arte de Grabar en Granada*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e Hijos de M. Tello, 1900.
- HERRERA TANCO, L., *Felicidad de Mexico en el principio, y milagroso origen que tubo el Santuario de la Virgen María N. Señora de Guadalupe...*, Sevilla, 1685.
- IZQUIERDO, F., *Xilografía granadina del siglo XVII*, Madrid, Marsiega, 1975.
- LEÓN, A., «El grabado sevillano durante el Lustró Real: 1729-1733», en *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, Consejería de Cultura, 1989, pp. 359-369.

- LÓPEZ GUZMÁN, R. y MONTES GONZÁLEZ, F. (coords.), *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*, Granada, Universidad de Granada, 2016.
- MONTES GONZÁLEZ, F., «Vírgenes viajeras, altares de papel. Traslaciones pictóricas de advocaciones peninsulares en el arte virreinal», en FERNÁNDEZ VALLE, M^a de los A., OLLERO LOBATO, F. y REY ASHFIELD, W. (eds.), *Arte y patrimonio en España y América*, Montevideo, Ed. Universidad de la República (Uruguay), 2014, pp. 89-117.
- MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación, 2015.
- MORENO GARRIDO, A., «La etapa sevillana de Francisco Heylan», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, 1984, pp. 349-359.
- MORENO GARRIDO, A. y GAMONAR, M.A., «Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo», *Goya*, n° 181-182, 1985, pp. 30-37.
- MORENO GARRIDO, M., «El grabado en Granada durante el siglo XVII. II. La calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. XIII, n° 26-28, 1976, pp. 9-218.
- MORENO GARRIDO, M., «El grabado en Granada durante el siglo XVII. II. La xilografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. XV, n° 32-34, 1978-1980, pp. 17-221.
- MORENO GARRIDO, M., *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX. Trescientos cincuenta y siete grabados «abiertos a talla dulce» por burilistas españoles*, Granada, Universidad de Granada, 2015.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVIII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1985 (4 vols.).
- PÉREZ GALDEANO, A. M^a, «Francisco Heylan. Revisión biográfica del calcógrafo e impresor flamenco asentado en Andalucía», *Anales de Historia del Arte*, n° 24, 2014, pp. 107-133.
- PÉREZ GALDEANO, A. M^a, «La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los Porcones», en ALMARCHA, M^a E., MARTÍNEZ-BURGOS, P. y SAINZ, M^a E. (dirs.), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca, Eds. de la Universidad Castilla-La Mancha, 2016, pp. 671-692.
- PÉREZ LOZANO, M., «La emblemática andaluza: las ‘Empresas’ de Villava en la obra de Valdés Leab», *Lecturas de Historia del Arte*, vol. II, 1990, pp. 343-348.
- PÉREZ LOZANO, M., «Emblemática y catequesis. Las Empresas de Villava en el contexto de la Contrarreforma», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 719-739.

- PÉREZ-MALUMBRES, A. y HEREDIA FLORES, V. M., «Apuntes para la interpretación iconográfica de la capilla del hospital de la Inmaculada Concepción y de San Juan Bautista en Tarifa», *Patrimonio Monumental Aljaranda*, nº 82, 2011, pp. 13-27.
- PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza, 1993.
- PESSCA: *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*. <https://colonialart.org/>.
- PORTÚS PÉREZ, J., «Pinturas y estampas en el Barroco Andaluz», en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, pp. 24-41.
- RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1976.
- RUEDA, M. de, *Instrucción para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo...*, Madrid, Joachin Ibarra, 1761.
- SANCHO CORBACHO, A., *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1975.
- SERRERA, J. M. y JAVIER Y OLIVER, A., *Iconografía de Sevilla: 1650-1790*, Madrid, El Viso, 1989.
- TORRE FARFÁN, F. de la, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y de León...*, Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.
- VILLAVA, J. F. de, *Empresas espirituales y morales...*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.
- VV. AA., *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

Reyes Escalera Pérez

Universidad de Málaga
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Teatinos, s/n
29071 Málaga

<https://orcid.org/0000-0003-4725-1045>
drescalera@uma.es



MONUMENTA ICONOGRÁFICA AMERICANA: LA IMAGEN DE AMÉRICA EN LAS ARTES EUROPEAS E IBEROAMERICANAS¹

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ
Universidad de Extremadura

ALICIA DÍAZ MAYORDOMO
Universidad de Extremadura

Recibido: 30/11/2020

Aceptado: 21/12/2020

RESUMEN

El grupo de investigación «Extremadura y América» de la Universidad de Extremadura, presenta el proyecto *Monumenta Iconográfica Americana: La imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas*, para crear un gran banco de imágenes sobre la iconografía de la imagen de América en los tiempos de la modernidad y la contemporaneidad, mediante el trabajo de búsqueda, recopilación y análisis de diferentes acervos documentales y bibliográficos nacionales e internacionales. El repertorio iconográfico ocupará desde las cartas ilustradas de Colón impresas en 1493 hasta la imagen del continente americano que se ha dado en el arte, el cine, la prensa gráfica y en los *mass media* del siglo XX, haciendo especial hincapié en la imagen de la mujer en todos los apartados.

Palabras clave: Imagen, iconografía, América, Europa, mujer.

1 Concedido en el marco de las Ayudas destinadas a la realización de proyectos de investigación en los centros públicos de I+D+I de la comunidad autónoma de Extremadura en la convocatoria 2020 (IB20133). Página en construcción del proyecto de investigación: FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y., *La imagen de América*, disponible en: <https://acortesg01.wixsite.com/laimagendeamerica>

ABSTRACT

The research group «Extremadura and America» of the University of Extremadura, presents the project American Iconographic Monument: The image of America in European and Latin American arts, to create a large image bank on the iconography of the image of America in modern and contemporary times, through the work of searching, collecting and analyzing different national and international documentary and bibliographic archives. The iconographic repertoire will occupy from the illustrated letters of Columbus printed in 1493 to the image of the American continent that has been given in the art, the cinema, the graphical press and in the mass media of the XX century, making special emphasis in the image of the woman in all the sections.

Keywords: Image, iconography, America, woman, Europe.

1. EL GRUPO DE INVESTIGACIÓN EXTREM@MÉRICA

Sobre la base de los estudios, los proyectos de investigación y las líneas de trabajo desarrollados por sus diferentes miembros, tanto de forma individual, como colectiva, el grupo de investigación «Extremadura y América», con el acrónimo «Extrem@mérica»², de la Universidad de Extremadura, comienza esta nueva andadura en el año 2018 bajo la dirección del Dr. Francisco Javier Pizarro Gómez, catedrático en Arte Iberoamericano.

Desde su conformación independiente como grupo americanista, trata de consolidarse como un equipo de investigación especializado en temas históricos, histórico-artísticos, jurídicos, educativos y culturales, extremeños e iberoamericanos. No en vano, está compuesto por investigadores de la Universidad de Extremadura de diferentes ramas de conocimiento, pero vinculados de una forma u otra con el ámbito americano³. El grupo Extrem@mérica centra sus objetivos científicos en el análisis del patrimonio histórico y cultural de Extremadura y América, así como en las relaciones que entre estos puedan establecerse a través de la presencia de escritores, pensadores, juristas, artistas y

2 Página en construcción del Grupo de Investigación Extremadura y América (Extrem@mérica). Disponible en: <https://www.eweb.unex.es/eweb/extremamerica/>

3 Entre sus miembros se encuentran, además del IP, los siguientes investigadores de la UEx: Dr. Florencio J. García Mogollón (catedrático en Hª del Arte), Dra. Rosa Perales Piqueres (prof. titular de Hª del Arte), Dr. Sixto Sánchez-Lauro Pérez (prof. titular de Derecho), Dra. Yolanda Fernández Muñoz, (prof. titular de Hª del Arte), Dr. Modesto Rangel Mayoral (prof. titular en Educación), Mª Teresa Rodríguez Prieto (directora del Museo de Bellas Artes de Badajoz), y el personal con contrato predoctoral: Alicia Díaz Mayordomo y Francisco J. Cambero Santano.

promotores extremeños en Iberoamérica, y al trasplante de recursos culturales, modelos y tipologías de origen extremeño en los territorios del Nuevo Mundo. Para alcanzar estos fines son fundamentales los vínculos que mantiene con universidades, instituciones e investigadores, europeos e iberoamericanos, como la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (México), la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México) o la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otras. También es reseñable la colaboración con otros grupos americanistas nacionales, como «Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas» de la Universidad de Granada, o el grupo «Universo Barroco Iberoamericano» de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, entre otros.

La investigación de los componentes del grupo en los temas iberoamericanos se plantea como una larga trayectoria, siendo iniciada por los miembros más experimentados en las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, y por los miembros más noveles ya en el siglo XXI, y versan fundamentalmente sobre el patrimonio extremeño moderno y contemporáneo, las relaciones artísticas entre Extremadura y América, la arquitectura y el urbanismo virreinales, la iconografía, la emblemática y el arte efímero de los siglos XVI al XVIII. Algunas de las publicaciones más recientes son: *Puebla Monumental. Patrimonio de la Humanidad* (2015), *485 Aniversario de la Fundación de Puebla* (2017) o *Los conventos del siglo XVI de Puebla y Morelos* (2018), realizadas por un equipo hispano-mexicano de historiadores del arte y arquitectos, o la edición facsimilar comentada del *Libro primero de la Gobernación Espiritual de las Indias* de Juan de Ovando (2020).

Tampoco podemos olvidar las jornadas, seminarios y cursos de verano, como las *Jornadas de Cultura Novohispana*, organizadas por el grupo y el Cuerpo Académico de Cultura Novohispana, que se celebran de forma anual, alternando las sedes en Extremadura y Puebla (México), cuyo objetivo fundamental es poner en común temas relacionados con la cultura, la sociedad, la historia o el pensamiento novohispano. También es reseñable el *IV Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano* «Las orillas del Barroco», que se celebró en abril de 2019 en Extremadura y tuvimos la oportunidad de coordinar, cuyo objetivo principal era establecer las conexiones existentes entre los movimientos culturales y artísticos del Barroco Iberoamericano, a ambas orillas del Atlántico, tanto en la Edad Moderna como en la continuidad temporal que pervive en nuestros días. Finalmente, las *Jornadas Internacionales de Pintura Mexicana del siglo XIX*, organizadas por el grupo en 2018, buscaban mostrar las diferentes visiones, miradas y reflejos de la

pintura de ese momento en España y México, y, como resultado de las mismas, surge la idea de realizar el proyecto que aquí presentamos.

Sin embargo, será en los años noventa cuando el Dr. Pizarro publique sus primeras aportaciones sobre el mundo de la iconografía y la cultura simbólica europeas, así como al análisis de la imagen de América. Entre sus publicaciones destacan: «La iconografía del Nuevo Mundo y su repercusión en las artes españolas y portuguesas» (1989), «La imagen de Las Antillas. Entre el mito y el tópico» (1997) o «Mitos y monstruos en el imaginario americano como laberintos de identidad» (1999), entre otras⁴. También imparte algunos cursos y comunicaciones relacionados con el mismo tema, como *La imagen de América y su proyección artística* (1995), *La imagen de América. Entre el mito y el tópico* (1998), *Mitos y Monstruos en la imagen de América* (1998) o *La retórica de la imagen en la visión europea de América* (2002). A todos estos títulos debemos sumar las aportaciones posteriores de otros miembros del grupo que participan en el proyecto, como: «La imagen plástica de la llegada de occidente a Nueva España entre 1517 y 1519 y del encuentro entre dos mundos» (2018), «La imagen de México en las Exposiciones Universales en la segunda mitad del siglo XIX» (2019) o «Pintura ilusionista y mensaje iconográfico» (2020) de la Dra. Fernández Muñoz⁵; el «Diccionario de personajes ilustres de Segovia. Rubén Landa Vaz» (2018) del Dr. Rangel Mayoral⁶; «El caballo de Pizarro: Representaciones artísticas y realidad histórica» (2018) y «La conquista de México a través de sus protagonistas: análisis de la escultura pública del XIX entre dos

4 PIZARRO GÓMEZ, F. J., «La iconografía del Nuevo Mundo y su repercusión en las artes españolas y portuguesas», en *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 215-226; «La memoria histórica de la arquitectura precolombina en la imagen literaria y artística de las crónicas», *Boletín del INAH*, 44, 1996, pp. 3-12; «La imagen de Las Antillas. Entre el mito y el tópico», en *Actas del I Congreso Internacional «Nueva España y Las Antillas»*, Castellón, Universidad Jaime I/CIAL, 1997; «Mitos y monstruos del imaginario americano como laberinto de la identidad», en *Laberintos e nós: Imagen ibérica em terras da América*; São Paulo (Brasil), UNSP, 1999, pp. 21-38; «Extremadura en el viaje iconográfico del Cristo de la Encina entre Europa y América», *Quiroga*, 12, 2017, pp. 73-82.

5 FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y., «La imagen plástica de la llegada de occidente a Nueva España entre 1517 y 1519 y del encuentro entre dos mundos», *Jornada Encuentro 500 años de Historia Comparada*, México, ANHGM, 2018; «500 años de imágenes de la llegada a América y sus protagonistas», *Jornada sobre relaciones histórico-artísticas de España y América*, Oaxaca (México), 2018; «La imagen de México en las Exposiciones Universales en la segunda mitad del siglo XIX», en *Simposio Internacional Artes plásticas y cultura visual del siglo XIX en México. Conexiones entre España y América*, Puebla, BUAP, Colección Lafuente, 2019; FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., «Pintura ilusionista y mensaje iconográfico. Entre la ilusión óptica, el efectismo cromático y el discurso edificante. Ejemplos extremeños del siglo XVIII», *Pintura ilusionista entre Europa y América*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide/Enredars Publicaciones, 2020, pp.145-158.

6 RANGEL MAYORAL, M., «Diccionario de personajes ilustres de Segovia. Rubén Landa Vaz», en *Diccionario de Historia y Arte de San Quirce*, Segovia, 2018.

Mundos» (2019) de Francisco Javier Cambero Santano⁷; «Obras de la escuela quiteña en Extremadura» (2017), «Efigies del poder en el siglo XIX. Las galerías de retratos de gobernantes de México y su proyección en las artes plásticas: de Hernán Cortés a Benito Juárez» (2019) o «Arquitectura, artificio y memoria simbólica: la consagración del nuevo convento de San Francisco en Lima (1673) y el obispo Mollinedo», de Alicia Díaz Mayordomo⁸.

2. MONUMENTA ICONOGRÁFICA AMERICANA, UNA PROPUESTA DE FUTURO

En los últimos años, el diseño, creación y proyección de recursos digitales para la transferencia del legado patrimonial, han otorgado un valor añadido a las líneas, publicaciones y trabajos científicos desarrollados por los grupos de investigación en el ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades, y se ha convertido en uno de los objetivos específicos de las instituciones y los organismos culturales.

Estamos ante un paradigma de cambio que, sin embargo, se presenta como un desafío para la comunidad científica universitaria, un colectivo que plantea numerosos interrogantes sobre cómo identificar y formular medidas y herramientas tecnológicas de difusión eficaces. Indudablemente, esta barrera se ha pasado de forma muy eficiente en museos, fundaciones, archivos, etcétera., a distintos niveles territoriales, por medio de actividades como la digitalización de libros y documentos, el compendio de artículos o la visualización universal de obras maestras de la Historia del Arte, haciendo de la Cultura el eje de desarrollo transversal.

7 CAMBERO SANTANO, F.J., «La conquista de México a través de sus protagonistas: análisis de la escultura pública del XIX entre dos Mundos», en *Simpósio Internacional Artes plásticas y cultura visual del siglo XIX en México. Conexiones entre España y América*, Puebla, BUAP, Colección Lafuente, 2019; CAMBERO SANTANO, F.J. y MARTÍN CUERVO, M., «El caballo de Pizarro: representaciones artísticas y realidad histórica», en *XLIV Coloquios Históricos de Extremadura: dedicados a la Ilustración en Extremadura como movimiento filosófico, artístico, científico y político*, Trujillo, Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2018, pp. 121-145.

8 DÍAZ MAYORDOMO, A., «Obras de la escuela quiteña en Extremadura», *Quiroga*, n° 12, julio-diciembre, 2017, pp. 27-130; «Efigies del poder en el siglo XIX. Las galerías de retratos de gobernantes de México y su proyección en las artes plásticas: de Hernán Cortés a Benito Juárez», en *Coloquio Internacional Artes plásticas y cultura visual del siglo XIX en México. Conexiones entre España y América*, Puebla, BUAP, Colección Lafuente, 2019; PIZARRO GÓMEZ, F.J. y DÍAZ MAYORDOMO, A., «Arquitectura, artificio y memoria simbólica: la consagración del nuevo convento de San Francisco en Lima (1673) y el obispo Mollinedo», en *Barroco de Ambos Mundos. Miradas desde Puebla*, Nueva York, IDEA/IGAS, 2019, pp. 245-261.

En la temática de nuestra propuesta, relacionada con el estudio y las conexiones del patrimonio cultural iberoamericano en las diferentes ramas artísticas y humanísticas, son pocos los avances en las Tecnologías de la Información y la Comunicación, lo cual denota una importante oportunidad dentro del espacio científico, así como su transformación y pertinencia en la sociedad. Por este motivo nace el proyecto, «*Monumenta Iconográfica Americana: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas*» (MOICAM), ideado con una perspectiva de estudio acerca de la iconografía de la imagen del continente en los tiempos de la modernidad y la contemporaneidad en el espacio iberoamericano.



Figura 1.- “Insula Hyspana”, *Cartas que anunciaron el descubrimiento de las Indias*, Basilea, 1493. Biblioteca John Carter Brown de Estados Unidos de América.

Figura 2.- Josep Lluís Pellicer, *Gloriosa tornada dels ossos de Colón a Espanya*, en *La Campana de Gràcia*, n° 1537 (29-10-1898).



Este repertorio iconográfico americanista pretende ofrecer un recorrido visual, desde las cartas ilustradas de Colón impresas en 1493 (Figura 1) hasta la propia imagen del continente americano en el panorama cinematográfico, así como en otros medios tradicionales de comunicación del siglo XX (libros, revistas, etcétera) (Figura 2), haciendo especial hincapié en la imagen de la mujer, de forma transversal en cada una de las secciones del proyecto, y de forma monográfica en una de las partes fundamentales del mismo. En este sentido, es necesario tener en cuenta que la iconografía relacionada con el continente americano habitualmente aparece representada como una alegoría femenina con una serie de atributos que, como metáforas ilustradas, se utilizan para hacer perceptible a la vista el concepto que se pretende alegorizar. Para esta representación serán necesarias las noticias de los cronistas de Indias, influidos a veces por las leyendas que suscitó el descubrimiento del Nuevo Mundo. Nació así una nueva imagen iconográfica y simbólica que cambiaría según las épocas, los países y las modas, y que encontraremos en diferentes repertorios, libros, revistas o tratados iconográficos. Una de las primeras representaciones simbólicas del continente americano aparece en la obra de Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, publicado en 1570, o en la *Iconología* de Cesare Ripa (1603) acompañada de grabados donde representaba las cuatro partes del mundo (Figura 3). Una de las más significativas de este momento quizá sea la del grabador flamenco Theodor Galle, que alrededor de 1580 representaba a América como una mujer desnuda sentada en una hamaca que tendía su mano en señal de petición de aceptación hacia un hombre europeo portador de un estandarte y de un sextante⁹ (Figura 4). El fondo escénico estaba dividido entre una parte marítima, donde aparecía una carabela sobre un océano que se extendía hacia el horizonte, y otra terrestre, en la que se distinguían animales exóticos, un paisaje montañoso cubierto por una vegetación exuberante y, en un plano más alejado, una escena de canibalismo. Esta representación, eminentemente eurocéntrica, se basaba en una visión tan abstracta como improbable de lo que era la realidad, y fue inspirada por las descripciones deformadas de cronistas como Juan de Grijalva o Bernal Díaz del Castillo. Este grabado de finales del siglo XVI establecería ya unos códigos tradicionales iconográficos de la representación alegórica americana que van a subsistir, en parte, hasta principios del siglo XX y este proyecto intentará mostrar una visión más completa de estas imágenes.

9 Theodoro Galle, Philippe Galle y Jan Collaert after Jan Van Der Straet, *Amerigo Vespucci rediscovers América, from novo reperta*, 1580. Foto: Bridgeman Arte Library-Giraudon/Art Resource, New York.

Figura 3.- Cesare Ripa, *Alegoría de América*, Iconología, 1593.



Figura 4.- Theodoro Galle, Philippe Galle y Jan Collaert after Jan Van Der Straet, *Amerigo Vesputti rediscovers América, from novo reperta*, 1580. Grabado, Bridgeman Arte Library-Giraudon/Art Resource, New York.

Precisamente, uno de los objetivos que se pretende con el proyecto MOI-CAM es realizar un trabajo de búsqueda y recopilación de imágenes en archivos, museos, centros de investigación, bibliotecas y fondos documentales y bibliográficos, para crear un banco de imágenes con las siguientes secciones generales¹⁰:

- La iconografía del descubrimiento y la imagen de la ocupación del territorio. (Figura 5)
- La formación de la imagen alegórica de América.
- La visión del Nuevo Mundo en el grabado y la cartografía.
- La imagen de la mujer en el imaginario americanista.

¹⁰ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y., *La imagen de América*. Disponible en: <https://acorteg01.wixsite.com/laimagendeamerica/gallery>

- La imagen de América en los tratados europeos de iconografía e iconología.
- Los protagonistas del descubrimiento y la conquista. La formación de su imagen plástica.
- Imágenes fantásticas sobre América. Las creaciones míticas y teratológicas.
- América y el indio en las artes plásticas europeas e iberoamericanas de los siglos XVI al XIX.
- La imagen científica y erudita de América. Desde el Romanticismo hasta nuestros días.
- La imagen de América en el mundo contemporáneo y sus medios de comunicación.
- La imagen y los ecos de América en Extremadura.



Figura 5.- Fraile dominico Diego Durán, *Códice Durán o Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme.*, segunda mitad del siglo XVI.

De esta manera, la configuración de estos campos prioritarios está permitiendo la recopilación de grabados, dibujos, pinturas, esculturas, fotografías, mapas, etcétera., donde la dimensión iberoamericana es el tema fundamental o complementario en los aspectos anteriormente mencionados. Consecuentemente, este catálogo iconográfico va a posibilitar un esbozo analítico de la evolución de la imagen de América a lo largo de sucesivas etapas o acontecimientos históricos, y de las diferentes manifestaciones artísticas, permitiendo así una comparativa del contenido visual que la historia, la literatura o el cine nos ha ofrecido de la imagen de América a lo largo de siglos. Compendiar el conjunto de imágenes que

se ha dado por colonizadores, exploradores, artistas, viajeros, expedicionarios, cartógrafos, cineastas, publicistas, etcétera, permitirá disponer de una visión completa y sin filtros mediáticos de los diferentes relatos que sobre el continente americano se ha dado a lo largo de la historia, incluso hasta nuestros días. (Figura 6). A su vez, la confrontación entre el discurso eurocéntrico y masculino que ha protagonizado históricamente la imagen del Nuevo Mundo, frente al americanista y femenino, entendemos que debe ser uno de los resultados científicos y sociales del proyecto. Asimismo, no se trata de un banco de imágenes cerrado, sino que será posible la incorporación de nuevas imágenes y recursos tras la finalización del proyecto, facultando la inclusión de contenido novedoso previa adopción de los filtros necesarios para garantizar la fiabilidad y la veracidad.



Figura 6.- Sebastián Munster, *Mapa de América*, 1561.

3. ORIGEN Y PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO

La imagen de América, en sus diferentes expresiones y manifestaciones, ha sido uno de los temas más fecundos que ha producido la iconografía de los cinco continentes. Ningún otro como el americano ha sido objeto de tantas formas representativas y motivo de disputas y controversias, derivadas en ocasiones de su utilización como arma política e ideológica desde sus orígenes hasta los tiempos de la contemporaneidad histórica.

El análisis de la imagen de América en los diferentes aspectos y manifestaciones ha sido causa de estudio y reflexión por parte de historiadores e historiadores del arte desde las primeras décadas del siglo XX, destacando en este sentido los trabajos pioneros de J.H. Hyde, «L'iconographie des Quatre Parties du Monde dans les tapisseries» (*Gazette des Beaux-Arts*, 10, 1924) y «The four

parts of the world as represented in old-time pageants and ballets» (*Apollo*, 1926, II y 1927, I). Pero sería a partir de los años setenta del siglo pasado cuando la imagen de América comienza verdaderamente a interesar a los investigadores de uno y otro lado del Atlántico. Este es el caso R. E. Alegría, *Las primeras manifestaciones del indio americano, 1493-1523*, Puerto Rico, 1978; F. Chiapelli (ed.), *First Images of America*, Berkeley, 1976; H. Honour, *The European vision of America*, Cleveland, 1975, y sobre todo *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, New York, 1975, aunque algunos años antes Francis Spar había publicado un trabajo que abrió nuevos horizontes en esta línea de investigación («L'Amérique en images», *Connaissance des Arts*, 112, 1961).

No obstante, sería en la década de los ochenta y noventa del siglo pasado cuando el interés por el tema de la imagen del continente americano aumente de manera considerable, siendo objeto de monografías, artículos, ponencias en congresos, etcétera. Es necesario tener en cuenta la importancia que en este terreno supuso la obra de O'Gorman, *La invención de América* (1958), que abrió el camino para el desarrollo de estudios teóricos sobre cómo desde 1492 se produjo la creación de una imagen del Nuevo Mundo a imagen y semejanza del Viejo Continente. Por otra parte, en 1997 se edita la monumental y enciclopédica obra *América* de T. de Bry por Ediciones Siruela, que marcará un antes y un después en el estudio de la iconografía americanista. Este es el momento en el que los historiadores del arte de España comienzan a ocuparse de este tema, dando lugar a algunos de los trabajos sobre cuya metodología se fundamenta este proyecto. Nos referimos a estudios como los de E. Amodio, *Formas de alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en la Europa durante el primer siglo de la conquista de América* (1993); C. García Saiz, «La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro», en *La Imagen del indio en la Europa moderna* (1990); S. Sebastián López, *Iconografía del indio americano* (1992) o M. Rojas Mix, *América imaginaria* (1992), entre otros¹¹. Más recientemente se han publicado otros trabajos, aunque no es un

11 BUCHER, B., *Icon and Conquest: A structural Analysis of the illustrations of the Bry's Great Voyages*, Chicago, 1981; DUVIOLS, J.P., *L'Amérique espagnole vue el révéé. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, París, 1975; ELLIOTT, J. H., «De Bry y la imagen europea de América», en *América (1590-1634)*, Siruela. Madrid, 1997; GARCÍA ARRANZ, J.J. «Monstruos y mitos clásicos en las primeras crónicas e imágenes europeas de América: los acéfalos», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Luis Gil*, Alcañiz, 1997, pp. 337-348; GARCÍA SAIZ, C., «América en el arte español del siglo XVIII: Tradición y cambio», *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 5, Madrid, 1989; GIL, J., *Mitos y utopías del Descubrimiento*, Madrid, Alianza Universal, 1989; GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980; MORALES Y MARÍN, J.L., *La iconografía del descubrimiento de América*, Valencia, 1992; PÉREZ, J. (ed.), *La imagen del indio en la Europa moderna*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos de Sevilla/C.S.I.C., 1990; ROZAT, G., *Indios*

tema que haya sido frecuentado por los investigadores, razón por la cual el objetivo de este proyecto se hace más pertinente y necesario¹².

Por tanto, entre los objetivos de este proyecto se encuentra fundamentalmente, crear una base de datos de la imagen de América en todas sus variantes iconográficas, de carácter enciclopédico y no cerrada, a partir de la documentación recabada en las distintas instituciones científicas, académicas y culturales¹³, y de los resultados obtenidos tras el análisis de la documentación de los mismos en función de los criterios tipológicos e iconográficos¹⁴ (Figura 7). Además, se busca la participación activa, por parte de los investigadores y posibles colaboradores para que se involucren en el proyecto, para ir incrementando y completando el número de imágenes de la base de datos. Para el desarrollo de este proceso se han fijado las bases, criterios y procedimiento de evaluación con el fin de garantizar que las nuevas incorporaciones dispongan de los requisitos necesarios de veracidad y fiabilidad. Esta herramienta informática permite,

imaginarios, indios reales, México, Editorial Tava, 1992; VV.AA. *New World of Wonders. European Images of the Americas, 1492-1700*, Washington, 1992; RAMÍREZ ALVARADO, M.M., «Mitos e información: geografía fantástica y primeras apreciaciones del continente americano», *Revista Latina de Comunicación Social*, La Laguna, 1998, pp. 1-12.

12 BUSTAMANTE, J., «La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política», *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007; CARREÑO, G., «El pecado de ser otro, análisis de algunas representaciones monstruosas del indígena americano», *Revista Chilena de Antropología Visual*, n°12, Santiago de Chile, diciembre 2008, pp. 127-146; CUENCA RUIZ, E. y DEL OLMO RUIZ, M., *América. Iconografía del descubrimiento*, Guadalajara, Jesús E. Padín-Intermedio Ediciones, 2013; EGAÑA, D., «Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen india», *Revista Chilena de Antropología Visual*, n°16, diciembre 2010, pp. 1-29; GRUZINSKI, S., *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner. 1492 a 2019*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006; GUTIÉRREZ, R. y GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., «Construcciones iconográficas de las naciones americanas y España», en *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*, Madrid, Fundación MAPFRE 2006, pp. 8-46; LIRA, M., «La representación del indio en la cartografía de América», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 2004, pp. 86-102; MAGASICH, J. y DE BEER, J.M., *América mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento de América*, Santiago de Chile, Editorial LOM, 2001; NIETO ORRIOLS, D., «La tradición clásica en las imágenes de América: pervivencia de los modelos y tópicos grecolatinos en la Conquista», *Historias del Orbis Terrarum*, n° 8, Santiago de Chile, 2011, pp. 87-105; PINYOL VIDAL, J., «Imágenes y estereotipos iconográficos de América en las ilustraciones de la prensa peninsular de finales del siglo XIX», *Amerika*, vol. XIV, 2016; RAMÍREZ ALVARADO, M. del M., «Images for the History of Communication: The First Engravings from the Americas. Advances in Historical Studies», *Scientific Research Publishing*, 2015, vol. IV, n° 1, pp. 51-64; SÁENZ-LÓPEZ, S., «Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, 2011, pp. 463-481; SANFUENTES, O., *Desvelando el Nuevo Mundo. Imágenes de un proceso*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2008.

13 FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y., *La imagen de América*. Disponible en: <https://acorteg01.wixsite.com/laimagendeamerica/recursos>

14 En este sentido será de gran ayuda la experiencia de bancos de imágenes ya existentes, como es el caso de PESSCA (*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*) y de su responsable Almerindo E. Ojeda. Disponible en: <https://colonialart.org/>

además de almacenar toda la documentación en un único soporte, cruzar información que puede proporcionar nuevas lecturas culturales.



Figura 7.- Fernández Muñoz, Y., *La imagen de América*, página en construcción del proyecto.

Otro de los objetivos fundamentales de este proyecto es analizar la imagen de la mujer en la iconografía americanista entre los siglos XV y XX. Pues si la iconografía de la mujer en el arte de la Edad Moderna aún está en gran medida por definir, todavía resultan más escasos los estudios centrados en la imagen artística de la mujer americana. Hay que tener en cuenta que la imagen propia y real de América, de sus hombres y de sus mujeres, pasó en gran medida inadvertida a los ojos europeos. La imagen de América y de los pueblos prehispánicos fue inventada por los descubridores que pretendieron «ver» a toda costa la imagen preconcebida que ellos tenían de las Indias Occidentales. Las falsificaciones iconográficas transformaron la realidad y exportaron al viejo continente un repertorio visual irreal sólo superado en el siglo XVIII. Asimismo, las imágenes de la sociedad virreinal fueron escasas, y tamizadas igualmente por el prisma europeo, y únicamente bajo la Ilustración empezamos a descubrir el entramado étnico y social de la América colonial. En este contexto de imágenes camufladas o robadas, la imagen de la mujer americana resulta aún más difícil de descubrir¹⁵, de ahí que se presente como uno de nuestros objetivos fundamentales, pues no ha sido analizado desde una perspectiva de género.

También se pretenden analizar los ecos americanistas en el patrimonio extremeño, desde la representación plástica de extremeños que tuvieron un

15 MÍNGUEZ CORNELLES, V., «La imagen de la mujer americana en el arte y en la emblemática novohispana: los espejos regios», *Asparkia*, nº 5, 1995, pp.25-36.

destacado papel en el proceso de descubrimiento, dominio y organización del territorio iberoamericano, así como de esos otros extremeños y extremeñas que sin gestas, crónicas ni biografías que les recuerden, realizaron una ingente labor de evangelización, administración, aculturación y mestizaje, contribuyendo en gran medida a conformar ese fenómeno globalizador que fue y es lo iberoamericano, así como las muestras artísticas del patrimonio extremeño en las que se hace patente la presencia de extremeños en América, como es el caso especial del Cristo de la Encina o de la Virgen de Guadalupe de México.

Como la proyección de los recursos digitales es uno de los objetivos fundamentales de este proyecto, asimismo se pretende crear un Museo Iberoamericano Virtual a partir de los resultados obtenidos, con una exposición permanente mediante la selección de aquellas imágenes que mejor ilustren las diferentes «salas», las cuales se planificarán museográficamente en función de los principales apartados en los que se agrupan las imágenes en la base de datos. Además, se plantea la posibilidad de realizar exposiciones temporales, como «América en Extremadura»¹⁶, que podría utilizarse como una vía de difusión del patrimonio extremeño, donde se reflejaran los siglos de contacto con el continente americano para mostrar no solo la influencia de lo español/extremeño en América, sino también para destacar lo que el Nuevo Continente proporcionó cultural e históricamente a Extremadura (Figura 8).



Figura 8.- *Francisca Pizarro Yupanqui*, hija de Francisco Pizarro. Detalle del balcón de esquina del Palacio de la Conquista de Trujillo, Extremadura. Foto: Fernández Muñoz, Y.

16 En la actualidad no existe un museo virtual dedicado a la imagen de América en el que se exponga la iconografía que el continente americano ha generado a lo largo de los siglos.

4. ORIGINALIDAD Y PERTINENCIA DE LA PROPUESTA

El estudio de la imagen de América se introduce en la cultura simbólica europea a finales de los ochenta, pero es evidente que la imagen contemporánea de América está muy mediatizada y polarizada entre los defensores de la presencia europea en el Nuevo Mundo y los críticos sobre estos mismos acontecimientos históricos. Esto se ha visto reflejado en el resultado de encuestas y proyectos de investigación de la imagen de América Latina entre la población joven española. Este es el caso, por ejemplo, del trabajo de Pedro Pérez Herrero y María Jesús García-Arévalo Calero, «La imagen de América Latina entre la población estudiantil española» (13-18 años)¹⁷. También es singular el trabajo de la Dra. Campos Pérez, «La imagen del indio en la construcción histórico-cultural de la identidad. Estudio comparado de su representación iconográfica en los manuales escolares de México y España (1940-1945)»¹⁸. Entre las conclusiones a las que se llegó en este estudio, de donde radica la novedad del presente proyecto, se expresaba lo siguiente:

«En síntesis, hay que subrayar que, al haberse demostrado la importancia de cada una de las variables manejadas en la conformación de imágenes, así como el complejo entrecruzamiento de sus efectos, se comprueba que el contenido de los libros de texto no debería ser programado como si la actividad escolar curricular fuera el único o más importante mecanismo conformador de la imagen de América Latina. En consecuencia, si una de las líneas de las políticas educativas se propone adecuar las imágenes que la sociedad española maneja de América Latina con la misma de aquel continente y de sus habitantes a fin de evitar tanto los estereotipos paternalistas-benignos como los negativos emanados de actitudes de sentimientos de superioridad, se tendrá que contar, aparte de los libros de texto, con los contenidos de las actividades extracurriculares – por lo que parece necesario establecer algún marco general de referencia–, y tener en cuenta los efectos que puedan estar produciendo al mismo tiempo y de forma paralela los medios de comunicación o relaciones (familia, amigos, compañeros, vecinos, viajes, cartas) de los estudiantes con los latinoamericanos».

La imagen es, de alguna manera, un relato que, en función de las circunstancias históricas de cada momento, se ha manipulado y mediatizado por el discurso oficial dominante. Por todo ello, es evidente compendiar el conjunto de imágenes sobre el territorio americano, generando un relato real y auténtico, sin ideologías ni distorsiones, que emane de los trabajos de recopilación y

17 *Revista Iberoamericana de Educación*, Número 6, 'Género y Educación', septiembre-diciembre 1994. Disponible en: <https://rieoei.org/historico/oeivirt/rie06a06.htm>.

18 En *Memoria y Sociedad*, vol. 14, n° 28, enero-junio 2010, pp. 107-124.

análisis del material documental. Consecuentemente, la originalidad de este proyecto, aparte de cubrir las lagunas existentes en el campo de la investigación científica sobre la imagen de América en el territorio iberoamericano, pone el foco de atención hacia la creación y logro de la citada base enciclopédica iconográfica (desde el s. XV al XX) en todas sus variantes, temáticas, formatos y géneros, debidamente organizada y sistematizada. Como valor adicional, la colección de las imágenes de la mujer puede suponer un gran aliciente para los estudios de género, sirviendo de apoyo gráfico a los análisis históricos, culturales, sociales, sociológicos, etcétera, sobre el papel de la mujer en el fenómeno americanista y en la imagen actual de la mujer latinoamericana, tanto en Europa como en Iberoamérica. Sirva como ejemplo de ello y de lo que pretendemos llevar a cabo en este proyecto, la imagen que las Galerías Lafayette de París utilizaron en 1973 en una semana de ventas especial dedicada a América Latina. En los carteles que anunciaban esta semana el motivo principal era el de una mujer al modo de guerrillera y aspecto fiero. De este modo, con este proyecto pretendemos buscar las raíces de esta imagen de América Latina y la mujer, indagando en el imaginario colectivo que se construye a lo largo de siglos de imágenes que tenían una evidente e ideológica intencionalidad.

Por otro lado, la innovación viene dada con el diseño y creación del Museo Iberoamericano Virtual y su internacionalización, motivado por su carácter digital y el acceso libre a los investigadores y la sociedad en general. Esto permitirá ahondar en ideas y razonamientos susceptibles en diseñadores, periodistas, productores de documentales, dibujantes de comics o videojuegos, diseñadores de moda..., al ser esbozado mediante una lógica gráfica y visual.

En el caso de Extremadura, se está compendiando y analizando todas aquellas imágenes de extremeños que tuvieron un destacado papel en el proceso de descubrimiento, dominio y organización del territorio iberoamericano, como los Pizarro, Cortés, Balboa o Valdivia, pero también de esos otros extremeños y extremeñas que, sin gestas, crónicas, ni biografías que les recuerden, realizaron una ingente labor de evangelización, administración, aculturación y mestizaje, como es el caso del cartógrafo Alonso de Pineda o el arquitecto trujillano Francisco Becerra, entre otros. También se están catalogando todas aquellas obras que representan la imagen de América en Extremadura a través de sus protagonistas, contribuyendo en gran medida a conformar ese fenómeno globalizador que fue y es lo iberoamericano. Además, añadimos otro enfoque práctico procedente de la elaboración de contenidos extracurriculares que vendrán a servir de apoyo a centros de enseñanza secundaria de la región extremeña, permitiendo así la exposición de los resultados del proyecto. Todo ello, sin perder de vista el matiz social y de colaboración con los gobiernos en aquellas

localidades donde prevalecen las resonancias americanistas en el arte y el patrimonio cultural extremeño, aportando una visión más razonada sobre los sucesos históricos y aspectos artísticos-culturales de nuestra región (Figura 9).

Figura 9.- Nicolás Eustache Maurín, *El jefe Zingari presenta a Aida, su hermana, a Cortés*, Lito-grafía, s. XIX, Museo de América, España.



Más allá del acercamiento con lo local, desde el ámbito académico pretendemos propiciar sinergias y colaboraciones de la Universidad de Extremadura con Institutos y Centros de Investigación de carácter internacional, destacando el Instituto Warburg de Londres, el Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericanas (CEDODAL) de Argentina, el Instituto Indigenista Internacional y el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, favoreciendo un vínculo de unión en la transferencia del conocimiento y, en consecuencia, la posibilidad de idear y trazar futuros estudios, publicaciones o eventos científicos promovidos por el grupo de investigación Extrem@merica.

En definitiva, la imagen es, de alguna manera, un relato que, en función de las circunstancias históricas de cada momento, se ha manipulado y mediatizado por el discurso oficial dominante, de forma que la proyección de unas imágenes frente a otras contribuyó a la construcción de dicho relato, lo que ha llegado hasta nuestros días en forma de concepciones ideologizadas y distorsionadas de la realidad histórica y de la realidad actual del continente. El banco de imágenes resultante del proyecto permitirá a los investigadores de diferentes áreas de conocimiento apuntalar sus hipótesis y conclusiones de manera gráfica, bien para avalar las mismas o, por el contrario, para poner de manifiesto que las imágenes se instalan en un discurso contrario a la realidad y veracidad histórica.

5. LA DIFUSIÓN DEL PROYECTO

Precisamente, aunque por la propia naturaleza del proyecto, su proyección en la red ya constituye un importante modo de difusión y de sus resultados, es evidente la necesidad de llevar a cabo un plan de difusión del mismo. Con este horizonte, se plantean algunas iniciativas, como la elaboración de un documento informativo sobre el contenido de la base de datos para difundirlo en instituciones científicas, culturales, sociales, etcétera o un programa de charlas divulgativas sobre la base de datos en centros educativos, científicos, sociales, económicos y culturales o crear perfiles en las redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter) con el fin de ir actualizando las posibles novedades y actividades desarrolladas.

La base de datos resultante del proyecto de investigación arrojará un corpus gráfico susceptible de ser utilizado para diferentes campos académicos y productivos, facilitando, mediante el *thesaurus* de términos, una búsqueda fácil y sencilla. También puede ser utilizado para la producción y diseño de indumentarias, escenarios, etcétera en el teatro, el cine, la televisión y los videojuegos, o la producción de libros y materiales didácticos para la enseñanza media y superior.



LA IMAGEN DE AMÉRICA

Índice:

- La iconografía del descubrimiento y la imagen de la ocupación del territorio.
- La formación de la imagen alegórica de América.
- La visión del Nuevo Mundo en el grabado y la cartografía.
- La imagen de la mujer en el imaginario americanista.
- La imagen de América y sus ecos en el patrimonio extremeño.
- Los protagonistas del descubrimiento y la conquista. La formación de su imagen plástica.
- Imágenes fantásticas sobre América. Las creaciones míticas y teratológicas.
- América y el indio en las artes plásticas europeas e iberoamericanas de los siglos XVI al XIX.
- La imagen científica y erudita de América. Desde el Romanticismo hasta nuestros días.
- La imagen de América en el mundo contemporáneo, los libros escolares de texto y los medios de comunicación.

Figura 10.- Proyecto del libro, *La imagen de América*, realizado por el grupo de investigación Extrem@américa en proceso de edición.

Por otro lado, pretendemos propiciar publicaciones, comunicaciones, ponencias, paneles..., que recojan los resultados de la investigación a partir de la compilación de imágenes, con la idea de editar un libro titulado *La imagen de América*, donde cada capítulo aborde una de las diez líneas temáticas

propuestas inicialmente en el proyecto. Además, creemos que la edición de una revista digital anual a través de la plataforma virtual del proyecto, puede dar a conocer todas las investigaciones y novedades del mismo, tal como recogemos en la base de datos en construcción realizada por el grupo¹⁹ (Figura 10). Finalmente, creemos que la organización de varias jornadas sobre «La imagen de la mujer en la iconografía americanista» o «La imagen de América en el patrimonio extremeño», permitirán dar a conocer los avances de este proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, R. E., *Las primeras representaciones gráficas del indio americano, 1493-1523*, Puerto Rico, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1978.
- AMODIO, E., *Formas de alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en la Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Caracas, Editorial Abya Yala, 1993.
- BRY, T., *América*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997.
- CAMPOS, L., «La imagen del indio en la construcción histórico-cultural de la identidad. Estudio comparado de su representación iconográfica en los manuales escolares de México y España (1940-1945)», *Memoria y Sociedad*, vol. 14, nº 28, Bogotá, enero-junio 2010, pp. 107-124.
- CHIAPELLI, F. (ed.), *First Images of America*, Berkeley, University of California Press, 1976 (2 vols.).
- GARCÍA SAIZ, C., «La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro», en *La Imagen del indio en la Europa moderna*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 417-432.
- HYDE, J. H., «Iconographie des Quatre Parties du Monde dans les tapisseries», *Gazette des Beaux-Arts*, 10, 1924, pp. 254-255.
- HONOUR, H., *The European vision of America*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1975.
- *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, New York, 1975.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., «La imagen de la mujer americana en el arte y en la emblemática novohispana: los espejos regios». *Asparkia*, nº 5, 1995, pp. 25-36.

19 <https://acortestg01.wixsite.com/laimagendeamerica/revista>

- O'GORMAN, E., *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir* (1958), México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- PÉREZ HERRERO, P. y GARCÍA-ARÉVALO CALERO, M. J., «La imagen de América Latina entre la población estudiantil española (13-18 años)», *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 6, 'Género y Educación', septiembre-diciembre 1994. Disponible en <https://rieoei.org/historico/oeivirt/rie06a06.htm> [Consulta: 09/11/2020].
- PIZARRO GÓMEZ, F.J., «La iconografía del Nuevo Mundo y su repercusión en las artes españolas y portuguesas», en *V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 215-226.
- «La imagen de Las Antillas. Entre el mito y el tópico», *Actas del I Congreso Internacional Nueva España y Las Antillas*, Castellón, Universidad Jaime I y el CIAL, 1997.
- ROJAS MIX, M., *América imaginaria*, Barcelona, Lumen/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía del indio americano*, Madrid, Tuero, 1992.
- SPAR, F., «L'Amérique en images», *Connaissance des Arts*, 112, 1961.

Yolanda Fernández Muñoz

Universidad de Extremadura
Facultad de Filosofía y Letras
Dpto. de Arte y Ciencias del Territorio
Avda. de la Universidad s/n
C.P. 10003, Cáceres
<https://orcid.org/0000-0002-9830-5683>
yolandafm@unex.es

Alicia Díaz Mayordomo

Universidad de Extremadura
Facultad de Filosofía y Letras
Dpto. de Arte y Ciencias del Territorio
Avda. de la Universidad s/n
C.P. 10003, Cáceres
<https://orcid.org/0000-0001-7891-0109>
aliciadm@unex.es



LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA TRADICIÓN CRISTIANA PROYECTO DE INVESTIGACIÓN DEL GRUPO APES

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES
Universitat de València

Recibido: 16/12/2020

Aceptado: 26/12/2020

RESUMEN

Proyecto orientado como una historia diacrónica de los tipos iconográficos en la tradición del cristianismo, llevado a cabo por el grupo de investigación APES. Reflexión de sobre su orientación metodológica. Definición y clarificación de los conceptos: tipo iconográfico, imagen conceptual e imagen narrativa. Plan de la colección: volúmenes publicados y previstos.

Palabras clave: grupo APES; método iconográfico; tradición cristiana; tipo iconográfico; imagen conceptual; imagen narrativa.

ABSTRACT

Project oriented as a diachronic history of iconographic types in the tradition of Christianity, carried out by the APES research group. Reflection on its methodological orientation. Definition and clarification of the concepts: iconographic type, conceptual image and narrative image. Collection plan: volumes published and planned.

Keywords: APES group; iconographic method; Christian tradition; iconographic type; conceptual image; narrative image.

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2001, a partir de la concesión del proyecto *I+D Imagen y Cultura* (GV-167-09) se configura el *Grupo APES. Imagen y Cultura*; el mismo que quedó inscrito en el primer registro de estructuras de investigación de la Universitat de València dirigido por quien aquí suscribe. Desde entonces el equipo ha liderado, en el seno de la Universitat de València, los estudios sobre interpretación de la imagen, tomando la iconología como metodología central. Alrededor de éste y sucesivos proyectos de investigación oficiales financiados por el Gobierno de España, el grupo ha desarrollado una dilatada actividad investigadora con un alto impacto en el mundo académico español e internacional, así como una clara apuesta por la formación de nuevos talentos. Desde el inicio, el grupo APES ha tenido como uno de sus principales reconocimientos el carácter formativo de sus proyectos, la apuesta por la internacionalización de sus miembros, así como el establecimiento de redes con otros grupos de investigación, tanto españoles como de otros países. Cuenta en su historial con la organización de diversos encuentros científicos, la edición de obras colectivas y la dirección de proyectos I+D. En la actualidad, el grupo de investigación *APES. Estudis de cultura visual* se configura como un equipo consolidado donde los distintos miembros desarrollan diversas estrategias y líneas de investigación cuya amplitud de temas tienen como eje central el estudio e interpretación de la imagen, abarcando la práctica totalidad de campos de la visualidad artística y bajo nuevos acercamientos metodológicos como la antropología de la imagen. La seña de identidad del grupo APES es el equilibrio entre el desarrollo de investigaciones individuales y la participación en un proyecto disciplinar común que se manifiesta por medio de la apertura de las diversas líneas de investigación, junto con la participación en proyectos conjuntos, la creación de espacios de discusión y el deseo de crecimiento intelectual colaborativo. En este sentido, el grupo comparte, principalmente, la participación en el proyecto *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, realizado bajo el auspicio de diversas concesiones de I+D oficiales, a modo de un proyecto de largo recorrido temporal y alcance interuniversitario cuyo principal objetivo es ofrecer un tratado de los tipos iconográficos con vocación de convertirse en una obra de referencia a nivel internacional (especialmente para el mundo hispánico y latinoamericano). Así mismo, el grupo apuesta conjuntamente por la identificación de nuevos enfoques y líneas de investigación que, introduciendo una mirada innovadora sobre el estudio de la imagen, genere espacios de discusión que activen la disciplina

de la Historia del arte, haciendo que ésta participe de la construcción de la Historia cultural así como de una auténtica Historia de la imagen¹.

2. CONCEPTO Y ALCANCE DEL PROYECTO

Los tipos iconográficos de la tradición cristiana es un proyecto que se orienta como una consideración diacrónica de los tipos iconográficos planteada desde la Historia universal de las imágenes, de lo que adolece actualmente la Historia del arte en Iberoamérica (Península ibérica y América latina). Desde otras áreas culturales de Occidente se han ido llevando a cabo diferentes tratados en sentido enciclopédico (*Lexikon der Christlichen Ikonographie* de Kirschbaum; la *Ikonographie der christlichen Kunst* de G. Schiller, o la *Iconographie de l'art Chrétien* de L. Réau). Estas obras de referencia, obvian en su mayor parte el rico patrimonio visual cristiano desarrollado en el área iberoamericana. En esta clase de estudios, solamente podemos tomar en cuenta los volúmenes de la *Iconografía del arte colonial* de H. Schenone, publicados en Buenos Aires. Falta pues una conveniente consideración de la visualidad artística del cristianismo en el área iberoamericana, algo que no debe tampoco ser comprendido al margen de la universalidad cristiana.

Tratar de hacer una Historia universal de las imágenes cristianas, dando relevancia en su justa proporción a la especificidad iberoamericana, es el objetivo primordial que da sentido a este proyecto, el cual se concreta metodológicamente como una *Historia de los tipos iconográficos*: compendio de los principales tipos desplegados por la visualidad artística a lo largo de los siglos. Otras dos razones fundamentales justifican esta empresa:

1. Facilitar una perspectiva diferente para la resolución de los tradicionales problemas con que se enfrenta el historiador del arte.
2. Promover la generalización de este cambio metodológico en la Historia del arte.

Nuestro tiempo está necesitado de una imperiosa innovación en el ámbito histórico-artístico que deje atrás la fosilizada visión morfologista, la cual aún preside hegemoníamente el establecimiento de la academia: desde los planes de estudio en todos los niveles educativos, hasta la mayor parte de fenómenos culturales en donde la Historia del arte queda implicada —discursos museológicos, exposiciones, conservación del patrimonio, etc.— y todo ello a pesar de

1 Apes. *Estudis de Cultura Visual*. <https://apesgrup.blogs.uv.es/presentacion/> [Consulta: 19/11/2020].

los grandes progresos y sensibilidades innovadoras observados por la investigación durante las últimas décadas.

Los historiadores somos cada vez más conscientes de la necesidad de cambiar esta situación, ofreciendo la alternativa de una Historia del arte entendida como una Historia cultural, o sencillamente como una Historia de las imágenes, y no tanto como Historia de las formas o las manifestaciones artísticas según los estilos. El presente proyecto pretende ofrecer, en dicho sentido, una obra referencial de conjunto que ayude a configurar la Historia del arte con esta diferente mirada.

No cabe duda de que la imagen cristiana constituye un aspecto esencial en la producción artística de Occidente a lo largo de muchos siglos. El grupo APES ha decidido abordar este ámbito de la cultura visual, que ha logrado proyectarse a lo largo del tiempo como un *continuum* con variaciones de acuerdo con el constante cambio de conceptos culturales que han ido demandando la revisión o la recreación del imaginario visual. Todo ello se entiende dentro de un constante diálogo en el que los conceptos, o los temas, exigen la creación o la transformación de la imagen que los sustenta, tanto como ésta adquiere también un potencial que condiciona y transforma los mismos conceptos, y por ende la misma sociedad y el devenir histórico. Los temas, pues, considerados en relación con el imaginario que los soporta, y en correspondencia con la sujeción de ambas cosas al tiempo histórico, serán la guía que nos permite articular todo este tratado de descripción diacrónica de los tipos iconográficos. Este tratado —que por su complejidad, necesariamente necesitará un desarrollo temporal dilatado—, pretende configurarse como un compendio que abarcará, a grandes rasgos, los temas más relevantes de la tradición cristiana².

3. ENFOQUE METODOLÓGICO

Es fundamental tener en cuenta que el presente proyecto —derivado en un tratado— es esencialmente de carácter iconográfico, descriptivo y clasificador, y como tal cosa, no pretende profundizar en aspectos hermenéuticos orientados

2 <https://tipos.blogs.uv.es/proyecto/justificacion/> [Consulta: 19/11/2020]. Nos estamos basando, en general, en aspectos ya expuestos en: GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir., coord. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: 1. La visualidad del Logos*, «Introducción General. Los tipos iconográficos», Madrid. Ed. Encuentro, 2015, pp. 7-58. Se ha tenido que resumir el contenido para adecuarlo a los fines y extensión del presente dossier de *Norba-Arte*.

hacia una Historia cultural, lo propio de la iconología *sensu stricto*³. En este sentido, conviene clarificar dos aspectos metodológicos esenciales.

En primer lugar, si bien nos movemos fundamentalmente en el ámbito de la *iconografía*, no así en el de la *iconología*, no es tan sencillo disponer la línea divisoria entre ambos conceptos. Si tomamos la iconografía en su sentido conceptual puro, se trata de una disciplina más teórica que práctica. Así se desprende, por ejemplo, de una matización que hace Panofsky en el primer capítulo de su conocida obra *El significado de las artes visuales*:

«Recopila y clasifica [la iconografía] los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos: la interacción entre los varios ‘tipos’; la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas; los propósitos o tendencias de los artistas y de los mecenas individualmente considerados, la correlación entre los conceptos inteligibles y la forma visible que en cada caso específico asumen éstos. En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable»⁴.

Es decir, si hacemos caso a esta matización de Panofsky sobre el sentido teórico que tiene la *iconografía*, podría afirmarse que la metodología seguida en el presente tratado sobre *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* no sería estrictamente iconográfica, a pesar de nuestro propósito, sino que presentaría aspectos que mejor cabría encajar dentro de una *iconología*. Es evidente que el plan diacrónico con el que planteamos la continuidad y variación de los tipos iconográficos incide justamente en aspectos tales como la investigación de la génesis de los tipos iconográficos, con lo que ello supone también de interacción entre los varios tipos, la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas, etc., aspectos éstos no integrantes de la iconografía, *sensu stricto*, según esta matización de Panofsky, pero que sin los cuales este tratado resultaría excesivamente descriptivo, insípido y falto del interés inmediato que demanda el estudioso. Por otro lado, hemos pretendido también ajustarnos a lo que podría ser en términos generales una «historia de los tipos [iconográficos]», algo que, también en estricto sentido panofskiano, correspondería al «análisis del sentido secundario o convencional, que constituye el universo de las

3 Remito a las definiciones de iconografía e iconología que expuse anteriormente: GARCÍA MAHÍ-QUES, R., *Iconografía e iconología. Vol. 1. La Historia del arte como Historia cultural*, Ed. Encuentro, Madrid, 2008, pp. 20 y ss.

4 PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 50-51. El párrafo citado corresponde a un añadido clarificador realizado por Panofsky respecto del texto de la inicial edición de sus conceptos, publicada en la introducción de sus *Estudios sobre iconología*.

imágenes, historias y alegorías», y cuyo principio controlador o correctivo de la interpretación es precisamente la «historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante conceptos y acontecimientos)». Por lo tanto, somos conscientes que debemos obviar esta posible contradicción, la cual realmente afectaría a los perfiles definitorios del mismo Panofsky, puesto que ¿cómo es posible elaborar una historia de los tipos sin tener en cuenta las circunstancias relativas a la génesis de los tipos iconográficos, así como de su continuidad y variación según diferentes contextos históricos? Es evidente que las definiciones, aunque son siempre necesarias, resultan también complejas, e incluso a veces pueden presentar perfiles rayanos en la utopía. De ello se dio cuenta Gombrich, y sin duda explica su marcado rechazo a formular definiciones. En nuestro caso, preferimos obviar este posible —o evidente— desliz del purismo panofskiano, dejando claro que consideramos este tratado como iconográfico, y no tanto como iconológico, puesto que nuestra pretensión aquí es ofrecer un prontuario descriptivo y explicativo de los tipos iconográficos, tratando de aproximarnos a lo más parecido que pueda ser aquella «historia de los tipos» a que se refirió Panofsky como principio controlador del acto interpretativo correspondiente al análisis iconográfico. Por tanto, lo que dejamos de lado como estrictamente iconológico, sería la Historia cultural propiamente dicha, entendiendo por tal cosa la consideración de las imágenes, o los tipos iconográficos —ya que no es posible el análisis iconográfico de una imagen sin contrastarla con la tradición tipológica a que pertenece—, como «síntomas culturales», o como documentos históricos, algo que, obviamente, resultaría inabarcable en empresas de la índole del presente tratado, y que más bien se entienden mejor como enfoques específicos dentro de monografías.

En cuanto al segundo aspecto metodológico, sostenemos que la definición de la iconografía como disciplina histórica con un perfil concreto, afecta también al vocabulario científico. De este modo, debemos hacer notar que tanto el sustantivo *iconografía* como el adjetivo *iconográfico*, son generalmente términos utilizados habitualmente por el colectivo de historiadores del arte, como referidos al contenido mismo de las representaciones artísticas, y no tanto a la disciplina como tal. De hecho, son corrientes expresiones tales como: «la iconografía de *Los desastres de la guerra* de Rubens», «esta custodia de Juan de Arfe es muy iconográfica (tiene mucha iconografía)», o bien «vamos a estudiar la iconografía de la Trinidad». No nos sentimos autorizados para calificar como «incorrectos» estos usos tan extendidos del término *iconografía*, los cuales, evidentemente, no denotan la disciplina como tal, identificándose el vocablo —en el primer y segundo casos concretamente—, como el contenido icónico en sí, o

el programa visual, y —en el tercer caso— con el concepto de «tipo iconográfico». Pero, si bien no nos sentimos autorizados para calificar estos usos como «incorrectos», nada nos puede impedir el señalarlos como «impropios»⁵. De modo que las expresiones anteriores resultarían a nuestro juicio más apropiadas si se formularan de otro modo: «el programa visual de *Los desastres de la guerra* de Rubens», «esta custodia de Juan de Arfe tiene un alto grado de interés iconográfico (o mucho contenido icónico)», y «vamos a estudiar el tipo iconográfico de la Trinidad». En el presente tratado hemos tratado de evitar todas aquellas expresiones en las que el vocablo *iconografía* no vaya referido específicamente a la disciplina histórica como tal.

La iconografía implica también otros términos de la misma familia, cuya propiedad o impropiedad puede llegar a ser confusa, incluso discutible; por ejemplo, si descendemos al plano del adjetivo «iconográfico». No existe desaforo ninguno en el uso del adjetivo en términos tales como: «análisis iconográfico» o «interpretación iconográfica» —referidos específicamente a actividades propias de la investigación del historiador—. Mas la expresión «programa iconográfico», podría también ser inapropiada, ya que presupone designar como «iconógrafo» al creador o inspirador de un programa —el artista mismo, el comitente, el teólogo o humanista asesor del discurso visual, etc.— cuando el calificativo debería aplicarse exclusivamente al estudioso o investigador, es decir el que se ocupa del análisis iconográfico. También, incluso, suele recibir impropriamente el nombre de «iconógrafo» el religioso dedicado a la creación del «icono» en el contexto teológico de la Iglesia Ortodoxa. Si bien puede resultar a estas alturas muy llamativo o extraño el tildar de inapropiada la expresión «programa iconográfico», por razones de pulcritud terminológica, es una expresión que procuramos evitar. En su lugar, planteamos otros términos más adecuados: «programa icónico», o mejor aún: «programa visual», vocablo éste que entraña la consideración de la imagen como fenómeno visual.

4. EL CONCEPTO DE «TIPO ICONOGRÁFICO»

Tipo iconográfico es un término poco implantado en el vocabulario de los historiadores del arte, que conviene clarificar para impulsar la generalización de su uso⁶. Es una expresión panofskiana, en cuanto que este estudioso, al

5 Ésta y otras cuestiones están más ampliamente tratadas en: GARCÍA MAHÍQUES, R., «Usos impropios de los términos 'iconografía' e 'iconología'», *Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual*, nº 4, 2012, pp. 113-119. Doi: 10.7203/imago.4.1974.

6 Para la presente reflexión, me estoy apoyando en el texto que ya fue elaborado para la presentación de este proyecto en el VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática y que también ha

referirse al principio controlador que rige el referido «análisis del contenido secundario o convencional», es decir el análisis iconográfico propiamente dicho, remite, como acabamos de ver, a la «historia de los tipos». El concepto de *tipo* fue perfilado por el mismo Panofsky en una época temprana, cuando aún era profesor de la Universidad de Hamburgo y antes de exiliarse a los Estados Unidos. Desarrolló el concepto en aquel famoso ensayo publicado en la revista *Logos* (1932)⁷. Por *tipo* entendió primeramente Panofsky una fusión o síntesis en la cual un sentido fenoménico —el sentido primario o pre-iconográfico de la imagen, o sencillamente una *figura* simple de algo— se convierte en vehículo de un tema o un significado. En otras palabras, el modo concreto como se llega a configurar en imagen un tema o un asunto. Aquí preferimos utilizar la expresión *tipo iconográfico* a sencillamente *tipo*, como la llegó a utilizar Panofsky, por simples razones de precisión terminológica, así como didácticas, ya que el *tipo* nos remite directamente a la iconografía, ámbito en el cual tiene sentido pleno. Entendemos que su etimología procede del griego: *typos*, cuyo significado es muy variado: figura, imagen, huella, cuño —de una moneda—, escultura, estatua, modo de ser, etc.⁸. Aquí debemos tomarlo como la plasmación o concreción sensible de la idea. Así mismo, debe ser encajado también el hecho de que los tipos iconográficos se codifican en la tradición cultural, es decir que adquieren un carácter convencional, observándose en ellos una continuidad a lo largo de la historia, así como variaciones en función de su movilidad cultural. De este modo, las culturas llegan a disponer de un repertorio icónico compuesto de diferentes tipos iconográficos por medio de los cuales se vehiculan determinados temas, comunicándose también los valores asociados a dichos temas.

Es importante, llegados a este punto, que sepamos diferenciar bien lo que es *tema* de lo que es *tipo*. El tema es algo conceptual y abstracto, extra-artístico, mientras que el tipo es lo concreto en que se traduce o se hace sensible el tema en el ámbito artístico e icónico. El tema, en su amplitud más general, es cualquier noción perteneciente al ámbito de lo ideal, o de la conciencia, que puede ser objeto de figuración. La plasmación concreta de esta figuración en términos icónicos es lo que conduciría al *tipo*, el modo concreto cómo el tema se establece en imagen —o en sucesión de imágenes—. Por ejemplo, la Santa Cena es

llegado a formar parte de: GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. Vol. 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro, 2009, pp. 23 y ss.

⁷ Sobre ello, vid. en GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, 2008, pp. 260 y ss.

⁸ Se trata de la misma expresión, *typos*, empleada por san Pablo en el famoso pasaje: «(...) con todo, reinó la muerte desde Adán hasta Moisés aun sobre aquellos que no pecaron con una transgresión semejante a la de Adán, el cual es figura (*typos*) del que había de venir...» (Rom 5, 14). Es la clave de lo que se denomina *simbolismo tipológico*: la comprensión del Antiguo Testamento como revelación profética de la salvación contenida en el Nuevo Testamento. En dicho sentido, para san Pablo, Adán es prefigura, o *tipo*, de Cristo.

un *tema* evangélico conocido por la generalidad de los creyentes, los cuales mantienen vivo en su figuración mental, en su imaginario, un conjunto narrativo de acontecimientos ocurridos en dicho episodio. En el momento en que los artistas se disponen a volcar en imágenes dicho tema, podemos obtener diferentes *tipos iconográficos*, en función de lo que se quiera establecer. Así, la *Santa Cena* que pintó Leonardo da Vinci en el refectorio de *Santa Maria delle Grazie* de Milán (1495-1497), corresponde a un tipo diferente al establecido por Ribalta en el altar mayor de la *Capilla del Colegio de Corpus Christi* de Valencia (1604). Leonardo se centra en el efecto que produce en los Apóstoles las palabras de Cristo, anunciando que uno de ellos le iba a traicionar; Ribalta lo hace en la consagración del pan y del vino, la fundación del sacramento de la Eucaristía.

Es esencial, insistamos en ello, tener en cuenta que el *tema* o asunto pertenece al ámbito ideal de la conciencia, o del conocimiento, siendo por tanto algo abstracto, mientras que el *tipo* pertenece al plano sensible y concreto de la imagen, cumpliendo con una función comunicativa al tiempo que evocadora, sentimental y poética. También es esencial entender que dicho plano sensible no corresponde a la concreción formal de la composición, sino al modo cómo es establecido el contenido icónico, puesto que un mismo tipo iconográfico puede presentar modalidades formales: *esquemas compositivos* o *motivos* muy diferentes, algo que no es sustancial en el análisis iconográfico. Con todo, a veces, las modalidades compositivas pueden estar íntimamente relacionadas con tipos concretos, pero no siendo así, la consideración de éstas sólo tiene sentido dentro del análisis estilístico o formal.

No debe ser tomado el concepto de *tema* exclusivamente como lo general que puede fundar múltiples aspectos particulares, aunque en realidad nos resulte muy práctico proceder así: por ejemplo, referirnos al tema: *misterios gozosos del Santo Rosario* como lo general⁹, y hablar de tipos concretos cuando nos enfrentemos con cada «misterio» particular. El *tema* puede ser también el asunto, en abstracto, correspondiente a un tipo iconográfico que encontramos en una pieza artística concreta sin necesidad de plantearnos si dicho tema puede admitir un desarrollo tipológico plural. Es evidente, de este modo, que la «Visitación de la Virgen María a su prima santa Isabel», independientemente de que pueda ser el segundo de dichos *misterios gozosos*, como pasaje evangélico es *tema* de una pintura de Giotto en la *Capilla Scrovegni* de Padua (1305) (Fig. 2).

9 Misterios Gozosos: 1. La Anunciación a la Virgen María y la Encarnación del Verbo; 2. La Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel; 3. El Nacimiento del Hijo de Dios en Belén; 4. La presentación de Jesús y Purificación de María; 5. El Niño perdido y hallado en el Templo.



Fig. 1. La Visitación. Giotto, *Capilla Scrovegni*, ca. 1305, Padua.

Se conforma en *tipo iconográfico*, en el sentido que se ajusta a unas exigencias determinadas por lo que es propio y precisable de esta representación narrativa: un momento, un lugar, gestos, atributos, etc. Dicho tipo de la Visitación es también convencional, es decir, lo reconoce como tal toda una comunidad de creyentes —o de participantes de la cultura cristiana independientemente de sus creencias— y, además, pervive a lo largo del tiempo en la tradición convencionalizada de la cultura visual cristiana. No obstante, la convencionalidad no es esencial en la definición del tipo iconográfico, ya que un artista puede concretar visualmente un asunto concreto —incluso un discurso visual complejo— bajo unas pautas absolutamente personales basándose únicamente en su pensamiento, como ocurre mayormente en el arte contemporáneo. Así, el conocido *Guernica* de Picasso, no sólo sería un tipo iconográfico, sino también un discurso visual que combina diferentes tipos —convencionales o no— y de cuya inteligencia se han ocupado tanto los historiadores del arte como del público en general.

El concepto de *tipo iconográfico* es prácticamente coincidente con lo que en otras lenguas, como el inglés, traduciríamos literalmente al castellano como *sujeto*: *subject*. En inglés, por ejemplo, son posibles expresiones tales como: «*the subject of these two engravings is the same: the flagellation of Christ*» [el sujeto de estos dos grabados es el mismo: la flagelación de Cristo], o «*the subject of this painting corresponds to Hercules facing the Nemean lion*» [el sujeto de este cuadro corresponde a Hércules enfrentado al león de Nemea]. No cabe duda de que, en castellano, estas expresiones suenan muy extrañas, puesto que no existe tradición que avale el concepto de *sujeto* con este significado, y sea

probablemente la razón que explique la utilización del término *motivo* en lugar de tal vocablo. Es un auténtico problema terminológico que necesita una solución. Si en inglés, por ejemplo, se distinguen *motif* y *subject*, tal cosa no se produce en castellano siendo probablemente la razón que pueda explicar que el vocablo *motivo* sea utilizado inapropiada e incorrectamente en el ámbito disciplinar hispánico de la Historia del arte¹⁰. Esta carencia puede ser subsanada recurriendo al término *tipo iconográfico*. Si sustituimos la expresión *sujeto* por la de *tipo iconográfico*, las expresiones que acaban de ser citadas como ejemplo pueden resultar más plausibles. Creo que, en líneas generales —no exhaustivamente, ya que los vocablos nunca tienen traducción exacta a otra lengua—, la expresión *tipo iconográfico* puede traducir perfectamente *subject*. Obsérvese en esta frase de la web de Iconclass, en la que se justifica la utilidad de la herramienta: *Art historians, researchers and curators use it to describe, classify and examine the subject of images represented in various media such as paintings, drawings and photographs*. Evidentemente, *subject* podría aquí también admitir una traducción como *tema*, *asunto*, *significado*, *contenido*, y otras equivalentes, aunque nunca la de *motivo*. No obstante, la expresión *tipo iconográfico* la podría substituir de un modo netamente conceptual de acuerdo con la tradición de la iconografía-iconología.

Una incidencia muy importante en el ámbito de la investigación universitaria española, en la cual conviene reparar, es cierta tendencia a la confusión del *tipo iconográfico* con lo que podríamos entender con toda propiedad *esquema compositivo* o *motivo* —estos dos últimos términos vienen a ser lo mismo en el sentido disciplinar iconográfico¹¹. Sirva el ejemplo de un estudiante de doctorado que me planteó, cierto día, un estudio iconográfico sobre el *tipo* de la *boca de Leviatán* en el arte medieval, y creyó que su trabajo debía de consistir en relacionar con dicho tipo, casos sobre *bocas tragadoras* dentro de las convenciones de la tradición occidental, como podría ser el caso de Jonás arrojado a las fauces del monstruo marino y otros casos similares. En realidad, la clase de indagación que este estudiante planteaba era sobre la *tradición formal* que permitió técnicamente a los artistas fundamentar la composición de la boca de Leviatán tragando a los condenados, algo que de ningún modo puede ser un estudio sobre el *tipo iconográfico* de la *boca de Leviatán*; ni siquiera ser considerado como *iconográfico*. Sencillamente, Jonás engullido por el monstruo es un tipo iconográfico, y la boca de Leviatán tragando a los condenados

10 El Diccionario de la RAE, define «motivo» de un modo conciso: «En arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas». Se trata, por tanto, de un rasgo repetitivo, por ejemplo, en una ornamentación: hojas de acanto, roleos, rocallas, etc., y por tanto no se confunde con el tipo iconográfico.

11 Para el perfil exacto del concepto de motivo en la Historia del arte y particularmente para la iconología, vid. GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, 2009, pp. 34-37.

en el contexto del Juicio Final es otro tipo distinto. Es evidente que el estudiante confundió *tipo* con *esquema compositivo* o *motivo*. Lo mismo puede ocurrir cuando tenemos en cuenta que la escena de la Adoración de los Magos, tal como la vemos codificada en los sarcófagos paleocristianos (Fig. 2), deriva *compositivamente* del séquito de vencidos oferentes presentando dones al emperador, tema éste que puede ser observado, por ejemplo, en la romana columna de Marco Aurelio (ca. 176-192, Roma), o en el *Díptico Barberini* (primera mitad, s. VI, París, ML) (Fig. 3). Es evidente que aquí lo que se está considerando es sencillamente la solución técnica hallada por los talleres escultóricos para componer o dar forma al tema cristiano de la Adoración de los Magos, algo que en sentido estricto no constituye un aspecto *iconográfico*¹².



Fig. 2. Adoración de los Magos. *Sarcófago de Castiliscar*, mediados del s. IV, Castiliscar, iglesia de san Juan Bautista (detalle).



Fig. 3. Victoria y cortejos de tributarios bárbaros e hindúes. *Díptico Barberini*, primera mitad del s. VI, París, Louvre.

12 Todo ello no obsta para que la transformación icónica de estos séquitos con base a un mismo esquema compositivo, también pueda tener una interpretación cultural, si tomamos en sentido warburgiano dicho esquema compositivo, no únicamente como un esquema formal, sino como un símbolo sujeto a una continuidad y una variación a través de diferentes momentos culturales. Aquí es donde cabe hablar también de *temas de encuadre*, concepto que formuló Jan Bialostoki. En cualquier caso, conviene asentar bien el concepto de *tipo iconográfico* y marcar la distinción entre los diferentes tipos. Esto es esencial para la inteligencia del presente proyecto.

5. IMAGEN CONCEPTUAL E IMAGEN NARRATIVA

La distinción de estos dos conceptos es una clave que guía el presente proyecto, por lo que es muy importante que los perfilemos aquí desde una perspectiva histórica. Conviene comenzar poniendo de relieve que en la diferenciación entre imagen conceptual e imagen narrativa radica el sentido mismo del arte clásico de Occidente, es decir aquel modo de concebir la representación artística inaugurado por los antiguos griegos y cuya trascendencia define el concepto de la representación icónica en Occidente a lo largo de los siglos. Esta consideración supone corregir substancialmente, o al menos matizar, determinados tópicos que la Modernidad ha sustentado en el territorio histórico-artístico¹³. En lo referido a la revolución griega, uno de estos tópicos radica en el excesivo protagonismo concedido al concepto griego de *mimesis* y de arte imitativo. En concreto, en el perfil que adquiere para los modernistas la «revolución clásica del arte», como algo circunscrito exclusivamente a la conquista del ilusionismo mimético, parcialidad que debe corregirse para ser entendida dicha revolución no de otro modo que como evocación artística libre sobre acontecimientos mitológicos e históricos por medio de la *mimesis*; es decir, la narración icónica. Esta gran conquista del mundo helénico fue algo prácticamente inexistente en el antiguo Egipto o en las culturas mesopotámicas, civilizaciones en las que la expresión artística estuvo casi totalmente vinculada a los ritualismos o al servicio del poder, lo que se traducía en el símbolo y el concepto político-religioso a través de unas formas convencionales subordinadas a este fin, no tanto así a la apariencia del mundo.

Fue ya Gombrich quien puso de relieve que la explicación del fenómeno de la revolución griega se había hecho tradicionalmente recurriendo a la limitación de medios que impedía al arte pre-griego evocar una escena de apariencia viva; es decir, la inhabilidad para representar la locación espacial hacía imposible un arte de la narración mitológica. Había sido ésta justamente la hipótesis del profesor Hanfmann, sostenida en un coloquio sobre la narración en el arte antiguo (Chicago, 1957) que resumía la opinión predominante: «Cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron un modo convincente para representar el cuerpo humano, pusieron en marcha una reacción en cadena que

13 Voy aquí a tratar de sintetizar los aspectos esenciales que ya desarrollé en GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, 2009, especialmente entre las pp. 53-92 sobre el sentido de las representaciones conceptual y narrativa, así como de la revolución estética griega. Más tarde retomé la reflexión en la ponencia de clausura del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en Pamplona entre los días 9-11 de diciembre de 2009: GARCÍA MAHÍQUES, R., «Imagen conceptual e imagen narrativa», en ZAFRA, R. Y AZANZA, J. (eds.), *Emblemática trascendente*, Sociedad Española de Emblemática / Universidad de Navarra, col. Anejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual n. 1, 2011, pp. 65-86.

transformó el carácter de la narración griega». Ante ello, Gombrich sintió la necesidad de proponer la hipótesis inversa: «cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron el carácter de la narración griega, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó los métodos de representación del cuerpo humano; y bastante más que esto»¹⁴. Compartimos de este modo con Gombrich que la narración fue el motor de la revolución griega, no así la conquista de la ilusión mimética, ya que:

«¿No es mucho más verosímil que los descubrimientos que infundieron vida a la estatua erecta aislada se hicieron primero en contextos narrativos que requerían una recreación convincente de una situación: por ejemplo, en los grupos narrativos de los frontones, con su evocación dramática de episodios míticos?»¹⁵.

Desde esta perspectiva se nos impone una distinción —ya realizada agudamente también por Gombrich en el citado estudio, pero sin demasiado impacto en la investigación histórico-artística— que creemos esencial para la comprensión de la visualidad artística de Occidente: el arte conceptual y el arte narrativo¹⁶. Por arte conceptual debemos entender originariamente toda aquella producción artística pre-griega que se expresa mediante una iconicidad que traduce en imágenes, o en diagramas icónicos, determinados conceptos mentales. Así, en la estela donde se hallan grabadas las 282 leyes del Código de Hammurabi (ca. 1760, París, Museo del Louvre), la parte superior presenta una imagen conceptual en relieve en la que el rey Hammurabi recibe las leyes de manos del dios Shamash¹⁷. Es también una imagen simbólica que manifiesta el rango divino del gobierno del monarca. Para tal fin, la representación, aunque basada en la realidad sensible, recurre también a una serie de convenciones esquemáticas como son la disposición formal en perfil, la gestualidad, la indumentaria y los atributos. Lo mismo ocurre en Egipto, donde el artista se interesó de modo fundamental en registrar rasgos distintivos que permitiesen la clara legibilidad de un discurso conceptual. Se representan conceptos por medio de diagramas visuales. Gombrich citó el ejemplo de la pintura mural de la tumba de Ra-hotep (2.600 a.C.) (fig. 4), subrayando el hecho de que no puede ser leída de acuerdo con nuestro adiestramiento «griego» (narrativo) de la visualidad, típico de los arqueólogos del siglo XIX: «donde creemos ver una pintura del dueño de la

14 GOMBRICH, E.H., «Reflexiones sobre la revolución griega», en *Arte e Ilusión*, Debate, Madrid, 1998, pp. 109-110.

15 GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, 1998, p. 113.

16 A esta distinción ya dediqué un capítulo: GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, 2009, pp. 53-75. Voy a retomar aquí los elementos argumentales esenciales para ampliar la reflexión hacia otros aspectos no tratados en ese lugar.

17 La estela fue encontrada en Susa, a donde fue llevada como botín de guerra en el año 1200 a. C. por el rey de Elam Shutruk-Nakhunte. Actualmente, en el Museo del Louvre, París.

tumba visitando a los campesinos de su finca, el egipcio puede ser que viera dos diagramas distintos: el del muerto y el de las labores rurales». La sucesión de episodios es puramente conceptual, no narrativa. Se trata de la transcripción visual de acontecimientos típicos e intemporales, que en el caso del contexto funerario donde se ubican significan una fuente de dicha para el muerto.

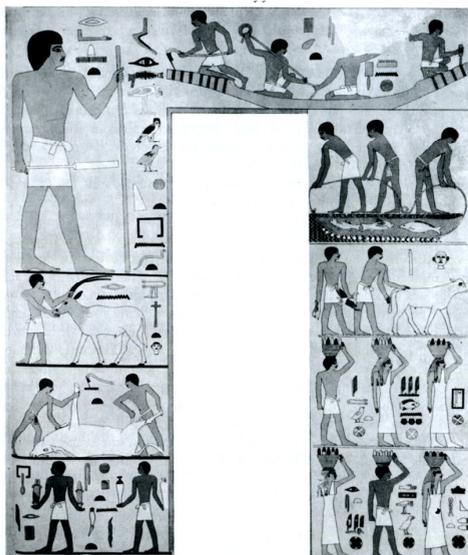


Fig. 4. Ra-Hotep y labores rurales Diagrama conceptual icónico en la *Tumba de Ra-Hotep*, 2.600 a.C., Egipto.

Por arte narrativo debemos entender lo propio de la revolución griega, la cual se concreta precisamente en la narración visual entendida como una ficción consciente. Es el descubrimiento del reino crepuscular de los «sueños para los que están despiertos» lo que constituye probablemente el descubrimiento decisivo de la mente griega, sostiene Gombrich, añadiendo también que nadie aún ha contado la historia de la gradual emancipación de la ficción consciente respecto del mito y de la parábola moral¹⁸, algo que no puede abordarse aislándolo del desarrollo de la razón crítica en la cultura griega. La emancipación de la imagen visual se realizó pues por medio de la narración mimética y el impacto «tuvo que dejarse sentir primeramente allí donde el reino de la poesía coincide con el del arte, en la esfera de la ilustración». En efecto, las primeras representaciones con escenas humanas tratan de evocar libremente episodios míticos — los poemas homéricos— conducidos por la narración, algo que se manifiesta

18 GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, 1998, p. 109.

en la decoración vascular cerámica, y terminará en la conquista de la representación realista y verosímil de hombres y seres.

Con todo, la imagen conceptual no desaparece con la revolución griega, es más toma impulso en momentos en los que el poder necesita recurrir al sugestivo mundo de la imagen para manifestar permanentes complejos imaginarios. En realidad, con el descubrimiento griego de la imagen temporal y fugaz, algo se había sacrificado respecto de la función intemporal de la imagen conceptual poderosa. Tendrían que venir otros tiempos en los que la función de la imagen requiera nuevamente de lo conceptual. El ascenso de las religiones orientales en el mundo romano, fenómeno que gradualmente se produce a partir del siglo III, requerirá nuevamente de la función conceptual y ésta llegaría a ser nuevamente completa cuando se requirió la adaptación de la imagen a las exigencias del ceremonial imperial y la revelación divina. Dejó entonces de interesar el ilusionismo mimético: «a la imagen no se le preguntaba ya por el cómo y el cuándo: quedaba reducida al qué del recital impersonal. Y al cesar el contemplador de interrogar a la imagen, cesó el artista de interrogar a la naturaleza»¹⁹.



Fig. 5. Adoración de los Magos al Niño en majestad en el regazo de María. Diagrama conceptual icónico de *Santa Maria de Taüll*, ca.1123, La Vall de Boí.

De un cambio de función derivó también un cambio de forma y el arte volvió a ser esquemático y diagramático: conceptual. Tuvo momentos culminantes en el mundo bizantino, así como en el románico de Occidente. Si tomamos el ejemplo del ábside de Santa Maria de Taüll (ca. 1123) (fig. 5) nos encontramos ante un auténtico diagrama conceptual presidido por Cristo bendicente portador del rollo de la ley, sentado en el regazo de su madre que le hace de trono, en medio de una organización en donde se suceden, de abajo hacia arriba, diferentes registros que corresponden a la particular cosmovisión teocéntrica medieval: desde las criaturas, pasando por el apostolado que constituye el nivel histórico, culminado con la visión del cordero en lo alto. No obstante,

19 GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, 1998, p. 124.

la conquista de la narración realizada por el mundo antiguo no desaparece del todo. La visión de la majestad divina en el regazo de María tiene lugar en el contexto de la Adoración de los magos, un episodio narrado en los Evangelios, tanto canónicos como apócrifos y constituido como tipo iconográfico desde la época paleocristiana. En el fondo, imagen conceptual e imagen narrativa se irán combinando y adaptándose a la función, razón determinante principal, en última instancia, de todo el desarrollo de la visualidad artística.

La imagen destinada al culto es la imagen conceptual por excelencia en el seno del cristianismo. En el ámbito del culto a los santos es en donde el arte cristiano ha demostrado ser especialmente creativo y eficaz. La caracterización mediante atributos ha sido la tónica que ha definido la concreción conceptual que, además, ha tendido a una codificación.

6. PLAN DE LA COLECCIÓN

El proyecto/tratado ha sido concebido en partes; Dios, los ángeles, los demonios, Antigua Alianza, Encarnación y Redención y Cristianismo. Dentro de cada parte se disponen sus correspondientes volúmenes:

DIOS

1. La Visualidad del Logos (PUBLICADO)

Los tipos de la Trinidad. La obra del *Logos* creador.

LOS ÁNGELES

2. I. La Gloria y sus jerarquías (PUBLICADO)

La Angelología. Las jerarquías celestes. Los tres Arcángeles canónicos.

3. II. Solicitud de los Espíritus celestes (PUBLICADO)

Los Siete Príncipes angélicos. La actividad angélica.

4. III. La música del Cielo (PUBLICADO)

Los ángeles músicos: en la narración sagrada, en la Virgen María y en los santos.

LOS DEMONIOS

5. I. El Diablo y la acción maléfica (PUBLICADO)

Los tipos del Diablo. La actividad demoníaca.

6. II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo (PUBLICADO)

El bestiario del Diablo, los demonios músicos y el exorcismo.

ANTIGUA ALIANZA

7. I. Los Patriarcas (EN PREPARACIÓN)

La Caída. Los Patriarcas: Noé, Abraham e Isaac.

8. II. Israel y el Éxodo (EN PREPARACIÓN)

Jacob, José, Moisés y el Éxodo.

9. III. Israel en la Tierra Prometida

Josué, los Jueces y los inicios de la monarquía: Saúl.

10. IV. El Rey David (EN PREPARACIÓN)

Historia del reinado de David.

11. V. Salomón, los Profetas y el Exilio

Salomón, los reinos de Judá e Israel y los profetas antes y durante el exilio.

12. VI. El Judaísmo y los Escritos

Nacimiento del judaísmo tras el exilio y los Escritos.

ENCARNACIÓN Y REDENCIÓN

13. I. La Encarnación del Hijo

Historia de María y la Encarnación del Hijo de Dios.

14. II. La Infancia de Jesús

Historia del Nacimiento e infancia con la sagrada Familia.

15. III. La Manifestación del Mesías

Bautismo, tentaciones en el desierto y milagros.

16. IV. El Magisterio de Cristo

Doctrina, parábolas y ejemplos morales. Preludio de la Pasión.

17. V. La Pasión de Jesucristo

Proceso, Crucifixión, Muerte y Entierro de Jesucristo.

18. VI. El Triunfo del Redentor

Resurrección, Ascensión y Pentecostés. Asunción y Coronación de María.

19. VII. La Iglesia de los Apóstoles

Vida y hechos de los Apóstoles. La Revelación de Juan.

20. VIII. Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador

Tipos conceptuales de Jesucristo.

21. IX. La Madre de Dios

Tipos conceptuales de María como Madre de Dios.

22. X. Advocaciones de María

La Inmaculada Concepción y otras advocaciones marianas.

CRISTIANISMO

23. I. Sacramentos de la iniciación y la curación

Bautismo, Confirmación, Eucaristía, Penitencia y Extremaunción.

24. II. Sacramentos del servicio (EN PREPARACIÓN)

Orden sacerdotal y Matrimonio.

25. III. Las Virtudes (EN PREPARACIÓN)

Virtudes Cardinales y Virtudes teologales.

26. IV. Los Novísimos

La Muerte, el Juicio, el Cielo y el Infierno.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA MAHÍQUES, R., «Usos impropios de los términos ‘iconografía’ e ‘iconología’», *Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual*, nº 4, 2012, pp. 113-119. Doi: 10.7203/imago.4.1974.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. Vol. 1. La Historia del arte como Historia cultural*, Madrid, Encuentro, 2008, pp. 20 y ss.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. Vol. 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro, 2009, pp. 23 y ss.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., «Imagen conceptual e imagen narrativa», en ZAFRA, R. y AZANZA, J. (eds.), *Emblemática trascendente*, Sociedad Española de Emblemática / Universidad de Navarra, col. Anejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual n. 1, 2011, pp. 65-86.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., «Introducción General. Los tipos iconográficos», en GARCÍA MAHÍQUES, R., (dir., coor. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: 1. La visualidad del Logos*, Madrid. Encuentro, 2015, pp. 7-58.
- GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1998.
- PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 50-51.

Rafael García Mahiques

Universitat de València

Catedrático de Historia del Arte

<https://orcid.org/0000-0002-9889-7228>

rafael.g-mahiques@uv.es



GLOBAL EMBLEMS' AND 'TRANSMISSION AND INTERMEDIALITY: THE IMPACT OF THE EMBLEMATIC CULTURE ON THE EARLY AMERICAS'

PEDRO GERMANO LEAL

Brown University (Providence, EE. UU.)

Recibido: 16/12/2020

Aceptado: 23/12/2020

ABSTRACT

This white paper briefly outlines two co-dependent research initiatives: 'Global Emblems' and 'Transmission and Intermediality: the impact of the emblematic culture in Ibero-America'. Both projects are in their initial stage of development, at Brown University.

▪ 'Global Emblems' is set to map, document and study the presence of emblems in material culture, around the world, and cross-link these occurrences with pre-existing digital collections of emblem books. The database will be fed by an international network of specialists, which is already active, with members in over ten countries and the support of the Society for Emblem Studies. The platform will allow searches by concepts (using Iconclass classification system) and a number of locations will allow users to 'visit' them through Virtual Reality (360 annotated photos). The database will be systematically studied through 'thematic clusters'.

Although at first glance the focus on emblems may seem narrow, emblems have a broad geographical and historical spread, which can be traced, and that provides the necessary data for the kind of analytical and interpretative study required in the second research initiative, which illustrates the importance of emblems within the wider frame of Latin American cultural history.

▪ ‘Transmission and Intermediality: the impact of the emblematic culture on the Early Americas’ will analyse the data from ‘Global Emblems’ in order to understand the role of emblems in the colonial process in the Americas. More specifically, this project will look at the ‘pictorial dispute’ in the New World, by examining the ‘pictorial turn’ from the ‘catecismos jeroglíficos’ to the displayed emblems in the 17th-century (many of them resulting from the remediation of European prints), and the ideological, political and sociological implications around the presence of these emblems in buildings and early-modern festivals.

Keywords: Emblem; Displayed Emblem; Ibero-America; *jeroglífico*; Intermediality; Cultural History; Comparative Literature; Visual Culture; Digital Humanities.

1. INTRODUCCIÓN

An emblem can be defined as an artistic composition that combines pictures and poetry in order to produce a third, very intricate meaning. The first emblem book is Andrea Alciato’s *Emblematum Liber* (Augsburg: Steyner, 1531), which paved the way for a genre, emblem books, that became extremely popular across Europe throughout the long early-modern period. So vast were the subjects approached in these books, that one can say that there was almost nothing in Renaissance culture that did not make its way into emblems.

The late 1980’s witnessed a renewed interest in the early-modern emblematic culture, leading to the emergence of the modern discipline of Emblem Studies. Since then, emblem books have been systematically studied. Moreover, entire collections of emblem books were digitized and annotated in international projects.

However, emblems did not belong exclusively to the domains of print culture. In fact, since Alciato’s, emblem authors endorsed the use of emblem books as a source for ‘displayed emblems’, painted on the walls and ceilings of public and religious buildings; carved in altars and furniture; used widely as part of the iconographic programme of early-modern festivals (royal entries, marriages, exequies and births, canonizations, celebrations of patron saints, etc.); and so on. This is particularly true in the Americas, where emblems were only rarely printed, but present in the material culture all over the continent – much in debt to the Jesuits sponsorship of the genre.

Unfortunately, the interest in these 'displayed emblems' did not receive the same scholarly attention as the emblem books: they are still subject to case studies, many of which dedicated to descriptive attempts to identify printed sources that were remediated in the material culture, rather than fomenting a general discussion on the impact of this process of intermediality on the transmission of emblems.

So far, no systematic attempt has been made to map this phenomenon around the globe, in order to visualise its presence. Essential questions, such as: which emblems were more popular in material culture, where and why? Which emblems emerged in material culture and were then remediated in print culture, or vice versa? What was the political, religious, ideological and sociological implications of having these emblems 'displayed'? What is the impact of this cultural phenomenon beyond the emblematic tradition? Were they always translated?

This collaborative international project – with participants from over ten countries – has the ambitious purpose of challenging the landscape of emblem studies, by mapping, documenting, annotating and studying all the occurrences of displayed emblems around the globe, connecting them to their printed correspondences (whenever they exist), with the help of cutting-edge technologies in a digital platform. This initiative will allow scholars to share a database, visualize data, perform quantitative and qualitative analysis; and will inform 'thematic research clusters' devoted to studying this database from multi-linguistic and transnational perspectives.

The 'thematic cluster' under my responsibility, 'Transmission & Intermediality', centres on the role of emblems and intermediality in the colonial process in the Americas. The objective is to understand what I have previously referred as the 'pictorial turn' in the New World, from the Franciscan use of 'Testerian Manuscripts' as a medium of communication with native peoples, to the widespread Jesuit use of emblems for a similar purpose: creating a hybrid identity by means of the powerful rhetorical combination of images and texts, art and literature (Leal 2017; Leal 2020)



Fig. 1: Conceptual scheme showing one emblem (*Turrus Eburnea*), its cultural transmission and remediation (i.e. its transition from print to other supports: painting, sculpture and tile painting).

2. GLOBAL EMBLEMS

2.1. State of the Art

2.1.1. *Displayed Emblems and Intermediality*

Although there is a vast number of studies about emblem books (as a cultural phenomenon), the same cannot be said with regard to displayed emblems—so far restricted to case studies. The few collective volumes about the subject (Daly and Böker, 1999; Höpel, 2014) stress the need of new contributions in the field, which is now attracting more and more the attention of specialized scholarship. In general terms, among the open theoretical issues concerning displayed emblems, one can mention: the lack of a quantitative analysis of the phenomenon; the absence of studies of the exposure (readership/audience) of displayed emblems and its impact on culture (e.g. a circle of displayed emblems painted on the walls of a church may have had more potential 'readers' than an entire emblem book, and a more diverse readership); questions about the authorship of displayed emblems (for instance, there is no specific term to indicate the intellectual creator of an iconographic programme, etc.); and a general typology of the changes that emblems undergo in their processes of creation (strategies of 'emblemization'; hybridization of colonial images, etc.) or transition (such as losing the *picturae*, *inscriptio*, *subscriptio*; becoming part of a new iconographic programme; receiving other constitutive elements; being copied 'exactly' after a model, or just receiving the influence, and so on).

Moreover, one can say that there is space for a study aiming at challenging the idea that 'displayed emblems' are somehow secondary to print ones: and there is evidence that this misconception has deterred the development of the field (the emblematic phenomenon in Ibero-America mostly consists of 'displayed' emblems, and the entire continent has been neglected by English-speaking scholarship, with authorities in the field suggesting that the emblematic culture was less significant in the Americas, without any supporting evidence).

2.1.2. *Digital Database and Map of the Emblematic Culture*

It is also significant that whereas there are many excellent online collections of emblem books (*Emblematica Online*; *Emblems at Glasgow*; *Biblioteca Emblematica*; etc.), no digital database has been dedicated to displayed (i.e. applied) emblems as a global phenomenon (exceptions are *Emblemata.ch*, focusing on displayed emblems in Switzerland and *Apes.es*, dedicated to selected programmes in the Iberian Peninsula).

2.2. Mapping the Transmission of Texts and Images.

It becomes clear that the next step for emblem scholarship is to encompass the displayed emblems (in any medium) as a whole and their impact on the material culture and beyond. However, there is a clear obstacle: how to analyse these global emblems in the same context, in order to compare them? Aby Warburg's experiments with his *Mnemosyne Bildatlas* have proven the difficulties in visualizing semantic, chronological and geographical elements in the same context, so as to understand the transmission of images. At this time, the technical means to pursue such an endeavour were very limited: he had to pin his approx. 1,000 images in 67 wooden panels, compromising their contextualization. Nowadays, the technological solutions for these problems are available (Geographical Information Systems, image digitization, paradigms of concept-based image classification with Linked Open Data), as Digital Humanities collections and projects have demonstrated (beyond the projects mentioned above, there are others such as Mapping Paintings, dedicated to mapping the provenance of artworks, and resources like Scalar and ArcGIS).

Quantitative research regarding the transmission and intermediality of emblems can be significantly facilitated with a digital tool capable of performing searches through different media, with a similar accessibility. The emergence of such a tool can help change the landscape of the discipline, by fully embracing its transnational and interdisciplinary nature.

2.3. Objectives

The overall objective of this initiative is to provide a framework for the study of the transmission and presence of emblems around the world, in the long early-modern period, by creating a methodology, database and digital mapping platform that will be fed into and studied by an international network of specialists, organized in four 'thematic clusters': Transmission and Intermediality; Religion; Festivals; and Power.

This research aims at challenging the scholarly perception of 'applied emblems' as something secondary in relation to print ones. It is designed to provide evidence of the diversity of emblems, and of the decisive uses of literature and images in material culture, where their readership tends to be significantly wider. The possibilities of visualization and cross-reference will allow scholars to identify new relationships, trace the sources of emblems,

understand the influence of specific emblem books or observe the diffusion of a particular image, text or idea, in ways that are not currently possible.

The GEM database and map is being conceived as a new *Denkraum*, to use Warburg's concept, for the study of the transmission of images: an intuitive tool for learning and teaching, allowing searches to see how a particular concept (such as 'love') was represented in different cultures, or the different meanings that the same image (an ouroboros, for instance) could convey across time. Moreover, given its relationship with architecture, a number of *loci* will be photographed in 360 technologies, which will be annotated from 'within'. This will allow students and scholars to visit these places through virtual reality, allowing them to see, at first hand, how an emblem painted in a church in Spain appears in a church in Peru – and how the different environments and iconographic programmes can affect the meaning.

Finally, given the semantic loss which occurred over time and the intrinsic enigmatic nature of emblems, it is very difficult for the general public to understand the meaning of emblems currently displayed in religious temples. As a consequence, there is an equal loss in the public perception of the significance of this heritage. Global Emblems will contribute decisively to raising public and institutional awareness of this legacy, by providing specialized studies and contextualization for the phenomenon.

2.4. Methodology

2.4.1. Mundus Emblematicus Network

The *Mundus Emblematicus* Network was informally established in 2016, with a session at the Sixteenth Century Society and Conference in Bruges, Belgium. Another session followed, at the Renaissance Society of America conference in Chicago, in 2017. The participants in this scholarly enterprise have already collected substantial data regarding displayed emblems, for their own research:

Participants:

Dr Pedro Germano Leal, Principal Investigator, Brown University (USA, responsible for Latin America)

Dr Carme Lopez Calderón, Universidade da Coruña (Spain)

Dr Rosa de Marco, Université de Liège (Belgium)

Dr Marie Chaufour, Université de Bourgogne (France)

Dr Maren Biederbick, Deutsches Medizinhistorisches Museum (Germany)

Dr Gabriele Quaranta, Sapienza Università di Roma (Italy)

Dr Filipa Medeiros Araújo, Universidade do Porto (Portugal)

Monika Biel, Herzog August Bibliothek (Germany, responsible for Poland)

Ágnes Kusler, Eötvös Loránd University (Hungary, responsible for Hungary, Slovakia, Romania)

2.4.2. Database infrastructure and metadata

For the database infrastructure, Global Emblems will partner with Arkyves, a digital database and research platform for Cultural History, distributed by Brill (arkyves.org). This collection is fully indexed with Iconclass, the best system for image indexation (already developed for Linked Open Data, in both RDF-SKOS and JSON formats).

This partnership is of advantage for the project, for a number of reasons. It will:

- Significantly reduce the costs and time of the project;
- Facilitate the upload of new content, which can be made by the participants themselves, using a platform that has been designed for that specific purpose;
- Guarantee the update of the system and hosting, since they will not depend on the duration of the project;
- Facilitate the integration of Global Emblems with other collections using Iconclass as LOD.

2.4.3. Database Granularity

The data granularity (the amount of information about the digital objects) will have two levels: book, building and object; and individual emblem (detailed). The standards have already been agreed by the participants, and is in line with the best practices in the field. The information headings are adapted from: Rawles (2004).

2.4.4. Data Collection & Harvesting

The information for the Global Emblems database will be gathered in different ways:

- Collected and uploaded by the participants, from their own collections of primary sources;
- Contributed by members of the scientific community, from their own collections of primary sources, and sent to the network participant who is responsible for that particular country (and who will be responsible for curating the data, in line with the GEM standards);
- Collected and uploaded by the participants, from secondary sources;
- Harvested from other collections, from partners (for instance, GEM can obtain the title, author, place of publication, and date of publication of emblem books from Emblematica Online). This will enrich the database and allow cross-references.

2.4.5. Platform (Map)

For the map itself, which will be the primary way to access the data, GEM will use Google maps (Google Maps API V3) and Google Fusion Tables to design a searchable, filterable map. The map will be embedded in the project website, which will contain further documentation (instructions; materials for download, etc.).



Fig. 2: Proof of Concept for Global Emblems platform

2.4.6. *Thematic Clusters*

As mentioned previously, the participants will collaborate in feeding the database, and studying it in four initial thematic clusters:

- ‘Transmission and Intermediality’: coordinated by Dr Pedro Germano Leal, concerning the theoretical issues emerging from the transmission of emblems and their transition between print and material cultures, with a study case focused on the cultural exchanges between Europe and the Americas);
- ‘Religion’: coordinated by Dr Carme López Calderón, focused on the implication of emblems in the religious discourse of the counter-reformation;
- ‘Festival’: coordinated by Dr Rosa de Marco, which will focus on the use of emblems in early-modern Jesuit festivals;
- ‘Power’: coordinated by Dr Maren Biederbick, that will consider the widespread use of *impresa* as the ‘presentification’ of power in Europe, and their political use.

The clusters will involve more than one member, and their own research groups. Other research clusters can be created as the project progresses.

3. TRANSMISSION AND INTERMEDIALITY: THE IMPACT OF THE EMBLEMATIC CULTURE ON THE EARLY AMERICAS

3.1. **State of the Art**

3.1.1. *Emblems in Ibero-America*

Recently the author have edited the first scholarly volume entirely dedicated to the emblematic culture in Latin-America (*Emblems in Colonial Ibero-America: To the New World on the Ship of Theseus*, Glasgow Emblem Studies, 2017), with Rubem Amaral Jr. Hitherto, no monograph had been dedicated to this phenomenon as a whole, and a significant number of ‘displayed emblems’ in the region that have never received academic attention, remain to be fully studied. This creates a demand not only for new qualitative researches in the field, but for the development of a systematic theoretical approach, able to address the specific iconological problems involved in the creation, transmission and reception of displayed emblems, in general, and their occurrences in the New World, in particular.

3.1.2. Copies and the 'Colonial Status'

One of the historiographical problems related to the study of displayed emblems in Ibero-America comes from the notion that paintings inspired by European prints are often referred to as "copies" of colonial sources. As a consequence, these paintings lacked the originality that would qualify them as "fine art".

Paradoxically, even in the context of a current historical process that aims at decolonizing our perception of Ibero-American art, paintings inspired by European prints (or "models") can be regarded as a sign of cultural dependency, with some scholars branding this process of remediating prints as a characteristic of "colonial art"—especially when the research on these objects focusses on describing their possible European sources, rather than interpreting their meaning in their local context.

This view marginalizes important aspects of Latin American visual cultures, notably in terms of their hybridity and decolonization.

3.2. Objectives

3.2.1.

First, this project aims at *developing a new understanding of the transmission of emblems between Europe and the Iberian Americas*, taking into consideration: a) the effects of the transition between print and material cultures on the structure of emblems; b) the impact of the different forms of exposure (print and material supports) on the cultural reception of emblems; and c) the development of a new theoretical framework, methodology and terminology to study early-modern intermediality in the case of 'applied emblematics'. Playing with the notion of *translatio studii*, at a critical level, this new perspective will challenge the stereotype of emblems as primarily a book phenomenon—which overshadowed the study of their significance in the cultural history of the New World, where emblems are mostly 'displayed'. This will further highlight the pivotal role of emblems in the New World, and the idea that, from this 'transitional perspective', emblems are more than a static combination of text and image: they can be regarded as a method of organizing elements of cultural information for their transmission (between cultures) and transition (between print and material domains). Moreover, it can offer an explanation for the constant presence of texts/captions in Spanish American paintings.

3.2.2. *Pictorial Dispute*

Second, as a study case largely based on the results from the previous item, and in line with Serge Gruzinski's arguments in *Images at War* (2001), this project will examine what I have previously referred to as the 'pictorial dispute' between the European and Native imageries in the Viceroyalty of New Spain (Leal 2017). The objective is to demonstrate how the visual mediation between the two cultures moved from 'hieroglyphic catechisms' (mostly inspired by Nahua iconography, and promoted by the Franciscans) to the widespread use of emblems (displayed in architecture and in festivals, being championed mainly by the Jesuits, with a wide use of Flemish emblematic prints), from the turn to the 17th century onwards, and the major impact of this change in the local visual culture. Essentially, this pictorial turn was echoed by a rhetorical change: from the discourse of salvation, captured in the *catechismos jeroglíficos*, to the discourse of damnation contained in the emblems about hell, inspired by emblem books, which served the purpose of creating a new, hybrid, imaginary. From a theoretical perspective, I will argue that this dispute of images, anchored in the material culture, was as much of a determining factor as the 'colonization of languages' identified by Walter Mignolo in his *The Darker Side of the Renaissance* (1995).

3.2.3. *Challenging the Notion of 'Colonial Art'*

Finally, by using the GEM database, I will demonstrate that the remediation between print and material culture (and vice-versa) was a global phenomenon. However, the historiography does not refer to paintings in Naples, inspired by Spanish prints, as 'colonial art'—even though Naples was a Spanish Habsburg Vice-Kingdom: the same status enjoyed by New Spain. This project will defy this paradigm by developing a de-colonizing argument against the 'colonial gaze' in Latin American visual culture. This will be achieved by moving the axis of critical analysis from a colonial to a global perspective, where hybridism is a condition (Burke, 2009).

3.2.4. *Monograph*

The outcomes of this research will be the basis for a future monograph, provisionally entitled 'Nepantla Hieroglyphs: the pictorial dispute in Colonial Ibero-America'. This book will propose a new way to understand the role of images in the colonial process, outlining the need for a new iconology—capable

of understanding the impact of transmission and intermediation on the signification of iconographic programmes.

3.3. Methodology

3.3.1. Building a Database of Displayed Emblems in Ibero-America

With the development of a methodology to index applied emblems, I will proceed to apply this method to the database of PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art). The first step will be distinguishing which of the approx. 3,500 colonial artworks were created under the influence of emblems, using a clear criterion, developed for this purpose. The occurrences of 'displayed emblems' will then be further annotated and indexed, and linked to their source; the geographical position of the displayed emblem will be mapped; the print sources will also be classified (in terms of the genre/theme of emblem book, etc.); the possibility of indexing subjects will be taken into consideration depending on the volume of occurrences of applied emblems in this database. This primary dataset may also be enriched by the inclusion of the occurrences discussed in the volume about emblems in Ibero-America, which I have edited.

3.3.2. Analysing the Database

With such a database, it will be possible, for the first time, to elaborate descriptive statistics of applied emblems in the Americas, capable of asserting: (1) how many occurrences are known; (2) where/when they were concentrated; (3) what were the most popular emblems/books/authors; (4) what are the most frequent changes that undergone by emblems when they transitioned from print to material cultures; (5) what were the most frequent themes and subjects; among other crucial data, which will be fully explored. In the context of the present research, I am particularly interested in using this database to understand the influence of emblematic prints made, commissioned and/or promoted by Jesuits: the reason for this interest relies on my search for the Jesuits' *institutional* use of emblems as a rhetorical device in the colonial enterprise (with the support of the Spanish crown). Also, the widespread presence of that order around the world sets a formidable reference for comparative analysis (for instance, were the emblems chosen to be 'applied' on Jesuit colleges in Europe the same chosen to decorate their counterparts in the New World? What are the implications of this similarity or difference?).

3.3.3. *Researching on the 'Pictorial Dispute'*

The project will pinpoint the presence of applied occurrences taken from 'Jesuit print emblems' in the course of the 17th and 18th centuries in the Americas, so as to identify which were the most influential works. This information will then be compared to recent specialized bibliography in the field (Daly and Dimler, *The Jesuit Emblem in European Context*, 2016; among others). Of major interest here is to recognize, for instance, the role of Dutch/Flemish printers and engravers (e.g. Plantin, Moretus, Galle, the Wierix and Sadeler families) in producing 'models' for paintings in the Americas. Special attention will be given to the process of *emblemization* (in which cultural entities—such as images and literary texts—that are not “emblematic” are transformed into emblems by wrapping text and image together, in the course of their transmission).

Finally, this emblematic presence will be confronted with the previous form of visual mediation between Europeans and Americans: the 'hieroglyphic catechisms' (also known as Testerian manuscripts) used by Franciscans. Apart from a relevant secondary bibliography on these catechisms and their use in the New World, the author will focus on this method as synthesized by Diego de Valadés in his *Rhetorica Christiana* (Perugia, 1575), which constitutes an extraordinary testimony to the education of indigenous peoples by the use of images in the 16th century.

By contrasting these two visual rhetorical models, this project will tackle bold research questions, such as: did the previous existence of a form of visual education (hieroglyphic catechisms) facilitate the reception of emblems in the Viceroyalty of New Spain? To what extent can the Jesuit use of emblems in the New World be considered an intentional strategy? What may be the consequences of moving the visual intermediation in the colony from an indigenous-based imagery (conveyed by the Testerian manuscripts) to a European one (as present in emblems)? How can this whole phenomenon demonstrate the importance and specificities of emblematic culture in the Americas?

3.3.4. *Research meetings and visits*

International collaboration and feedback is crucial for the development of the present project. Therefore, alongside the meetings of the MEM Network, the project will involve two field trips: one to Mexico and the other to Peru, that will also involve the documentation of the locations.

I will also participate in leading international conferences, such as the Renaissance Society of America, in order to discuss my hypotheses with specialists in the field of Emblem Studies, Iconology and Cultural History in the Americas.

4. CURRENT STAGE OF DEVELOPMENT

In 2017 this project was awarded a generous support from the Marie Curie Co-Fund fellowship, at the Université Catholique de Louvain, as part of the GEMCA (Group for Early Modern Cultural Analysis). Unfortunately, for reasons of force majeure the fellowship had to be declined and the project was halted. Another major setback was Google's unilateral decision to discontinue its support for the applications *Expeditions* and *Virtual Tour*, which directly affected the project's proofs of concept and its initial intentions to use Google technology.

During this hiatus, the participants of Global Emblems continued their research and the identification of emblematic sites. We are currently setting up an online database, and the project will be restarted in early 2021. An informal meeting is being planned for the Society for Emblem Studies conference in Coimbra (2021), when new plans will be announced.

5. REFERENCES

- BURKE, P., *Cultural Hybridity*. Cambridge, Polity Press, 2009.
- DALY, P. and BÖKER, H.J., *The Emblem and Architecture: Studies in Applied Emblematics from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries* (Imago Figurata. Studies, 2), Turnhout, Brepols, 1999.
- DALY, P. and DIMLER, G. R., *The Jesuit Emblem in European Context*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2016.
- GRUZINSKI, Serge, *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492–2019)*, Durham, NC, Duke University Press, 2001.
- HÖPEL, I. (Red.), *Architektur als Ort für Embleme, Beiträge zu einer Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel am 26.01.2013* (Mundus Symbolicus, 2), Kiel, Verlag Ludwig, 2014.
- LEAL, P. G., «Os Hieróglifos do Novo Mundo: das escritas indígenas à chegada dos 'jeroglíficos' hispânicos», in LEAL, P. G. and GARCÍA ARRANZ, J. J. (ed.), *Jeroglíficos en la Edad Moderna: Nuevas Aproximaciones a un*

- Fenómeno Intercultural* (Special Issue of Janus: Estudios del Siglo de Oro), La Coruña, Universidade da Coruña, 2020. pp. 257-330.
- LEAL, P. G. with AMARAL Jr, R. (ed.), *Emblems in Colonial Ibero-America: to the New World on the Ship of Theseus* (Glasgow Emblem Studies), 18, Geneva, Droz, 2017.
- MIGNOLO, W., *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, & Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- MÚJICA PINILLA, R., «Pedro Germano Leal, ed. *Emblems in Colonial Ibero-America: To the New World on the Ship of Theseus*» (review). *Renaissance Quarterly*, volume 71, number 4, Winter 2018, pp. 140-147.
- RAWLES, S., «A spine of information headings for emblem-related electronic resources», in WADE, M.R. (ed.), *Digital Collections and the Management of Knowledge: Renaissance Emblem Literature as a Case Study for the Digitization of Rare Texts and Images*, Salzburg, DigiCULT, 2004.

Pedro Germano Leal

Brown University (Providence, EE. UU.)
Research Associate in Latin American
An Caribbean Studies
<https://orcid.org/0000-0002-3940-8164>
pedro_germano_leal@brown.edu



**SYMBOLA, BASE DE DATOS DE DIVISAS O
EMPRESAS HISTÓRICAS.
UN RECURSO SOBRE CULTURA VISUAL, LITERATURA E
HISTORIA EN INTERNET¹**

SAGRARIO LÓPEZ POZA
Universidade da Coruña

NIEVES PENA SUEIRO
Universidade da Coruña

Recibido: 10/12/2020

Aceptado: 26/12/2020

RESUMEN

Symbola es una base de datos y biblioteca digital destinada a recopilar el mayor número posible de divisas o empresas históricas que usaron reyes, caballeros, damas, eclesiásticos, académicos, impresores, etc. entre los siglos XIV y XVII, tanto en el ámbito español como internacional. Se ofrece como una aplicación de acceso gratuito a través de Internet junto con otros recursos creados por el mismo grupo de investigación (SIELAE-Grupo Hispania, de la Universidade da Coruña –España–) con financiación del programa estatal I + D de España (proyectos BIDISO 5 y BIDISO 6). Este artículo expone la motivación del planteamiento del proyecto, objetivos, las especificaciones para el diseño conceptual de la base de datos y detalles sobre el desarrollo de la herramienta *web* de gestión y la interfaz *web* de consulta.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto Biblioteca Digital Siglo de Oro 6 (BIDISO 6), con referencia: PID2019-105673GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España por el programa estatal de Generación del Conocimiento (2020-2022), y se integra en el Grupo de Investigación Hispania (G000208) de la Universidade da Coruña.

Palabras clave: Emblemática, divisas, empresas, cultura visual, base de datos, Edad Media, Renacimiento.

ABSTRACT

Symbola is a database and a digital library designed to collect the largest possible number of historical devices or imprese used by kings, knights, ladies, ecclesiastics, academics, printers, etc. between the fourteenth and seventeenth centuries, both in Spain and Internationally. *Symbola* is offered as a free access application through the Internet together with other resources created by the same research group (SIELAE-Grupo Hispania, de la Universidade da Coruña –Spain–) with funding from the Spanish state R&D program (BIDISO 5 and BIDISO 6). This article presents the rationale for the project approach, objectives, the specifications for the conceptual design of the database and details on the development of the management web tool and the web query interface.

Keywords: Emblem Studies, Devices, Badges, Imprese, Visual Culture, Database, Middle Ages, Renaissance.

El impacto del desarrollo tecnológico, especialmente a partir de la creación y expansión de Internet, ha sido enorme en el progreso científico, y ha afectado también, de manera particular, al modo en que se conciben, planifican y se ejecutan los estudios humanísticos y cómo se transfieren a la sociedad y se difunden sus resultados. Como señaló hace unos años E. Priani (2015) «las humanidades han entrado en un proceso de evolución para integrarse, de manera progresivamente más profunda, en la ecología de lo digital»². Efectivamente, en la actualidad, gran parte de los procesos en los que interviene un humanista (consulta de fuentes primarias o secundarias, creación de contenidos –docentes, investigadores o divulgativos–, análisis de datos, edición de textos, difusión, etc.) utilizan herramientas, recursos o soportes digitales³, si bien puede percibirse todavía un remedo de las formas tradicionales impresas. Asistimos a un cambio de modelo de investigación que implica la modificación de metodologías, procesos hermenéuticos y epistemologías.

2 PRIANI SAISÓ, E., «El texto digital y la disyuntiva de las humanidades digitales», *Palabra Clave*, vol. 18, nº 4, 2015, pp. 1215-1238.

3 Sin embargo, se percibe todavía un remedo de las formas tradicionales, especialmente en las ediciones académicas digitales, que no logran escapar del modelo del libro impreso como señalaba SPENCE, P., «Edición académica en la era digital: modelos, difusión y proceso de investigación», *Anuario Lope de Vega* 20, 2014, pp. 47-83. Sobre la imitación de modelos analógicos por parte de los medios digitales hay estudios muy interesantes; puede verse, por ejemplo, *De la piedra al píxel. Reflexiones en torno a las edades del libro*, editado por Marina Garone, Isabel Galina Russell y Laurette Godinas, México, UNAM, 2019.

En los últimos años, un número creciente de grupos de investigación en disciplinas humanísticas han incorporado los métodos y herramientas digitales como medio de trabajo y modo de difusión de sus resultados. De esa imbricación entre humanidades y tecnología han ido surgiendo bases de datos y bibliotecas digitales que se han convertido en instrumentos de investigación fundamentales, pues permiten la consulta y utilización de un número ingente de datos, que, debidamente cruzados entre sí, dan lugar a resultados inimaginables hace solo unos años. Un ejemplo de estos nuevos recursos puede ser la base de datos de divisas históricas, *Symbola*, creada por el SIELAE (UDC), que pone al alcance del investigador las imágenes y datos de una gran cantidad de empresas o divisas utilizadas en la Edad Media y el Renacimiento europeo (la reproducción de la *pictura*, los datos de su mote, su significado, o la imagen y datos de sus propietarios).

1. SEMBLANZA DEL EQUIPO

El *Seminario Interdisciplinar para Estudio de la Literatura Áurea Española* (SIELAE)⁴ de la Universidade da Coruña está formado por un equipo multidisciplinar con experiencia en la construcción de bibliotecas digitales sobre temas de la literatura y cultura del Siglo de Oro. Desde 1993 y hasta la fecha ha creado y mantiene las siguientes bibliotecas digitales: *Biblioteca Digital de Literatura emblemática hispánica*, *Biblioteca Digital de Libros de emblemas traducidos al español*, *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos*, *Biblioteca Digital Poliantea* y *IBSO (Inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro)* y *Symbola*. Para facilitar la gestión de ese caudal de información y su consulta y uso desde un único punto de acceso, se creó el portal BIDISO⁵ que agrupa las colecciones digitales; contiene bases de datos, ediciones digitalizadas (facsimilares y de textos transcritos) y bibliografía secundaria especializada que tiene que ver con: Emblemática, Relaciones de sucesos, Polianteas –enciclopedias, repertorios de lugares comunes, mitografías y fuentes de erudición– e inventarios de bibliotecas de la Edad Moderna. Recientemente el grupo puso

4 Fue creado por iniciativa de Sagrario López Poza en 1996 como ente que agrupaba a investigadores de distintas áreas y universidades que trabajaban juntos en proyectos desde tres años antes. Puede consultarse más información acerca de sus líneas de investigación, miembros, proyectos o publicaciones en: <<http://www.bidiso.es/Sielae>>.

5 A partir del año 2013, todos los recursos producidos por el SIELAE se agruparon en el portal Biblioteca Digital Siglo de Oro (*vid.* Pena Sueiro 2017), integrado, a su vez, en la Red Aracne, que ofrece dieciséis recursos de investigación de diversos proyectos y grupos, con un metabuscador común. La red emplea el protocolo OAI-PMH y somos agregadores (*data provider*) de Hispana y Europeana, principales repositorios de recursos digitales de España y Europa respectivamente (para más información, *vid.* Alvite Díez y Pena Sueiro, 2020).

en línea la base de datos de divisas o empresas históricas *Symbola*, cuyas características se detallan a continuación.

2. PLANTEAMIENTOS DE *SYMBOLA*

Symbola. Divisas o empresas históricas es un proyecto cuyos trabajos se iniciaron en noviembre de 2016, cimentados en un largo proceso de estudio sobre la emblemática llevado a cabo desde 1993 por miembros del grupo de investigación SIELAE. La presentación de la aplicación *web* (base de datos, interfaces de consulta y de administración, etc.) se efectuó en el III Congreso de la asociación *Humanidades Digitales Hispánicas* que tuvo lugar en Málaga en octubre de 2017. El presente artículo pretende exponer el proceso de elaboración de esta aplicación en los once meses indicados y las mejoras incorporadas tras las pruebas de la base de datos.

El objeto de estudio: las divisas o empresas históricas

Nuestro objeto de estudio son las divisas o empresas históricas⁶, que es una de las modalidades de la emblemática más interesantes, pero que ha sido insuficientemente estudiada hasta el momento. La nomenclatura ha provocado problemas para identificar el género y sus modalidades, ya que a lo largo del tiempo o según la especialidad de quien acometía su estudio, el concepto ha recibido diversos nombres: divisa, empresa⁷, invención⁸, letras de justadores, motes, etc.

6 Es decir, que nos consta que fueron usadas por personas que existieron en realidad, a diferencia de las divisas literarias, muy frecuentes, por ejemplo, en las novelas de caballerías o creaciones panegíricas para personas importantes, cuyo fin distaba mucho del uso que se daba a las divisas históricas.

7 En España, «divisa» o «empresa» se usaron como sinónimos, equivalentes a *devise* (en francés), *device* (en inglés) *impresa* e *inventione* (en italiano) o *wahlspruch* (en alemán). Para más detalles sobre etimología y nomenclatura, ver ROLET, A. «Aux sources de l'emblème: blasons et devises», *Littérature*, 145 2007/1, pp. 53-78 (p. 54). Entre los preceptistas del género, existe también diversidad terminológica: Paolo GIOVIO emplea indistintamente los términos «invenciones» y «empresas», aunque se decanta con frecuencia hacia este último en su *Dialogo de las empresas militares y amorosas... con un razonamiento a esse proposito del magnifico Señor Ludovico Domeniqui [sic]... traduzido en romance castellano por Alonso de Ulloa. Añadimos a esto las empresas heroicas y morales del Señor Gabriel Symeón*, en León de Francia, en casa de Guglielmo Roville, 1561. Los editores o comentaristas de Giovio: Domenichi, Ruscelli y Ammirato, privilegian el término *impresa* (empresa). Mucho tiempo después (1654), Emanuele TESAURO expone en *Il cannocchiale aristotelico o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese et di tutta l'arte simbolica et lapidaria...*, Torino, Gio. Sinibaldo, 1654, todos los nombres que estas agudezas heroicas (*argutezze heroiche*), recibieron incluso desde tiempos antiguos, antes de que se convirtieran en un género: (*glypta, specimen, argumentum, impresa* y *devise*), pero él se centra en los términos *impresa* y *devise*.

8 Algunas creaciones realizadas *ad hoc* para ostentar en un torneo, justa o cualquier acto festivo, solían denominarse «invenciones», una modalidad de divisa de carácter más efímero, más vinculada a

Estas creaciones ingeniosas de carácter simbólico, compuestas por lo general de la hibridación de imagen y palabra, adquirieron carácter lo bastante firme como para considerarse un género (con rasgos de forma y contenido bien identificables) en la cultura cortesana bajomedieval y renacentista. Se diferenciaban del sistema de representación de la Heráldica (los blasones simbolizan a la vez al sujeto y a su estirpe, y en su diseño poco puede intervenir el propietario). También se distinguen de los emblemas en cuanto a sus destinatarios, al tipo de mensaje que transmiten y el canal o soporte mediante el que lo expresan⁹. Las divisas representaban a su dueño, y se ostentaban como marca de identidad en diversos soportes y ocasiones.

Desde la segunda mitad del siglo XIV y hasta finales del siglo XVII¹⁰, los miembros de las familias reales, la nobleza, cortesanos (incluidas las damas), así como más tarde destacados hombres de negocios de la burguesía, se esforzaron en idear (solos o con ayuda de un poeta o un entendido en letras) una composición que, mediante una sentencia breve y a menudo en latín (*mote* –alma–) y una imagen (*pictura* –cuerpo–), representara sus aspiraciones heroicas más nobles, cierto rasgo de su carácter, o algún mensaje de enamorado¹¹.

Estas creaciones constituían un sistema de comunicación entre las élites de los siglos XIV-XVII, en el cual un emisor (el propietario de la divisa) emitía un mensaje mediante un código simbólico en que intervienen imagen y palabras y que un eventual receptor, competente para descifrar ese código, había de interpretar correctamente. Dependiendo del emisor, el receptor al que se envía el mensaje, el canal o el soporte por el que lo hace y el contexto y situación, se produce una modalidad u otra del género. Esta función comunicativa, así como

mensajes pertinentes en un entorno determinado. Depende más del contexto y situación en que se exhibió el mensaje para comprender bien su significado, que pudo ser fácilmente interpretado en su momento y por unos receptores conocedores de las circunstancias, pero que, pasados los siglos, puede resultar difícil de interpretar.

9 Los emblemas se dirigen a un público general, mientras que las divisas envían un mensaje del propietario a unos pocos que sean capaces de comprenderlo (los cortesanos), que a menudo saben bastantes cosas de su vida y sus circunstancias, y gracias a ello cobra muchas veces sentido lo que comunica. El emisor del mensaje apela a la capacidad de descifrar agudezas de los espectadores, a quienes pone a prueba, esperando dejarles suspendidos y asombrados. Los emblemas, en cambio, pretenden ser entendidos sin muchas dificultades, y prueba de ello es que añaden un epigrama para aclarar la relación entre *mote* y *pictura*. Por lo general, el tipo de mensaje de un emblema es de carácter moral o didáctico, mientras que el de una empresa o divisa suele ser heroico, amoroso, etc. El canal y soporte mediante el que se expresan ambas modalidades emblemáticas es también distinto. Los emblemas se difunden sobre todo en libros, mientras que las divisas o empresas se ostentaban en una gran variedad de soportes.

10 Hay divisas anteriores y posteriores a esas fechas, pero es el rango más frecuente de tiempo de su uso.

11 Los conceptos más frecuentes expresados en las divisas o empresas solían ser ideales heroicos y amorosos, pero también pueden dar cuenta de contenidos de otra índole.

su naturaleza simbólica y el carácter individual y personal de cada una de estas composiciones son rasgos que distinguen las divisas de otras modalidades emblemáticas (como los emblemas o los jeroglíficos).

A modo de ejemplo, veamos una divisa (Fig. 1), que según el humanista flamenco Jacob Typotius (inspirándose en unos diseños de Octavius de Strada)¹², perteneció al rey Juan II de Aragón (1398-1479). Se nos muestra una imagen de una salamandra sobre el fuego, con el mote en latín *DURABO* («Perduraré»). La salamandra (o salamanquesa, como indica Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* –1611–), legendariamente se creía resistente al fuego. Esta afirmación fue sostenida por autores como Aristóteles, Plinio o San Isidoro de Sevilla a lo largo de siglos, así como en los bestiarios medievales¹³. Por ese motivo, se convirtió en símbolo de los constantes, firmes e inquebrantables. Así lo recoge Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica* (libro XVI, cap. XX)¹⁴. Ese es el concepto que el rey Juan II pretende que se asocie a su persona mediante la imagen elegida para su divisa, reforzando el mensaje con el mote, que manifiesta su determinación de perdurar pese a cualquier adversidad.

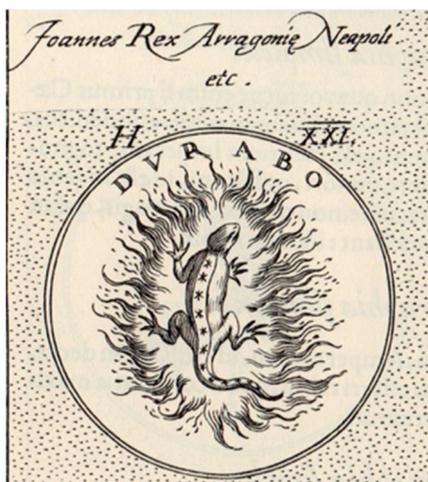


Fig. 1. Divisa del rey Juan II de Aragón. Jacob Typotius, *Symbola Divina & Humana*, 1603, I, lám. 30, 3.

12 Los diseños manuscritos de Strada sirvieron de base a los catálogos impresos publicados por el humanista, político y jurista flamenco Jacob TYPOT (latinizado TYPOTIUS) que acabó como historiador en la corte del emperador Rodolfo II en Praga. Su colección de «*Symbola*» se publicó en tres volúmenes en Praga entre 1601 y 1603, con breves comentarios en latín sobre cada empresa y grabados de Aegidius Sadeler: TYPOTIUS, Jacobus, *Symbola diuina & humana pontificum imperatorum regum...*, Praga, [s.i.], 1601-1603.

13 GARCÍA ARRANZ, J. J., «La salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional», *Norba-Arte*, X (1990), pp. 53-68.

14 VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, [Michael Isengrin], 1556.

Algunas causas de la escasez de estudios sobre las divisas históricas

Son varias las dificultades que han obstaculizado hasta ahora el estudio de las divisas o empresas, así como la variedad de realizaciones prácticas, la producción y evolución en el tiempo y otros datos que son fundamentales para poder trazar una teoría del género. Esta ha de estar basada en datos fehacientes que emanen del análisis de un gran número de divisas históricas y no, como se ha venido haciendo hasta ahora, en los preceptos indicados por tratadistas tardíos (de los siglos XVI y XVII), que la mayor parte de las veces ofrecen especulación desiderativa más que realidades objetivas. Una de las dificultades aludidas radica en que el género no encaja a la perfección en ninguna de las difusas fronteras disciplinares de los estudios divididos por áreas en el mundo académico, que han producido titubeos sobre a quiénes compete su estudio –especialistas en Literatura, en Arte, en Historia, en Lenguas Clásicas, en Heráldica–. La integración cada vez más frecuente de perfiles transversales en los equipos de investigación y la tecnología digital desarrollada en los últimos decenios ha venido a solucionar una parte de los obstáculos que impedían un acercamiento adecuado al estudio de las divisas o empresas históricas, que forzosamente ha de ser interdisciplinario.

Otras limitaciones han sido:

- La naturaleza efímera de muchas de estas composiciones, creadas a veces para un acontecimiento festivo, pasado el cual solo sabemos de ellas a través de un poeta que fue testigo y anotó el mote y, en ocasiones, describió con palabras la imagen.
- La gran variedad y dispersión de las fuentes (crónicas históricas, cancioneros, relaciones de sucesos manuscritas o impresas, etc.).
- La gran variedad y dispersión de los soportes en que se exhibieron (labradas en piedra, pintadas al fresco en paredes, azulejos, miniaturas en códices, mayólica, retratos, medallas, joyas, tapices, y un largo etcétera).
- La escasez de catálogos modernos.

No hay ningún catálogo que podamos llamar general sobre divisas o empresas históricas. Los primeros libros que reunieron diferentes empresas surgieron a mediados del siglo XVI en Francia e Italia. En 1551, el historiador y genealogista francés Claude Paradin publicó una colección de 118 *Devises*

Heroïques (un grabado de la imagen¹⁵ y el mote) cuyo objetivo era ayudar a creadores de divisas que precisaran de inspiración o modelos. La obra se reeditó con frecuencia a partir de entonces en varias formas y diferentes idiomas, y ejerció en Europa gran influencia. La segunda edición, de 1557, aporta un breve comentario en francés bajo la *pictura* y el mote, así como el nombre de la persona que usó la divisa¹⁶; además, el número de divisas aumenta a 182. En 1555 (tres años después de la muerte de su autor) se publicó una colección de empresas comentadas en forma de diálogo por Paolo Giovio, escrito en 1551: *Dialogo dell'impresa militari et amorose*. Esta *editio princeps* carecía de ilustraciones, que no se incorporaron hasta la edición de Ludovico Domenichi, impresa en Lyon por Guillaume Rouillé, en 1559. En los años siguientes aparecieron más ediciones en italiano y traducciones en otros idiomas. También en Lyon, en 1559, el polígrafo florentino Gabriele Simeoni, publicó una colección propia de divisas heroicas y morales¹⁷. Dos años después, en algunas ediciones de traducciones del diálogo de Giovio, en la empresa editorial de Rouillé (con la que colaboró Simeoni) se incluyó su colección de empresas a continuación de la de Giovio, en un solo volumen.

Con estas colecciones de divisas o empresas se puso de manifiesto que lo que había sido hasta entonces materia para discusión oral, reservada a cenáculos cortesanos y conversaciones de humanistas (no adecuada para tratados impresos) se había convertido en un producto editorial de éxito, que podía aportar pingües beneficios. Estos libros no solo interesaron a la nobleza y alta burguesía, ávida de conocer las agudezas empleadas por sus semejantes para estas creaciones, sino también a un gran número de artesanos diversos que se inspiraban en los diseños para sus trabajos. Así se advierte en varios testimonios. Por ejemplo, Pietro Bembo, en la posdata de una carta escrita en 1510 al Cardenal Ippolito d'Este, dice:

15 A partir de este momento denominaremos a la imagen *pictura*, término convencionalmente empleado en los estudios de emblemática.

16 PARADIN, C., *Devises heroïques*, Lyons, Jean de Tournes y Guillaume Gazeau, 1557.

17 SIMEONI, G., *Le imprese heroiche et morali ritrovate da M. Gabriello Symeoni Fiorentino*, in Lyone, apresso Guglielmo Roviglio, 1559. Estudios recientes de Barsi y de Parnotte aportan nuevo conocimiento sobre el proceso de creación e impresión, basándose en el manuscrito de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (ms. Ashburnham 1376) fechado en 1556: BARSÌ, M., «Les 'devises' illustrées de Gabriele Simeoni. Du manuscrit Ashburnham 1376 aux éditions publiées par Guillaume Rouillé», en *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*. Études réunies par Silvia D'AMICO et Susana GAMBINO LONGO, Genève, Droz, 2017, pp. 235-252 y Alexandre PARNOTTE, «Genèse et aventure éditoriale du 'Dialogo delle imprese militari et amorose' de Giovio et de 'Le imprese heroiche et morali' de Symeony chez Roville, 1555-1559, à la lumière du ms. Ashburnham 1376», en *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*. Études réunies par Silvia D'AMICO et Susana GAMBINO LONGO, Genève, Droz, 2017, pp. 489-559.

«He pensado algo en torno a vuestra Empresa; pero este es un asunto más para la discusión que para escribir sobre él»¹⁸.

Y podemos comprobar en *Il Cortegiano*, de Baltasar de Castiglione, publicado en abril de 1528 en Venecia, que, al describirnos las actividades que se desarrollan en la corte ducal de Mantua, señala que, después de la cena, «*si faceano imprese, come oggidì chiamiamo: dove di tali ragionamenti maraviglioso piacere si pigliava per esser, como ho detto, piena la casa di nobilissimi ingegni*»¹⁹.

Especialistas en distintas materias imitaron a los primeros recopiladores de empresas y publicaron sus colecciones en la segunda mitad del siglo XVI y el primer cuarto del XVII en Francia e Italia. Desde entonces, y hasta los catálogos más modernos, ha habido disparidad de criterios sobre el campo por el cual han de organizarse las divisas o empresas:

- por el nombre del propietario²⁰,
- por los *corpora* o motivos representados en las *picturae*²¹,
- por el mote,
- por el concepto²²

18 BEMBO, P., *Lettere*, edición crítica de Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1990-1993 (4 vols), vol. I, p. 38: «*Io avea pure pensato non so che sopra le imprese di V. Rma. S. Ma sono cose più tosto da ragionare che da scrivere*». (Apud CALDWELL, D., *The Sixteenth-Century Italian Impresa in Theory and Practice*, Brooklym, New York, AMS Press, 2004, p. 7, n. 18 –traducción nuestra–).

19 *Il cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, anotado e ilustrado por Vittorio CIAN, Firenze, G. C. Sansoni, 1894, lib. I, p. 19. El traductor al español del libro de Castiglione, Juan Boscán, no parece estar familiarizado con la práctica que describe Castiglione, y alude a otra diferente, que era la costumbre de motejar, entretenimiento chistoso diferente del ejercicio bastante más elevado de tratar sobre empresas.

20 Claude PARADIN, Gabriel SIMEONI, Battista Pittoni & Lodovico DOLCE, Girolamo RUSCELLI y Camillo CAMILLI clasificaron sus colecciones por individuos propietarios de las divisas. Igualmente, Octavius de Strada realizó sus dibujos de empresas y las agrupó por propietarios según categorías (emperadores, reyes de diversos países, príncipes, duques, papas, etc.).

21 Por ejemplo, Giovanni FERRO, a quien imitó Filippo PICINELLI con el repertorio de empresas que tuvo mayor difusión en la segunda mitad del siglo XVII y en el XVIII: *Mondo simbolico...* (1653), que alcanzó más de treinta ediciones ampliado y traducido del italiano original al latín por Augustin ERATH (*Hieroglyphica*). Puede decirse que, gracias a los ricos índices en varias lenguas y a la hábil taxonomía por *corpora*, es lo más parecido a una base de datos *avant la lettre*.

22 En menor medida se ocupan algunos autores de las empresas tomando el concepto como base de la organización del repertorio, y generalmente no tratan de divisas históricas, sino más bien de creaciones literarias, como Giulio Cesare CAPACCIO (*Delle imprese*, 1592) y Scipione BARGAGLI (que en 1578 publicó en Siena *La prima parte dell'Imprese*, con una segunda edición en 1589, y la veneciana de 1594, que reúne las tres partes de la obra: *Dell'impresa*).

Entre los más modernos, parece que la organización por el mote se ha ido imponiendo, posiblemente porque son más las divisas que carecían de *pictura* que las que no tenían mote. Así, por ejemplo, salvo Fanny Bury Palliser (*Historic Devices, Badges and War-Cries*, 1870) que organizó su contenido por el nombre de propietarios de las divisas, los que siguen hicieron prevalecer en sus taxonomías el mote como elemento sustancial en torno al que se organiza el resto de la información: Alan R. Young publicó en 1988 *The English Tournament Imprese* (New York, AMS) que registra 521 divisas históricas empleadas en torneos en la Inglaterra de los Tudor; Mason Tung, en 2006, publicó *Impresa Index*, obra en que indexa 1.866 motes de empresas procedentes de diez colecciones publicadas en los libros principales del género (2.559 empresas); Philippe Palasi, en 2016: *Mots, cris et devises emblématiques dans l'Europe occidentale médiévale et moderne*, indexa 32.524 motes y Andrea Maceiras, en 2017: *Empresas o divisas históricas: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*, registra 675 divisas, organizadas por motes, con análisis de varios campos. Siendo algo tan importante, son escasísimos los catálogos que incluyen imágenes. El de Palliser ofrece dibujos de las divisas (pero son recreaciones, no reproducciones originales). De los mencionados, solo el de Maceiras aporta reproducciones originales de época (cuando existen y pueden reproducirse) o de un tiempo razonablemente posterior a la creación de las piezas.

¿Por qué consideramos necesaria la creación de una aplicación web sobre divisas o empresas históricas?

Los libros impresos mencionados son útiles y necesarios, pero limitados para realizar búsquedas. Dependemos de los índices, y a veces no son todo lo completos que nos gustaría. Como se ha dicho, unos organizan el contenido por nombres de los que en su día ostentaron las divisas; otros, por motes, y algunos catálogos antiguos se organizan por motivos pictóricos. Otro inconveniente es que suelen ser libros caros, de tiradas limitadas y a veces difíciles de conseguir. El que no incluyan ilustraciones es otra dificultad añadida. Y, en todo caso, no podemos cruzar datos.

Todos esos inconvenientes se resuelven con una base de datos *online* de acceso abierto, que permita registrar todos los datos pertinentes y acceder a ellos por medio de relaciones previamente establecidas como fruto de la experiencia del análisis. Y con una ventaja añadida: una base de datos siempre permite ampliar el contenido a medida que vamos sabiendo más sobre los propietarios o cualquiera de los campos de estudio. Si se descubre una nueva imagen, un nuevo dato, se pueden añadir.

El único recurso electrónico previo al que queríamos crear era la base de datos *Devise. Emblématique et héraldique à la fin du Moyen Age* fundada por Laurent Hablot, basada en su tesis doctoral, dirigida por Michel Pastoureau y Martin Aurell, sobre divisas de príncipes europeos del final de la Edad Media y principios del Renacimiento (1350-1550), y defendida en 2001. La base de datos se presenta como un trabajo colaborativo entre una red de investigadores internacionales, y su núcleo lo constituyen las divisas francesas, con muy escasa presencia de las españolas o italianas, de las cuales hay muchísimo material pendiente de estudio. Su enfoque está más vinculado con la Heráldica que con la Emblemática (cuyos estudios tanto han evolucionado a lo largo del siglo XX). Desde la primavera de 2014 a 2019 el recurso estuvo disponible en Internet a través del *Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale* y los *Services informatiques de l'Université de Poitiers*, pero desde 2019 desapareció de la web durante más de un año, hasta que en otoño de 2020 resurgió en la plataforma SAPRAT (*Savoirs et pratiques du Moyen Âge au XIXe siècle*), de la *École Pratique des Hautes Etudes* (Francia)²³.

Los miembros del *Seminario interdisciplinar para el estudio de la Literatura áurea española* (SIELAE) consideramos que era necesario crear un Sistema de Información en web gratuito, compuesto por una base de datos sobre divisas o empresas históricas, y un *software* diseñado y construido en capas, con una parte pública de consulta y una parte privada (restringida por usuario y contraseña) para gestión. Sería de gran utilidad para el estudio de las divisas históricas, para poder realizar un análisis basado en datos fehacientes sobre la práctica real del uso de esta modalidad de la emblemática, que permitiría aportar nuevos planteamientos sobre su evolución y poder replantear la teoría del género. Por ello, se proyectó su creación como uno de los objetivos del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro 5* (BIDISO 5), dirigido por Nieves Pena Sueiro, que consiguió subvención del Programa Nacional de I + D (Promoción General del Conocimiento), por el Ministerio de Economía y Competitividad y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) para trabajar entre los años 2016 y 2019²⁴. En los años precedentes habían trabajado sobre divisas o empresas históricas dos miembros del SIELAE: Andrea Maceiras, con su tesis

23 <<https://devise.saprat.fr>> [29/10/2020]

24 Referencia FFI2009-08113 (subprograma FILO).

doctoral (defendida en 2016)²⁵ y Sagrario López Poza, que la dirigió. En 2017 la tesis, se publicó como libro²⁶.

El trabajo desarrollado había exigido una intensa reflexión teórica y metodológica. A ello se sumó haber podido constatar (del estudio de las casi setecientas divisas analizadas por Maceiras) que en la práctica hay notables diferencias con lo que expresaban como propio de la perfecta empresa los preceptistas tardíos. Habitualmente se ha considerado que las divisas transmiten altos ideales heroicos o amorosos, pero la observación de la praxis pone de manifiesto la existencia también de empresas cuyo contenido es religioso o incluso humorístico. En cuanto al mote, que en sus planteamientos ideales había de ser expresado en latín o lengua diferente de la del portador, se advirtió que los caballeros españoles emplearon principalmente el español, y que muchas veces, en lugar de una sentencia, se utilizaron versos para expresarlo. Asimismo, un número significativo de empresas entre las analizadas, presentan en sus *picturae* figuras humanas o miembros del cuerpo humano (algo censurado por Giovio). Aunque las divisas debían ser individuales (según preceptistas como Ruscelli), hay algunas familias que emplearon el mismo cuerpo o *pictura* o el mismo mote, con ligeras variaciones, en cuyo caso podría hablarse de divisas familiares. Esto son solo algunos ejemplos que nos ayudaron a tener en cuenta eventualidades que, de habernos fijado solo en lo que indicaban los tratadistas tardíos, habrían desfavorecido un diseño correcto de los datos de la aplicación que pretendíamos diseñar en el proyecto.

Nuestro objetivo era crear una base de datos capaz de acoger divisas históricas empleadas por reyes, caballeros, eclesiásticos, académicos, impresores, etc. desde los inicios del género, a finales de la Baja Edad Media, hasta sus manifestaciones en tiempos de plenitud (siglos XV-XVI) y su declive a finales del siglo XVII. No limitaríamos el ámbito geográfico (dando cabida a empresas españolas pero también de cualquier lugar de Europa o América), y nos basaríamos en una diversidad de fuentes, no solo las textuales.

25 *Empresas o divisas (invenciones y letras) de reyes, caballeros y eclesiásticos españoles: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629.*

26 MACEIRAS, A., *Empresas o divisas históricas: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*, A Coruña, SIELAE & Society for Emblem Studies, 2017.

3. DISEÑO E IMPLEMENTACIÓN DE LA BASE DE DATOS SYMBOLA

La creación de una aplicación de este tipo exige un orden en el proceso:

- *modelado de datos*,
- *diseño conceptual* de la base de datos, las pruebas y correcciones precisas realizadas, las tecnologías de desarrollo (especialmente interoperabilidad, accesibilidad, etc.),
- *diseño y desarrollo de la herramienta de gestión web* de acceso restringido (administración),
- diseño de la *interfaz de consulta*,
- alimentación de BD para probar su funcionalidad, advertencia de errores y corrección, etc.,
- redacción de guía de uso y procedimiento para investigadores y gestores de la aplicación, supervisores y usuarios,
- alimentación de datos por investigadores del equipo, supervisión de cada ficha por la supervisora y publicación de las fichas.

Especificaciones para el modelado y diseño conceptual de la base de datos

Para el diseño conceptual de la base de datos *Symbola* partimos de la especificación de requisitos derivada de nuestro conocimiento experto previo, por las razones ya expuestas. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (del equipo del proyecto BIDISO 5), con asesoramiento pertinente de los demás miembros del proyecto –José Julio García Arranz, Carlota Fernández Travieso, Cirilo García Román– trabajamos en colaboración con los ingenieros informáticos Ángeles Saavedra Places y Carlos Rodríguez Corral, miembros del Laboratorio de Bases de Datos de la *Universidade da Coruña* y con su empresa *spin-off*, *Enxenio*, especializada en realizar desarrollos informáticos innovadores a medida en Bibliotecas Digitales y sistemas de producción y distribución de contenidos digitales. Ellos también se ocuparon del desarrollo tecnológico. La empresa *Cirugía Gráfica* (Madrid) se ocupó del diseño gráfico de la interfaz de consulta.

La DIVISA es la entidad central que representa los elementos primarios catalogados en la base de datos (en adelante abreviamos como BD), y con la que se relacionan todas las demás entidades. Cada divisa pertenece a un PROPIETARIO y los focos principales de análisis son el MOTE, la PICTURA (cada uno lleva asociados aspectos particulares de análisis) y el SIGNIFICADO. De

cada divisa que registramos y analizamos se ofrecen unos comentarios que pretenden integrar todo lo que conocemos sobre el propietario, la divisa y su significado (véase el diagrama de clases –Fig. 2–).

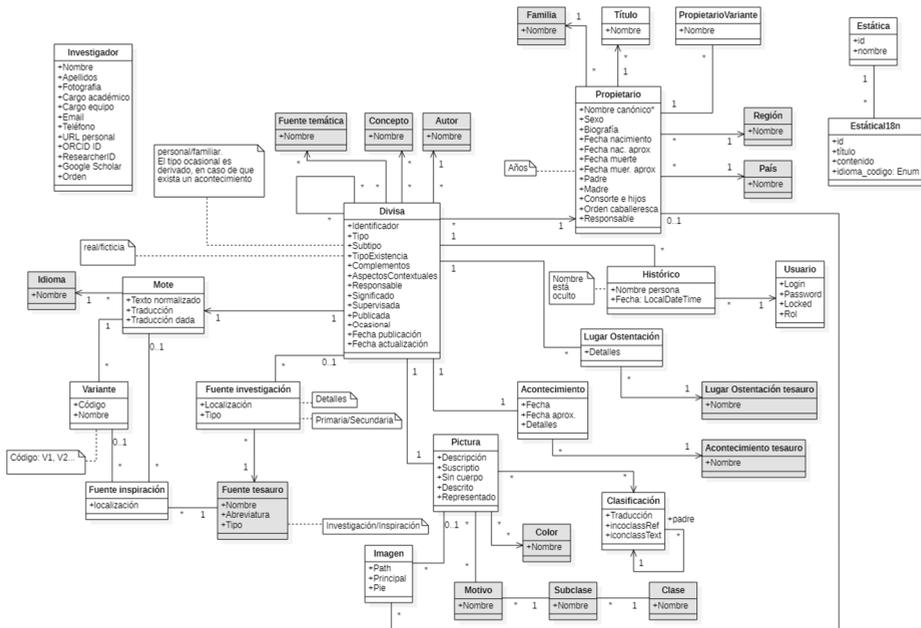


Figura 2: Diagrama de clases entidad-relación de *Symbola*.

Atributos de DIVISA son, además del *identificador* (campo autogenerado), el *tipo* (personal o familiar)²⁷ y el *subtipo* (heroica, amorosa religiosa, marca de impresor, otras). Se añaden elementos que proceden del análisis, como *conceptos*, *fuentes temáticas* y *autor*. Por *conceptos* entendemos los términos abstractos que resumen valores morales, aspiraciones, etc. que el propietario de la divisa desea transmitir. Hemos elaborado un tesoro con los más frecuentes, para poder seleccionar y no tener que escribir cada vez. Si no encontramos allí el idóneo, se puede crear y queda incorporado al tesoro. El campo *fuentes*

27 Algunos de los considerados preceptistas del género indican la inconveniencia de que las divisas puedan ser heredadas por los descendientes. Así, RUSCELLI, lo expresa claramente: «*Non debbono per alcun modo essere ereditarie, sì come sono l'Arme; né debbono usarsi da i figliuoli o da i nepoti, né da altri discendenti doppo la morte de' padri, degli auoli, ò de gli altri maggiori loro. Anzi né ancor uiuendo i padri si conuien che i figliuoli usino l'Imprese loro*» (Discurso 189-190). Sin embargo, el estudio de Maceiras puso de manifiesto que hubo en España divisas familiares, lo que nos ha inducido a considerar señalar esa circunstancia cuando la conocemos.

temáticas registra si la divisa está inspirada en temas muy conocidos de la Biblia, la Mitología, etc. Asimismo, si se conoce el autor de la divisa (algo muy poco frecuente) podemos añadirlo en el campo *autor*. También se registran *Aspectos contextuales*, como los lugares de ostentación de la divisa si se saben (en la cimera, bordada en la gualdrapa del caballo, etc.) y el acontecimiento donde tenemos constancia de que se usó (y en su caso, fecha). Además, puede insertarse un comentario sobre estos y otros aspectos.

De la entidad MOTE se registran: texto normalizado, idioma, traducción actual, traducción original (si la tuviera), variantes y fuentes de inspiración.

La entidad PICTURA requirió de amplia reflexión para poder reflejar la variedad con que nos encontrábamos al analizar la praxis real de las divisas ya analizadas, pues se daban distintas circunstancias y todas ellas habían de registrarse. En algunas ocasiones la divisa carece de *pictura* porque fue concebida solo con mote; es decir, que la falta de *cuerpo* fue deliberada. Otras veces, no podemos hoy disponer de la imagen física, aunque originalmente la tuviera, algo que sabemos porque nos ha llegado una descripción de ella en las fuentes de que nos servimos. En estos casos, la carencia es accidental. Eso implica que los campos de análisis de la clase *pictura* pueden aplicarse no solo a imágenes físicas conservadas, sino también a las que no se conservan, pero de las que tenemos una descripción con palabras, algo muy frecuente cuando tomamos como fuente los cancioneros. En el diseño de la BD decidimos que pudieran seleccionarse tres posibilidades: «sin cuerpo» (reservada para cuando sabemos que la divisa solo tenía mote); «descrito» (cuando tenemos una descripción con palabras de lo que fue la *pictura* aunque no nos haya llegado testimonio físico alguno) y «representado» (para casos en que disponemos de una o más imágenes físicas como testimonio). En este último caso, podemos incorporar las representaciones figuradas en la BD en formato .jpg o .png, añadiendo un texto que indique la procedencia (pie de imagen). Si las imágenes son varias, se marcará cuál debe aparecer como primera en la interfaz de consulta, y sobre ella se realizará nuestra particular descripción, siendo lo más fiel posible a lo que aparece en la fuente textual de donde tomamos los datos.

Tanto para los casos en que dispongamos de «descripción» en la fuente de donde tomamos los datos o de «representación figurada» (es decir, una imagen) se registran los *motivos* que formaban parte de la *pictura*. En el diseño de la BD hemos implementado la opción de añadir una codificación *Iconclass*, el sistema de clasificación alfanumérico especializado en iconografía para aplicar a documentos visuales más usado por museos e historiadores del arte del mundo, con 28.000 términos ordenados jerárquicamente distribuidos en diez categorías

principales. Permite recuperar motivos representados en las *picturae* y asociarlos semánticamente con otros similares. *Iconclass* está siendo traducida al español, y esperamos introducir los códigos más adelante. Mientras tanto, seguimos una taxonomía particular para los motivos pictóricos basada en un tesoro estructurado en jerarquías: 553 motivos agrupados en 51 subclases y en 10 clases, tipo de clasificación que permite recuperar las divisas por los motivos representados y a la vez hacer estudios cuantitativos sobre los diferentes tipos de motivos empleados en las mismas.

Suscriptio es un campo asociado a la entidad PICTURA reservado para los casos en que tenemos un testimonio textual (ya sea en la fuente primaria o en otra antigua) en que se describe la divisa; con frecuencia aclara el significado o la intención. A veces son palabras del propietario que indican cómo es su divisa y lo que significa; otras, son palabras de un cronista, testigo de vista o contemporáneo, por lo que su testimonio merece ser registrado por la importancia que tiene. Cuando sabemos que los colores son significativos, usamos el tesoro de colores ampliable para especificar los pertinentes a la *pictura* concreta²⁸.

Significado es un campo donde el investigador expresa con pocas palabras, pero precisas, el sentido global del conjunto de la composición que consideramos una divisa.

La entidad PROPIETARIO reúne la información sobre la persona que ostentó la divisa según nuestras fuentes. Los atributos y clases que registran las propiedades de los propietarios son: nombre canónico del propietario, variantes del nombre, fechas (de nacimiento y muerte –con posibilidad de señalar si son aproximadas–), género, títulos, padre, madre, consorte(s) e hijos, biografía, familia, orden caballeresca, región y país. Además, podemos añadir imágenes asociadas a propietario (retratos, blasón, etc.) con el pie de imagen correspondiente.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN es una entidad que acoge el tesoro de fuentes (y abreviaturas) de donde se toman los datos que tenemos sobre las divisas. Quien inserta los datos solo ha de seleccionar la abreviatura desde la aplicación de administración y detallar la localización precisa (capítulo, páginas, etc.). Eso garantiza que no haya errores al teclear el título de la fuente. Hay dos tipos de fuentes: «fuentes primarias» (los textos –manuscritos o impresos– que mencionan las divisas, sus propietarios, los acontecimientos donde se

28 Respecto a la importancia de los colores y las explicaciones al respecto de Ruscelli, ver LÓPEZ POZA, S., «Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro», en J. M^o. DÍEZ BORQUE (dir.), I. OSUNA y E. LLERGO (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2010, pp. 413-462 (en pp. 422-423).

emplearon las divisas, etc...) y «fuentes secundarias» (estudios sobre el propietario, la divisa, el acontecimiento, etc.), que coadyuvan a una mejor comprensión y análisis de la divisa.

Podemos consignar también si advertimos que una divisa puede tener relación con otras, marcando alguna de estas opciones: «heredada de», «heredada por», «similar a», «inspirada en», «sirve de inspiración a», etc.

El responsable de redacción de cada ficha de una divisa y de cada ficha de un propietario registra su nombre, de modo que, tras pasar por el filtro del supervisor (investigador administrador que revisa y autoriza la publicación en Internet) se genera automáticamente una referencia bibliográfica que el autor o autores pueden incorporar a su producción científica (con ISSN 2531-3118).

Aspectos técnicos

El diseño conceptual de *Symbola* se ha documentado usando el modelo clases UML, con una notación más sucinta que la que usa el modelo Entidad-Relación y, por lo tanto, más adecuada para describir una base de datos de esta complejidad (Fig. 2). Se ha implementado en PostGreSQL, un Sistema Gestor de Bases de Datos de uso libre. El diseño de datos se materializó en una base de datos con 39 tablas y un total de 160 atributos. Para una gestión más eficiente, las tablas se organizaron en tres esquemas: divisa, tesoro y común. El esquema divisa está formado por las 19 tablas que almacenan los datos relacionados con la catalogación y/o análisis de las empresas. El esquema tesoro cuenta con 16 tablas que corresponden con las clases marcadas en gris en el modelo de datos y las materializaciones de las relaciones muchos a muchos (*-*). En el esquema común se agrupan las tablas que dan soporte a funcionalidades e información que usan las herramientas de gestión y la *web* pública de consulta. Para almacenar y organizar las imágenes de las *picturae* y los propietarios, se preparó un sistema de archivos que enlaza con la base de datos a través del atributo *Path* de la tabla *Imagen*.

Herramienta de gestión

En la construcción de las aplicaciones de gestión y consulta (así como de la base de datos) hemos utilizado²⁹:

29 Sintetizamos lo ya expuesto por Sagrario LÓPEZ POZA y Ángeles SAAVEDRA PLACES, «Symbola: divisas históricas (emblemática personal) en la Europa medieval y moderna. Diseño e

- para la programación, Java 2 Enterprise Edition (J2EE),
- en el lado servidor, hemos utilizado Spring Framework, en particular, las librerías Spring Security y Spring Boot, e Hibernate; y,
- en el lado cliente, AngularJS y, como complemento de este *framework*, los lenguajes HTML5, CSS3, JavaScript, JQuery y Bootstrap.

La herramienta *web* de gestión permite el trabajo colaborativo para introducir la información almacenada en la base de datos y en el sistema de archivos multimedia. A través de la entidad USUARIOS (identificados con un *login* y clasificados por un *rol*, la herramienta distingue a usuarios «administradores» (con permisos de edición y publicación) de «investigadores» (que solo tienen acceso a sus propias fichas). Cualquier modificación realizada queda registrada en la entidad HISTÓRICO, asociada al *login* de quien lo realizó. Cada ficha permanece oculta a los usuarios de la interfaz pública mientras no es marcada como *Publicada*, lo cual solo puede hacer quien tiene rol de «administrador».

Los tesauros se van alimentando automáticamente a medida que en las divisas aparecen nuevos valores. Para la gestión de los tesauros se diseñaron unas interfaces de gestión de datos basadas en formularios que ofrecen un listado, en primer término, y que permiten acceder a todos los datos a partir de cada elemento de la lista; para la gestión de las tablas *Motivo*, *Clase* y *Subclase* (en las que se clasifican los motivos), se diseñó una gestión en línea, inspirada en una hoja de cálculo, que permite acceder en una única pantalla a todos los motivos para su organización y gestión.

Interfaz de consulta

La página principal de *Symbola* se presenta en dos lenguas, a elegir: español o inglés. Ofrece información sobre el proyecto y objetivos, proporciona enlaces a trabajos sobre el proceso de diseño e implementación y a unas indicaciones de uso de la base de datos. Permite acceder a los datos del equipo que se ocupa de su gestión y alimentación y da información de las condiciones de uso de la base de datos bajo la licencia «Creative commons Reconocimiento – No-Comercial – SinObraDerivada (by-nc-nd)».

implementación de la base de datos y la interfaz de consulta», en N. RODRÍGUEZ-ORTEGA (coord.). «Humanidades digitales: sociedades, políticas, saberes II». *Artnodes*, nº 23, 2019, pp. 49-61. <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3216>>.

Desde la página principal de la interfaz de consulta se puede acceder a todo el listado de propietarios, al de motes y al de motivos pictóricos de las divisas ya publicadas. Si se desea utilizar motores de búsqueda, hay dos posibilidades: una búsqueda simple y otra avanzada (Fig. 3), donde pueden seleccionarse campos que pueden ayudar mucho en la pesquisa y discriminación (de forma simple o combinada): por ejemplo, buscar por nombre del propietario, por tipo o subtipo de divisa, por motivos pictóricos, por mote, por idioma del mote, discriminar si deseamos resultados de divisas de hombres o mujeres, por familia, por concepto, por rangos de años, por países, por acontecimiento, si la divisa era ocasional (es decir, empleada solo para un festejo), etc. Por último, hemos añadido la posibilidad de recuperar las divisas según la fuente primaria que proporcionó los datos principales en que nos basamos.

Fig. 3. Búsqueda avanzada en *Symbola*.

La ficha que arroja una consulta (Fig. 4) se presenta en forma de artículo, con tres secciones o columnas: a la izquierda, todo lo relativo al propietario, a la derecha, las ilustraciones de las divisas, si las hubiere, y en el centro, todo lo relativo al análisis de la divisa: el mote, su traducción (si es en otra lengua), el tipo y subtipo de divisa, los datos relativos a la *pictura* (si no tiene cuerpo, si lo tiene descrito, si disponemos de una representación figurada, la descripción del cuerpo, qué conceptos pretende transmitir –por ejemplo: prudencia, cautela,

etc.–), el significado de la divisa y un comentario global. Aparecen las referencias bibliográficas (primarias y secundarias) y cómo debe citarse el artículo, del que aparecen como autores las personas que han intervenido en el estudio de la divisa, el registro de los datos y su supervisión. Los contenidos se ofrecen con licencia «Creative commons Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd)».

El diseño de la interfaz de usuario es adaptativo (*Responsive-Design*) lo cual permite ajustarse a distintos tamaños de pantalla y resoluciones de los dispositivos móviles y ordenadores.

The screenshot shows the Symbola website interface. At the top, there is a navigation menu with options: Principal, Motes, Proprietarios, Motivos, Equipo, and Condiciones de uso. A search bar is located on the right. The main content area is divided into several sections:

- Central Image:** A sculpture of a man's torso, identified as Bernabò Visconti.
- Text Description:**

SOUFFRIR M'ESTUET

Traducción actual
Debo sufrir

Tipo: Personal
Subtipo: Heroica
Ocasional/Invencción: No

Pictura

Sin cuerpo Motivo descrito Motivo representado

Descripción

Un guepardo o un leopardo sobre una pira ardiente, que lleva en la cabeza una cimera con el "biscone" o gran culebra del blasón de los Visconti y del escudo de Milán. En las patas delanteras lleva una filacteria con las palabras: *Souffrir m'estuet in gatrissach*.

Aspectos contextuales

Lugares de ostentación

 - Iluminación de manuscrito - 1370-1385

Significado

Significado incierto de momento. El guepardo es considerado un animal muy rápido, analiza la situación y se lanza sobre la presa con energía precisa. Podría aludir a las habilidades de buen *condottiero* del propietario de la divisa.
- Right Side Images:**
 - Top: A circular miniature from a manuscript showing a coat of arms with a leopard and a serpent.
 - Bottom: A shield-shaped coat of arms with a leopard and a serpent.
- Left Side Sidebar:**

Bernabò Visconti
(1323-1385)

Variantes

 - Bernabé Visconti
 - Bernabò di Visconti

Títulos

 - Señor de Milán

Biografía

Fue Señor de Milán entre 1349 y 1385, junto a su tío Giovanni, sus hermanos Mateo y Galeazzo y su sobrino Gian Galeazzo. Vicario General del Emperador

Fig. 4. Fragmento superior de un artículo ofrecido por la interfaz de consulta de *Symbola*.

***In itinere*. Prospección de futuro**

Symbola está operativa para el público desde octubre de 2017, accesible en la dirección <<https://www.bidiso.es/Symbola>>. El equipo que la gestiona y alimenta se ocupa no solo de las tareas de esta base de datos, sino de otras labores de los proyectos BIDISO (recientemente hemos conseguido financiación estatal para el proyecto BIDISO 6 (2020-2022)). Esa circunstancia no permite

avanzar tan rápidamente como querríamos en la alimentación de la base de datos. Las divisas analizadas son muchas más de las que se pueden procesar y publicar en tiempo breve, pues aspectos como el de aportar una síntesis de la biografía del propietario, buscar imágenes, etc. ocupan muchísimo tiempo, dado que algunos de esos individuos vivieron en los siglos XIV o XV y la información es escasa o difícil de conseguir. En este momento (octubre de 2020) tenemos registradas 397 divisas, (con su análisis y estudio), así como las biografías de 309 propietarios. Pendientes de publicación porque están en distintas fases de supervisión (y para completar con imágenes, etc.) tenemos 139. Están ya publicadas y en acceso libre 258.

Una vez que se inserten las más de setecientas divisas ya analizadas, seguiremos incorporando registros de diversas fuentes (textuales y no textuales) que tenemos localizadas o en proceso de estudio. Uno de los miembros del equipo, Cirilo García Román, trabaja en la traducción del latín al español de las glosas de las divisas recopiladas por Salomon Neugebauer (*Symbola Heroica* – 1619–) importantes para un mejor conocimiento de las 202 divisas de los principales monarcas europeos y de su nobleza más selecta. Se irán incorporando a la base de datos en cuanto podamos (las divisas de monarcas españoles y franceses están listas para su introducción), así como otras colecciones menos conocidas.

4. LOGROS DEL GRUPO

Tras la presentación del prototipo de la nueva base de datos en el *XI Congreso Internacional de la Society for Emblem Studies* que tuvo lugar en Nancy en julio de 2017, en el mes de octubre, se realizó la presentación oficial de la base de datos *Symbola* (ya plenamente operativa y en línea) a la comunidad investigadora, en el *III Congreso Internacional de la Sociedad de Humanidades digitales Hispánicas*, celebrado en la Universidad de Málaga. En el mes de mayo de 2018, el grupo organizó en la biblioteca del convento de San Francisco de Santiago un seminario de investigación en el que participaron, además de miembros del equipo, investigadores invitados del CSIC, de la Universidad de Zaragoza o de la Universidad de Coímbra (Portugal), así como un nutrido número de asistentes. El seminario se completó con la exposición de libros de emblemas y obras afines conservados en la biblioteca del citado convento. Algunas de las ponencias del seminario se recogen en un monográfico de la revista *Janus* 8 (2018).

Entre los días 17 y 18 de diciembre de 2019 se celebraron en la BNE las Jornadas *Literatura Áurea y Humanidades Digitales*, en las que el equipo presentó a la comunidad interesada los resultados de los 25 años de trabajo del grupo SIELAE. En la primera sesión, dedicada a los estudios sobre Literatura emblemática y sus modalidades, Sagrario López Poza, y Cirilo García Román trataron sobre dos libros de divisas; uno casi desconocido –un manuscrito francés con «invenciones» dibujadas en color³⁰– y el impreso de Salomon Neugebauer respectivamente; José Julio García Arranz realizó un estudio sobre las divisas de tema amoroso.

El grupo SIELAE ha conseguido en los tres últimos años revitalizar los estudios de una modalidad de la literatura emblemática que había quedado desatendida a pesar del interés que despertó durante siglos su uso como sistema de identificación personal y su práctica en los círculos humanistas. La base de datos *Symbola* ha venido a ocupar un papel relevante para los estudios de cultura visual y simbólica de la Baja Edad Media y la Edad Moderna, dando lugar a un buen número de presentaciones en congresos y publicaciones.

5. IMPACTO

Tras los esfuerzos de presentación y difusión de la base de datos de divisas históricas en congresos internacionales, que sin duda repercutieron en el uso y la notoriedad de *Symbola*, se vio la necesidad de instalar una aplicación que nos permitiese conocer el impacto generado en la sociedad. Para medir este impacto (número de visitas, número de consultas, tiempo de duración de estas, registros más buscados, ubicación de los usuarios, idioma utilizado, dispositivo y sistema empleado para la consulta, etc.) el equipo decidió utilizar los servicios que ofrece *Google Analytics* en su versión gratuita. Esta aplicación nos ha permitido saber, por ejemplo, que entre octubre de 2019 y octubre de 2020 visitaron la base de datos 3.469 usuarios visualizando 12.770 páginas *web* (Fig. 5), utilizando para ello tecnologías variadas (el sistema operativo *Windows* es el más usado). Las consultas se hicieron sobre todo desde España, pero también desde México, Italia, Francia o Estados Unidos.

Symbola es una base de datos creada por un equipo multidisciplinar, con *software* libre, que ofrece al interesado datos e imágenes, resultado del análisis experto sobre una modalidad emblemática, las divisas o empresas, de uso muy

30 LÓPEZ POZA, S., «Divisas ocasionales o invenciones españolas en un cancionero manuscrito del duque Charles III de Croÿ», en *Hipogrifo*, nº 8.1, 2020, pp. 453-469, DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.31>

extendido en Europa en la baja Edad Media y la Edad Moderna, cuyo estudio resulta esencial para el conocimiento de la cultura simbólica y visual de la época.

La base de datos *Symbola* cumple los principios FAIR³¹ (Encontrable, Accesible, Interoperable y Reutilizable) y muestra, una vez más, que la tecnología puede ser una gran aliada para el avance en el conocimiento de los estudios humanísticos. Como otros recursos generados por el SIELAE, se ha incorporado a la *red Aracne*, lo que posibilita compartir los metadatos de los recursos digitales a través del protocolo OAI-PMH siguiendo las especificaciones del conjunto de metadatos ESEI. La Red Aracne ha desarrollado un metabuscador que permite realizar búsquedas de manera conjunta en todos los recursos y bibliotecas digitales integradas en la red, o seleccionar solo los que interesen.

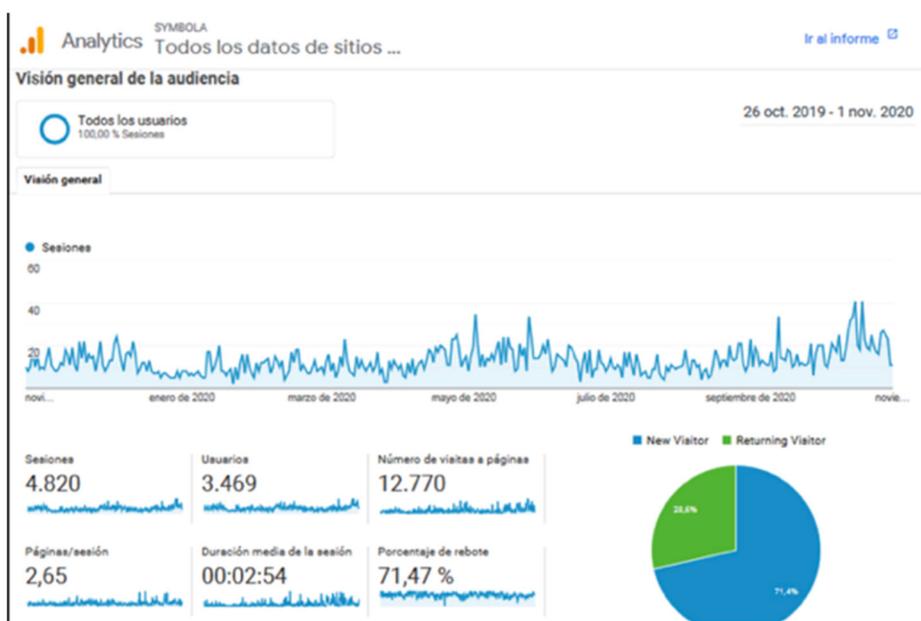


Fig. 5. Visión general de la audiencia de *Symbola*.

31 En marzo de 2016 se publicaron en la revista *Nature Scientific Data* «*The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship*», que enseguida fueron adoptados por la comunidad internacional como las características esenciales que debe tener todo recurso científico digital. Pueden consultarse en: <https://www.nature.com/articles/sdata201618>.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALVITE DÍEZ, M^a L. y PENA SUEIRO, N., «Colecciones digitales patrimoniales especializadas. Estudio de la Red ARACNE», en TRAMULLAS SAZ, J., GARRIDO PICAZO, P., y MARCO CUENCA, G. (coords.), *Actas del IV Congreso ISKO España-Portugal 2019, XIV Congreso ISKO España, Zaragoza*, Sociedad Internacional para la Organización del Conocimiento (ISKO)-Capítulo Ibérico, 2020, pp. 185-195.
- BARGAGLI, S., *Dell'imprese*, Venetia, appresso Francesco de Franceschi, 1594.
- BARSI, M., «Les 'devises' illustrées de Gabriele Simeoni. Du manuscrit Ashburnham 1376 aux éditions publiées par Guillaume Rouillé», en S. D'AMICO y S. GAMBINO LONGO (eds.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, pp. 235-252
- BEMBO, P., *Lettere* (edición crítica de E. TRAVI), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1990-1993 (4 vols.).
- CALDWELL, D., *The Sixteenth-Century Italian Impresa in Theory and Practice*, New York, AMS Press, 2004.
- CAMILI, C., *Imprese illustri di diversi*, Venetia, Francesco Ziletti, 1586.
- CAPACCIO, G. C., *Delle imprese*, Napoli, ex officina Horatij Saluiani, 1592.
- DOLCE, L., *Imprese nobili et ingenose di diversi prencipi et d'altri personaggi illustri nell'arme et nelle lettere*, Venetia, presso Girolamo Porro, 1566.
- FERRO, G., *Teatro d'imprese*, Venetia, apresso Giacomo Sarzina., 1623.
- GARCÍA ARRANZ, J. J., «La salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional», *Norba-Arte*, X, 1990, pp. 53-68.
- GARONE, M., GALINA RUSSELL, I. y GODINAS, L. (eds.), *De la piedra al píxel. Reflexiones en torno a las edades del libro*, México, UNAM, 2019.
- GIOVIO, P., *Dialogo de las empresas militares y amorosas... con un razonamiento a esse proposito del magnifico Señor Ludovico Domeniqui [sic]... traduzido en romance castellano por Alonso de Ulloa. Añadimos a esto las empresas heroicas y morales del Señor Gabriel Symeón*, en León de Francia, en casa de Guglielmo Roville, 1561.
- CIAN, V. (ed., notas e ilustraciones), *Il cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, Firenze, G. C. Sansoni, 1894.
- LÓPEZ POZA, S., «Divisas ocasionales o invenciones españolas en un cancionero manuscrito del duque Charles III de Croÿ», *Hipogrifo*, n° 8.1, 2020, pp. 453-469, DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.31>
- LÓPEZ POZA, S., «Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro», en J. M^a. DÍEZ BORQUE (dir.), I. OSUNA y E. LLERGO (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2010, pp. 413-462.

- LÓPEZ POZA, S. y SAAVEDRA PLACES, Á., «Symbola: divisas históricas (emblemática personal) en la Europa medieval y moderna. Diseño e implementación de la base de datos y la interfaz de consulta», en N. RODRÍGUEZ-ORTEGA (coord.). «Humanidades digitales: sociedades, políticas, saberes II», *Artnodes*, nº 23 (2019), pp. 49-61. <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3216>>.
- MACEIRAS, A., *Empresas o divisas históricas: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*, A Coruña, SIELAE & Society for Emblem Studies, 2017.
- NEUGEBAUER, S., *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*, Fráncfurt [del Meno], Jakob de Zetter, Lukas Jennis, 1619.
- PALLISER, F. B., *Historic Devices, Badges and War-Cries*, London, Sampson Low, 1870.
- PALASI, Ph., *Mots, cris et devises emblématiques dans l'Europe occidentale médiévale et moderne*, Paris, Picard, 2016.
- PARADIN, C., *Devises heroïques*, Lyons, Jean de Tournes y Guillaume Gazeau, 1557.
- PENA SUEIRO, N., «El portal BIDISO: pasado, presente y futuro inmediato. Un ejemplo de evolución en aplicaciones de las HD», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 11, 2017, pp. 73-92.
- PARNOTTE, A., «Genèse et aventure éditoriale du 'Dialogo delle imprese militari et amorose' de Giovio et de 'Le imprese heroiche et morali' de Symeony chez Roville, 1555-1559, à la lumière du ms. Ashburnham 1376», en S. D'AMICO y S. GAMBINO LONGO (eds.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, pp. 489-559.
- PICINELLI, F., *Mondo simbolico*, Milano, per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653.
- PITTONI, B. y DOLCE, L., *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomini illustri* [Venetia, s. i., 1562].
- PRIANI SAISÓ, E., «El texto digital y la disyuntiva de las humanidades digitales», *Palabra Clave*, vol. 18, nº 4, 2015, pp. 1215-1238.
- ROLET, A., «Aux sources de l'emblème: blasons et devises», *Littérature*, 145, 2007/1, pp. 53-78.
- RUSCELLI, G., *Le imprese illustri*, Venetia, Franciscus Rampazetto, 1566.
- SIMEONI, G., *Le imprese heroiche et morali ritrovate da M. Gabriello Symeoni Fiorentino*, in Lyone, apresso Guglielmo Roviglio, 1559.
- SPENCE, P., «Edición académica en la era digital: modelos, difusión y proceso de investigación», *Anuario Lope de Vega*, 20, 2014, pp. 47-83.

- TESAURO, E., *Il cannocchiale aristotelico o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese et di tutta l'arte simbolica et lapidaria...*, Torino, Gio. Sinibaldo, 1654.
- TUNG, M., *Impresa Index to the Collections of Paradin, Giovio, Simeoni, Pittoni, Ruscelli, Contile, Camilli, Capaccio, Bargagli, and Typotius*, New York, AMS Press, 2006.
- TYPOTIUS, J., *Symbola diuina & humana pontificum imperatorum regum...*, Praga, [s.i.], 1601-1603.
- VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, [Michael Isengrin], 1556.
- YOUNG, A. R., *The English Tournament Imprese*, New York, AMS, 1988.



Apéndice

Algunas de las fuentes primarias que han proporcionado datos sobre las divisas insertas en *Symbola*:

- *Batallas y quinquagenas*, Gonzalo Fernández de Oviedo, 1535-1556.
 - Edición RAH, (1983-2002), 4 vol.
 - Ms. 11657 BNE.
 - Ms. 3135 BNE.
 - Ms. 9/5387 Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
 - Ms. 9/4023 Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
 - Ms. 359 Biblioteca de la Universidad de Salamanca.
- *Cancionero de Rennert*, principios del siglo XVI.
- *Cancionero General*, Hernando del Castillo, 1511.
- *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, Rafael Martín de Viciana.
- *Delle imprese*, Giulio Cesare Capaccio, 1592.
- *Devises heroïques*, Claude Paradin, 1551.
- *Diallogo delle imprese militari et amorose*, Paolo Giovio, 1555.
- *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, Calvete de Estrella, 1552.
- *Empresas de los reyes de Castilla*, Francisco Gómez de la Reguera y Serna [1629].
- *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomini illustri*, Battista Pittoni y Ludovico Dolce, 1562.

- *Imprese nobili et ingenose di diversi precipi et d'altri personaggi illustri nell'arme et nelle lettere*, Ludovico Dolce, 1566.
- *Le imprese illustri*, 1566, Girolamo Ruscelli.
- *Le imprese*, Scipione Bargagli, 1594.
- *Libro de linajes y armas*, Gonzalo Fernández de Oviedo, 1517-1523.
- *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese*, Luca Contile, 1574.
- *Relación de la fiesta de la sortija celebrada en Madrid el 31 de marzo de 1590* (anónima).
- *Relación de las fiestas caballerescas de Valladolid de 1527 en honor al nacimiento de Felipe II de España* (anónima).
- *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*, Salomon Neugebauer (1619).
- *Symbola divina et humana. Pontificum, imperatorum, regum*, Jacobus Typotius, 1601-1603.
- *Symbola Romanorum imperatorum occidentalisset orientalis...* per Octavium de Strada [dos manuscritos, de 1591 y 1595].
- *Teatro d'imprese*, Giovanni Ferro, 1623.
- *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran Monarcha Phelipe II para el casamiento del III con la Sereníssima Margarita de Austria*, [Juan Esquerdo], 1599.

Sagrario López Poza

Universidade da Coruña
Catedrática de Literatura Española
<https://orcid.org/0000-0003-1852-7938>
sagrario.lopez.poza@udc.es

Nieves Pena Sueiro

Universidade da Coruña
Doctora en Filología Hispánica
Profesora Titular de Universidad
<https://orcid.org/0000-0003-2028-2765>
nieves.pena.sueiro@udc.es



ICONOGRAFÍA DE SANTA TERESA

FERNANDO MORENO CUADRO
Universidad de Córdoba

Recibido: 16/12/2020

Aceptado: 07/01/2021

RESUMEN

Se presenta el proyecto de iconografía teresiana que he llevado a cabo en las tres últimas décadas, partiendo del deseo de conocer los temas y tipos iconográficos de una de las mujeres más importantes en la Historia de la Iglesia, la fundadora del Carmelo teresiano, a la que se han dedicado numerosas representaciones artísticas, lo que hizo que la tarea no fuera fácil por el ingente material a examinar que, finalmente, se ha dado a conocer a la comunidad científica en cuatro volúmenes que recogen los objetivos planteados, *La herencia del espíritu de Elías* (2016) que incardina a la reformadora en el Carmelo de la antigua observancia, *Las series grabadas* (2017) que permitían la transmisión de temas y tipos, que se abordan en el tercer volumen *De las visiones a la vida cotidiana* (2018), para concluir con la *Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa alegórica* (2019).

Palabras clave: Carmelo, grabados, emblemas, jeroglíficos, alegorías.

ABSTRACT

This is a presentation of the Teresian iconography project I have worked on for the last three decades, based on a desire to discover the themes and iconographic types of one of the key female figures in the history of the Church, Saint Teresa, the founder of the Teresian Carmel. Countless artistic representations have been made of her, which makes it a daunting task to collate them, due to the huge amount of material that has

had to be studied. However, this has finally been made available to the scientific community in four volumes which cover the four main objectives of the study: *The Legacy of the Spirit of Elijah* (2016), which situates the reformer in the context of the old Carmelite doctrine, *The Series of Engravings* (2017), which led to the transmission of themes and types, which are, in turn, addressed in the third volume *From the Visions to Everyday Life* (2018), and finally the *Iconography of the Discalced Reformers and the Allegorical Illustrations* (2019).

Keywords: Carmel, engravings, emblems, hieroglyphs, allegories.

Debo comenzar el texto agradeciendo a los coordinadores de este *dossier* sobre los estudios actuales de iconografía en España e Iberoamérica la invitación para presentar en el mismo el proyecto centrado en la *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, que de manera individual he llevado a cabo durante las tres últimas décadas. Este hecho lo convierte en un trabajo tan fácil de entender como difícil de explicar; de fácil comprensión porque a nadie interesado por la iconografía le extraña el interés por conocer los temas y concretar los diversos tipos iconográficos asociados a una de las mujeres más importantes en la Historia de la Iglesia, la fundadora del Carmelo teresiano, a la que se han dedicado numerosas representaciones artísticas; y difícil de explicar porque, si el objetivo general era nítido, los específicos enmarañaban el asunto haciendo que fuera complicado seguir un camino trazado previamente, el cual hacía falta diseñar a medida que avanzábamos. Y no me refiero al método de estudio, sino a la cascada de objetivos a los que respondían los múltiples interrogantes de partida, una tarea que parecía simple, pero no lo fue porque había que cubrir grandes lagunas: por ejemplo, cuáles fueron los mecanismos de configuración de la imagen teresiana, qué novedad ofrecía respecto al Carmelo de la antigua observancia, cómo se difunden los temas y el análisis de los mismos y la concreción de los tipos iconográficos. No fue posible seguir un cronograma al uso ni un camino preestablecido para lograr los objetivos por la complejidad que supuso reunir el material objeto de estudio, que, al tiempo que permitía resolver algunas cuestiones, nos planteaba nuevos interrogantes a los que se debía dar respuesta formando todo ello un complicado enredo que solo con el paso de los años fue tomando cuerpo en un esquema más o menos coherente, que respondiera y cubriera los vacíos que encontraba a cada paso, pese a ser muy conocidos algunos tipos teresianos. Cuántas veces me acordé de la perseverancia de Alciato —que se recuerda en la *Idea vitae teresianae* asociada a la mortificación (c.1686) y en la *Ichnographia emblemática* (1779) de Ignaz Verhelst en

relación con Elías, quien, colgado de las ramas de una palma, espera recibir el alimento de un cuervo—; pero procuré no caer en el desánimo y resolví ir consiguiendo pequeños logros parciales que al final me llevaron a plantear la serie de iconografía teresiana en cuatro volúmenes de desigual extensión que responden a las cuestiones que me había planteado: *La herencia del espíritu de Elías* (2016), que me llevaba a incardinar a la reformadora en el Carmelo de la antigua observancia, *Las series grabadas* (2017), que permitían la transmisión de temas y tipos, que abordé en el tercer volumen: *De las visiones a la vida cotidiana* (2018), para concluir con la *Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa alegórica* (2019), que fue precisamente el origen de mi interés por la iconografía teresiana, que comenzó cuando en 1989 empezó a gestarse la celebración del IV centenario de la muerte de san Juan de la Cruz, a quien dediqué mis primeros trabajos de tema carmelitano, centrados fundamentalmente en las fundaciones del descalzo en Córdoba: *San Juan de la Cruz y Córdoba. El Convento de Santa Ana* (1989), y los catálogos de exposiciones que se organizaron con motivo de la efeméride, como la del fondo de *Raros* de la Biblioteca de la Curia Provincial de Andalucía O.C.D. (1991), la de *San Juan de la Cruz en el grabado* organizada por la Caja Bilbao Vizcaya (1991) y la organizada por la Junta de Andalucía con el título de *Iconografía y arte carmelitanos* (1991) y la muestra *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma* (1991), organizada por el Ministerio de Cultura, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas junto a las embajadas de España ante la Santa Sede y ante el Quirinal, de la que dependía como becario del Ministerio de Asuntos Exteriores; ello me permitió comenzar el estudio de la estampa carmelitana, pues en Roma pude trabajar, además de en el Instituto Histórico del Teresianum, Centro Internacional de Estudios de O.C.D. y en el Colegio Internacional San Alberto (O.C.), en los Archivos de las Curias Generalicias de los Carmelitas —Calzados y Descalzos—, en la Biblioteca Vaticana, en la Galería Nacional de la Estampa y en el Archivo Fotográfico del Ministerio de Bienes Culturales, los más importantes centros de repertorios grabados centrados o relacionados con el tema abordado. Todo ello me facilitó la realización de un importante repertorio de grabados teresianos, que completé recogiendo las fuentes grabadas de los grandes archivos y bibliotecas nacionales de los países que fueron importantes centros productores de estampas, en los que la Orden tuvo arraigo, además de las de museos monográficos de estampas —Plantin-Moretus de Amberes— o con secciones importantes dedicadas a las mismas —Calvet de Avignon y Carnavalet de París, entre otros—, y de los archivos y bibliotecas de las curias provinciales que centralizan muchas fuentes bibliográficas y estampas, así como los de todos aquellos conventos carmelitas a los que pudiera tener acceso, lo que me permitiría no solo conocer

el material grabado objeto primero de estudio, sino también un amplio repertorio de manifestaciones artísticas relacionadas con el mismo.

La amplitud del proyecto: España, Portugal, Francia, Países Bajos —especialmente Bélgica—, Centroeuropa —Alemania, Polonia, Praga y Austria—, Italia y América —Chile, Colombia y particularmente México, a donde llegaron los carmelitas en septiembre de 1585 y donde a partir del año siguiente comenzaron a fundar conventos en la meseta del Anáhuac—, ha sido el mayor obstáculo a la hora de concluir el estudio centrado en la difusión de la iconografía a partir de la estampa teresiana, destinada a cubrir unas necesidades transmitiendo información y los nuevos tipos iconográficos que la Descalcez carmelitana deseaba propagar entre sus religiosos y a toda la sociedad, en la que penetraba a través del comercio y consumo, convirtiéndose en un excepcional medio de comunicación y, consecuentemente, en el más importante vehículo de difusión de modelos formales y tipos iconográficos. En ello insiste nuestro trabajo, partiendo del intenso uso que la Iglesia hizo de la imagen para proyectar su doctrina desde el primer arte cristiano, siguiendo un planteamiento que no era nuevo, pues los filósofos griegos ya destacaron el sentido de la vista como el del conocimiento, lo que fue retomado por los grandes teólogos cristianos, regenerándose con Trento esa concienciación por parte de la Iglesia de la importancia de las artes visuales en la predicación del Evangelio. La Contrarreforma fue determinante en la propagación de todo tipo de imágenes con el objetivo de demostrar visualmente las verdades de la Iglesia Católica, lo que, unido al desarrollo del grabado calcográfico, hizo que se produjera y difundiera un gran número de estampas, temática que, centrada en la reformadora del Carmelo, determina el estudio que aquí presentamos.

El conocimiento y expansión de motivos y tipos iconográficos a través de la estampa son bien conocidos: recordemos a Francisco Pacheco, quien defiende su uso y cita frecuentemente a Jerónimo Nadal; pero la estampa no solo es un vehículo difusor de tipos iconográficos, sino también de estética, rompiendo el aislamiento artístico, siendo especialmente significativa en este sentido su proyección por Iberoamérica, pues permitía entrar en contacto con las grandes obras de arte que no era posible conocer directamente. En la difusión de estética e iconografía por la estampa tuvo un importante papel la monarquía hispana: recordemos que Felipe II mandó se aplicaran las órdenes de Trento en todo su imperio como si fueran leyes y potenció la difusión de impresos que incluían imágenes, que en el siglo XVI proceden casi en su totalidad de Amberes, siendo el impresor más importante Cristóbal Plantin (1520-1589), que tuvo el monopolio de la estampa y una serie de privilegios, de Felipe II y de los pontífices, que le permitieron vender libros litúrgicos no solo en el imperio

español sino también en Francia, Alemania e Italia. Con dieciséis prensas en marcha, es considerado el primero de los grandes impresores industriales, continuando su labor sus sucesores, los Plantin-Moretus. De esta manera, Flandes se convirtió en el origen de un gran número de grabados que, como ha subrayado Delen, viajaban de Amberes por Europa, a París, Roma, Lisboa y Sevilla, desde donde se trasladaban a América.

En relación a las estampas importadas destinadas a difundir tipos iconográficos, conviene aclarar el proceso creativo de las mismas, que en el caso de la descalcez carmelitana en la que nos centramos se pergeñaba por españoles o en España, donde se encontraba el centro de la reforma teresiana que generaba los temas y tipos que se querían propagar y se materializaban por diferentes artistas, fundamentalmente grabadores flamencos, cuyas estampas se distribuían por los conventos y sus radios de influencia para expandir los nuevos tipos que, en muchas ocasiones, servían a otros artistas como modelo a imitar o como fuente de inspiración. Esas estampas, generalmente formando series que se convertían en la base para la iconografía posterior del personaje al que se dedicaban con motivo de su beatificación o canonización, estaban pensadas por los historiadores y teólogos de la Orden, quienes conocían bien los hitos culminantes que podían ofrecer una visión lo más completa posible de sus vidas y de su servicio a la Iglesia, y se realizaban para generalizar una visión oficial que servía de referente no solo a los miembros de la Orden sino también al resto de la cristiandad, a la que comunicaban la fama del nuevo beato o santo y la fama de la Orden a la que pertenecía. Estas ideas se concretaban por artistas – pintores y grabadores–, que las materializaban en imágenes y las grababan para su mayor difusión, siendo Amberes uno de los centros productores más importantes de estampas junto a París, Lyon, Venecia y Roma, donde solía editarse la estampa oficial con un cuadro central –en el que se destaca la escena considerada como la más característica y emblemática– rodeado de otros episodios representativos de su vida, que se ampliaban en las estampas que ilustraban sus biografías o en las series editadas con breves explicaciones al pie, incidiendo en la difusión de conceptos a través de la imagen. Ello se subraya, por ejemplo, en la presentación de la *Vita B. Virginis Teresiae* que fue publicada en Amberes, en casa de Adrianum Collardum y Cornelius Galleum, en 1613, en la que se destaca que se realizó con la intención de llegar «con esta ayuda a los ojos» a un mayor número de fieles, despertando su admiración y suscitando la imitación de la santa de Ávila, pues su vida «tantas veces escrita y leída, penetra poco en los espíritus», idea con la que termina de forma inusual la dedicatoria latina a su benefactor, don Rodrigo Lasso Niño, conde de Añover, administrador y camarero mayor del Serenísimo Archiduque Alberto.

La importancia de la estampa desde el punto de vista estético e iconográfico está en la base del estudio de iconografía teresiana a partir de la imagen grabada que presentamos, considerando la estampa de una manera total y globalizadora, concebida como un instrumento de conocimiento, contenedor de ideas y saberes, y como un medio de comunicación y fijación de conceptos en la memoria. Como un arte que se utiliza tanto para despertar la devoción y persuadir visualmente, a manera de sermón moralizador, como para simbolizar emblemáticamente una idea y como medio que, sobrepasando los valores humanísticos y artísticos, se ponía al servicio de la Orden para difundir los principios que defendía. Un estudio en el que ponemos de manifiesto cómo la iconografía no es localista sino universal y en el que demostramos nuestro presupuesto de inicio: la estampa como importante vehículo transmisor de contenidos iconográficos y estéticos. Un estudio en el que presentamos un planteamiento iconográfico integral, proceso de creación, difusión conceptual y repercusión artística, que es constante en la estampa teresiana, lo que nos ha permitido establecer el papel que adquiere en las obras de los grandes maestros flamencos –Rubens...–, italianos –Bernini, Tiépolo...–, españoles –Rizi, Ribera...– y mexicanos –Villalpando...–, entre otros, aunque lo que planteamos va más allá de la identificación de fuentes iconográficas de destacadas obras artísticas porque, aun siendo importante, lo que nos interesaba poner de manifiesto era el proceso seguido en la génesis iconográfica de las obras dedicadas a santa Teresa de Jesús durante el Barroco y su significado en relación a la expansión de la Orden y la ingente labor de evangelización realizada en la Europa protestante y América, en las que tuvo una importante presencia por su marcado espíritu misional. Todo ello favoreció la realización de obras destinadas a las nuevas fundaciones con las que comunicar su historia y los principios doctrinales que defendía: espíritu eliano, cristología mariológica... y santos, entre los que destaca de manera fundamental la reformadora descalza, cuya iconografía abordamos ampliamente, desde las series de estampas que la consagran y sirven de fuente de inspiración a numerosos artistas de Europa y América, hasta la conceptualización de la imagen.

El trabajo se estructura en cuatro libros que abarcan las temáticas fundamentales de la iconografía teresiana y se corresponden de manera general con los principales objetivos planteados que se desgajaron en otros objetivos específicos, a los que hemos intentado dar respuesta en cada uno de los diferentes capítulos destinados a considerar los matices más destacados. El primero está dedicado a *La herencia del espíritu de Elías* (Fig. 1), que responde fundamentalmente a lo que supone la descalcez respecto al Carmelo de la antigua observancia, y en el mismo se presentan, en primer lugar, las obras destinadas a poner

de manifiesto uno de los principios fundamentales del Carmelo teresiano: la reacción contra la relajación que había sufrido la Orden y la vuelta a la primitiva austeridad, conectando con la tradicional iconografía ligada a Elías, su mítico fundador –tal como aparece en la escultura de la basílica de San Pedro del Vaticano–, al que se considera precursor del movimiento monástico del siglo IV, que lo tuvo como modelo de perfección –pobreza, continencia, soledad en el desierto, vida de oración...–, aunque en realidad no fue el impulsor espiritual ni jurídico del monacato.

Uno de los medios más claros y didácticos para expresar estas ideas fueron las manifestaciones artísticas surgidas en el seno de la descalcez carmelitana con la finalidad de ser difundidas en su ámbito de influencia, centradas en imágenes que sintetizaban los conceptos básicos que defendía e impulsaba, sirviendo de apoyo a quienes tenían que explicarlos, y con el tiempo se convertían, a la manera de los emblemas, en recuerdo para la memoria.

La puesta en marcha de este proceso surgía en la dirección de la Orden, que contaba, como hemos indicado, con un círculo de intelectuales, historiadores y teólogos que ideaban y establecían los modelos que se mandaban grabar a los grandes centros productores de estampas con la finalidad de facilitar su difusión en su cada vez mayor ámbito de influencia. La presencia de un solo emisor y de varios receptores acarrió que las distintas comunidades las recibieran de manera diferente, aunque en muchos casos se materializaron en obras plásticas casi idénticas, con más o menos desarrollo. Unas veces han llegado hasta nosotros variados ejemplares, tanto españoles –Córdoba, Pastrana, Nules– como hispanoamericanos –México y Guadalajara–, que presentan a los reformadores descalzos bajo el manto de Elías que recibe Eliseo, relacionándolos con los primeros seguidores del personaje veterotestamentario, mientras que en otras ocasiones los ejemplares conocidos ponen de manifiesto, además de la amplitud geográfica –Córdoba, Beaume, Roma...–, la especial significación de una temática ligada a la Contrarreforma, como la defensa de María por los carmelitas, ilustrando uno de los principios básicos de la Orden –*actio* y *contemplatio*– que los vuelve a Elías, un hombre de oración –retiro al torrente de Querit– y de acción –lucha contra los profetas de Baal–. Constituye esta una defensa eliana de la verdad que fue retomada por la labor misional del Carmelo teresiano a través de sus nuevas fundaciones en las zonas de Europa por las que se había extendido el protestantismo, y en América, asimilándolas a vergeles que se conectan con el paraíso carmelitano/Monte Carmelo, el jardín de Yahvé donde crece la viña carmelitana/teresiana, uno de los temas más extendidos, como ponen de manifiesto los ejemplares de San Ángel de México, La Soledad de Puebla, San José de Santiago de Chile y Sanlúcar la Mayor, entre otros.

El segundo capítulo se centra en la protección y mediación de María, a quien está consagrada la Orden, siendo este carácter mariano uno de los más importantes aspectos del cristocentrismo de los carmelitas, quienes sirvieron a Cristo sirviendo a María, a la que adoptan como madre y patrona de la Orden, la cual es protegida por la Virgen del manto y recibe singulares privilegios, como el recogido en la *Bula Sabatina* en relación con el escapulario. Son temas carmelitanos clásicos que asumen los descalzos, los cuales reciben el escapulario siguiendo la tipología más habitual de las representaciones de san Simón Stock, al que se equipara la santa abulense en algunas obras, en las que aparece recibiendo la singular insignia de manos de Jesús Niño al tiempo que el carmelita británico la recibe de María, destacando entre las variedades la excepcional pintura de Tiépolo: *La Madonna del Carmelo* (c. 1730), de la Pinacoteca Brera de Milán.

En la misma línea habría que situar otro de los aspectos que abordamos en relación con María –Decoro del Carmelo–, en torno a la cual se desarrolla la Orden que la exalta en diversas apoteosis en las que participa santa Teresa, cuya iconografía adapta la tradicional de la *Virgen del manto* convirtiéndola en la particular temática del *Manto teresiano*, bajo el que se refugian los descalzos, desarrollada a partir de la estampa que grabó Adriaen Collaert para la *Vita...* de Amberes de 1613.

Asimismo, la iconografía de santa Teresa se asocia a otro de los más importantes temas carmelitanos, el de la Inmaculada, que entronca con la *Visión de la nubecilla* por medio de la cual se reveló a Elías que nacería una mujer inmune de pecado original que sería la madre del Mesías, motivo por el que los carmelitas sobresalieron entre las órdenes religiosas que asumieron la defensa de la Inmaculada Concepción de María, llegando a crear, de este modo, un tipo muy singular, el de la *Inmaculada carmelitana*, que estuvo muy difundido en Europa y cuenta con importantes ejemplos en América al servicio de la monarquía de Carlos III, como he matizado recientemente en mi artículo dedicado a la Inmaculada carmelitana en *Goya* (nº 370, 2020: pp. 30-47), presentándose frecuentemente la Virgen del Carmen con los símbolos inmaculistas –alas de la Mujer apocalíptica, media luna, coronada de estrellas...–, respondiendo en definitiva al modelo de mujer perfecta que se transforma en mediadora y salvadora, lo que se recoge de manera excepcional en una particular visión trinitaria de María, perteneciente a una colección particular de México –donde fue frecuente la representación de la Trinidad antropomorfa–, convirtiéndose en uno de los más originales ejemplos de representaciones marianas que se vinculan a santa Teresa.

A la expansión del Carmelo dedicamos el capítulo tercero, en el que tratamos cómo la descalcez presenta el Monte Carmelo, primitivo lugar eliano en el que se reunieron los seguidores del profeta que dieron origen a la Orden, como el centro del mundo y de las nuevas fundaciones teresianas. Es una temática en la que, junto a la materialización de hechos históricos concretos, alcanza un gran protagonismo el simbolismo y la alegoría que sintetiza de manera muy original el fomento de la vida regular con la representación de santa Teresa junto a modelos de edificaciones –Pastrana, Duruelo...– que añaden a la expansión llevada a cabo por la santa abulense de monasterios femeninos los conventos de los descalzos.

Dentro de la expansión dedicamos un apartado a la *nave misional*, que simboliza una de las vocaciones del Carmelo teresiano, guiada por la fundadora de la descalcez, que tuvo una importante labor en América y especialmente en México, cuya presencia se sintetiza con dos excepcionales ejemplos que simbolizan *La provincia de San Alberto de México como «Casa de la Sabiduría»* y *La nueva Jerusalén carmelitana de Puebla*.

En el segundo volumen (Fig. 2) se aborda un tema básico: cómo se difunden los temas y tipos iconográficos teresianos y qué medio se utiliza por la Orden para ello, centrándose en *Las series grabadas* dedicadas a la reformadora descalza, que destacan por su diversidad y amplio número, jalonándose desde principios del siglo XVII a finales del barroco, acomodándose a las necesidades y expectativas del público al que estaban dirigidas.

Se analiza ampliamente la serie de Collaert-Galle para complementar la *positio* (1613) de la beatificación (1614) que se volvió a reeditar en 1630, después de la canonización (1622), para la que no se realizó ninguna en especial, volcándose toda la atención en la estampa oficial grabada con motivo de la celebración, centrada en la transverberación que estuvo bordeada por los principales milagros presentados a la Congregación para las Causas de los Santos.

En el último tercio del siglo XVII, tras el incremento de temas que surgieron a mediados de la centuria, y coincidiendo con la amplia expansión que había tenido el Carmelo teresiano y la edición de la espléndida serie grabada dedicada a santa María Magdalena de Pazzi con motivo de su canonización (1669), se realizaron, sin apenas variantes, las series de Lyon y Roma (1670) que fueron adaptadas a la estética del setecientos por Arnold van Westerhout en 1715.

Con ellas parecían haber concluido los ciclos de estampas dedicados a santa Teresa, pero el siglo XVIII presenta una sorprendente variedad, con singulares series de diferente calidad y significado, desde la que ilustra el *Mistico Ritratto* (Módena, 1697), con imágenes que ayudan a la meditación sobre su

vida, a la realizada por los Klaubers, dentro de la amplia actividad que desarrollaron los grabadores alemanes en el segundo tercio de la centuria, que no presenta una renovación temática, pero sí un destacado cambio en el planteamiento, vinculando los más destacados temas del ciclo vital de santa Teresa con los signos del Zodiaco.

Mención aparte merecen la grabada en Praga por Anton Birkhart con diseños de Johann Hiebel y la realizada por el primer director de la Sección de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juan Bernabé Palomino, para ilustrar las *Cartas y Obras de la Gloriosa madre Santa Teresa de Jesús...*, editadas en Madrid por Joseph Orga en 1752, que se adaptan a sus respectivas zonas de influencia, en las que contrastan los clásicos temas de Hiebel con los de la serie madrileña que presenta novedosas síntesis de destacados conceptos carmelitanos junto a tradicionales temas teresianos renovados.

El tercer tomo (Fig. 3) recoge los más importantes temas de iconografía teresiana: *De las visiones a la vida cotidiana*, partiendo de un análisis previo sobre el valor de la imagen visionada y artística para la carmelita, que tenía una gran «dificultad para con el entendimiento representar cosas, que si no era lo que veía no me aprovechaba nada de mi imaginación... por eso era tan amiga de imágenes» artísticas (*Vida* 9, 6), diferentes de la *IMAGINARIA VISIO* o visión de imágenes que permiten el acercamiento a Dios y recogió Antonine Wierix en su serie sobre *Los estados de la vida mística*.

Tras el análisis de su actitud ante la imagen visual, dedicamos especial atención al análisis del papel que tuvieron las visiones –imaginarias e intelectuales– para la santa abulense, que las consideró «libro vivo» a través del cual Dios transmitía sus enseñanzas al alma, por lo que se convirtieron en fuente iconográfica de gran parte de las obras que se le dedican. Comenzamos por las de la humanidad de Cristo, que abordamos en el segundo capítulo a partir de la primera visión imaginaria que tuvo, la del Resucitado –Alonso Cano, Museo del Prado–, aunque también contempló al Señor en diferentes escenas de la Pasión, ya que «sólo podía pensar en Cristo como hombre», convirtiendo la naturaleza humana de Jesucristo en camino de santificación y los sufrimientos que soportó para redimir la humanidad en su programa de vida, como otros fundadores y reformadores, destacando en el ámbito carmelitano la similitud del término «padecer» como camino de existencia para sus más destacados representantes del siglo XVI, coincidiendo en lo esencial el «*aut pati, aut mori*» teresiano con el «*pati, non mori*» de santa María Magdalena de Pazzi y el sanjuanista de «*pati et contemni pro te*». Por ello, van a ser numerosas las representaciones de las escenas pasionistas –Cristo a la columna, Cristo llagado...–,

asimilando la visión del Nazareno ignaciana –Storta– y sanjuaniana –Segovia–, como también lo hizo san Juan de Ávila –Puerta de Elvira de Granada–. Son asimismo frecuentes las visiones de Cristo con signos de la Pasión, con la corona de espinas, con uno de los clavos que entrega a santa Teresa simbolizando su matrimonio espiritual, u ofreciéndole una cruz; pero siempre, aunque estuviese en tribulación, se le muestra «la carne glorificada» (*Vida* 29, 4), punto de mira de la existencia vital teresiana.

No obstante la importancia que adquiere la representación de la humanidad de Cristo en la iconografía de la santa abulense, la temática fundamental de la misma es la transverberación, a la que se dedica un amplio capítulo. Se recogió en la serie de Collaert-Galle para la *positio* de la beatificación, pero se desarrolló especialmente a partir de la canonización (1622), pues fue el motivo central teresiano de la estampa oficial de Matteo Greuter editada con motivo de las celebraciones en San Pedro del Vaticano, aunque el modelo que en ella se representó no fue el más difundido, si bien está en la base de algunas manifestaciones artísticas, en las que establecemos varios grupos a los que se pueden adscribir la mayoría de los ejemplos conocidos.

Dedicamos un epígrafe al corazón transverberado que se venera en el monasterio carmelita de Alba de Tormes, en un relicario diseñado por Herrera Bar-nuevo. Son numerosas las estampas que lo presentan ardiente de amor, como receptáculo de María y de Cristo, que se considera la medida del mismo, siguiendo una temática que tuvo especial repercusión en determinados miembros de la Orden –Venerable Paula María de Jesús–, y lo hemos vinculado con las representaciones de destacadas carmelitas para las que el corazón constituye parte esencial de su iconografía: tal es el caso de Ana de San Bartolomé, Ana de Jesús y santa María Magdalena de Pazzi.

A pesar de los paralelismos citados de mutua posesión y ofrecimiento del corazón a Dios/Santísimo Sacramento, la mayoría de las manifestaciones artísticas ligadas al corazón teresiano se centran en la transverberación, que se vincula con frecuencia a otras temáticas, entre las que destaca especialmente la de escritora. Es este uno de los grandes temas de la iconografía de santa Teresa, que enlaza su tarea intelectual con la transmisión de su doctrina a los descalzos, a quienes enseña el camino de la meditación/oración como paso fundamental para la unión con Dios, lo que incide en las dos ideas básicas del Carmelo teresiano: la *contemplatio* y la *actio*, esta última centrada en las tareas de la vida cotidiana, entre las que, para santa Teresa, se incluía la de escribir.

Junto al planteamiento general del corazón teresiano, presentamos las tipologías más destacadas de la transverberación, desde los clásicos modelos

flamencos del seiscientos –Serafín/querubín de Collaert, las figuraciones de Mallery y Bouttats ante un altar y la influencia de Anton Wierix el Joven– hasta el pleno arrobamiento –Gianlorenzo Bernini, la influencia de los *Officia Propria* y algunos singulares ejemplos centroeuropeos–, y analizamos el gran desarrollo que alcanzó en el último tercio del siglo XVII el tema de la transverberación vinculado al misterio trinitario, especialmente desarrollado en la serie de la transverberación con las dos Trinidades que deriva de una singular estampa de Wierix.

Capítulo independiente dedicamos a la *vera effigies*, uno de los temas más difundidos de iconografía teresiana a partir del retrato que le hizo fray Juan de la Miseria en Sevilla (1576) para contentar a la comunidad del nuevo monasterio de San José del Carmen –Las Teresas– de la separación de la fundadora, a la que deseaban tener presente en sus vidas, motivo por el que surge la *vera effigies*, que se copia por quienes, no teniendo la posibilidad de contar con un retrato original, anhelaban convertirla en punto de mira de su quehacer.

Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* y Antonio Palomino en el *Museo Pictórico* se hacen eco de la enorme expansión del verdadero retrato de la reformadora descalza, al que dedicamos en nuestro trabajo un extenso análisis, ofreciendo una visión en la que establecemos diferentes grupos con las distintas tipologías iconográficas vinculadas a la *vera effigies*, que suele combinarse con la transverberación –S. à Bolswert y Cornelio Galle– y la temática de escritora, por separado o conjuntamente, como la presenta José de Ribera en el singular lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La fusión de temas señalada no solo responde a una economía de medios, sino especialmente a vincular el verdadero retrato de la santa abulense con los tipos iconográficos más significativos de la misma, siendo en este sentido fundamental para sus seguidores la del magisterio teresiano, ya que unía enseñanzas y maestra en una sola representación. Por ello, pensamos que tuvo tanto éxito la temática que comenzó tímidamente en la *Vita...* de Roma de 1599, en la que se figuró a la reformadora descalza en una mesa con los símbolos de escritora y un libro abierto, que también aparece en *La Beata Teresa* de Giovanni Vincenzo Imperiale (Génova, 1615), y se funden con el ejercicio de escribir a partir del retrato teresiano de Zaragoza, que ilustra la edición de *Los Libros de la B. Madre Teresa de Iesvs...*, publicada por Pedro Cabarte en 1615, que tuvo una enorme repercusión, seguida por grabadores y pintores, directa o indirectamente, a través de estampas derivadas, como la de J. Sadeler, que abre la estancia al exterior a través de una ventana, frente a la grabada por E. Müller

en Colonia, de la que se conoce una versión pintada en el Carmelo de Würzburg.

A Santa Teresa escritora está dedicado el siguiente capítulo, en el que se analizan las variantes surgidas en los frontispicios de libros, centrándonos fundamentalmente en el momento de la inspiración divina –con la presencia de ángeles y acompañada de las virtudes teologales– y en el magisterio teresiano y sus fuentes –Sagradas Escrituras, santo Tomás y el libro vivo de las visiones imaginarias e intelectuales...–, destacando los más importantes ejemplos, desde los que siguen los modelos alcantarinos hasta los realizados por Pedro Pablo Rubens, Juan Correa, Gregorio Fernández, Pedro de Mena, Alonso Cano, José de Mora... junto a los de José Ribera que ya hemos comentado.

Analizamos asimismo el singular grupo de obras que reflejan cómo las enseñanzas de Santa Teresa trascienden el interior monástico, en las que se figura a la reformadora dirigiéndose desde una cátedra a un nutrido grupo de clérigos, como la representó F. Ioseph en una estampa que goza de cierta difusión con versiones pintadas o talladas, entre las que destacan los ejemplares de Toro (Zamora), Pastrana (Guadalajara), Nules (Castellón de la Plana) y Guadalajara (México).

Junto a la labor intelectual, uno de los ámbitos más interesantes de la iconografía teresiana es el de las tareas domésticas, que abordamos en el último capítulo. Son temas que no aparecen en los repertorios oficiales, sino en determinados monasterios con la finalidad de simbolizar emblemáticamente el valor de la cotidianidad para la descalcez carmelitana como símbolo de la fortaleza y la humildad que permite progresar en la oración; en ello incide la estampa de Presost –«*Sans l'Humilité on s'avancera jamais dans l'Oration*»–, que complementa la imagen de Santa Teresa en oración delante de un crucifijo con la de la religiosa en la cocina, como la representó Francisco Rizi en el simbólico lienzo del monasterio de San José de Ávila.

Destacamos también el interesante matiz que muestran algunas obras novohispanas, como el lienzo conservado en el convento mexicano de Guadalajara, que figura a la Santa abulense hilando como la «mujer fuerte» de los *Proverbios*, cumplidora de sus deberes, aunando el trabajo manual con el intelectual –escritorio, libros, birrete...– para poner de manifiesto la indisolubilidad de ambos, como había aparecido en las estampas de Francisco Villamena de *Santa Teresa escritora* y de Hieronymus Wierix de su *vera effigies*, aunque en el lienzo de México se presenta –a diferencia de los modelos europeos– un predominio del trabajo manual, debido probablemente a que la intelectualidad en

el ámbito social en el que surge era minoritaria frente a otros tipos de actividad, aunque ambas se presentan asociadas en la reformadora descalza.

En el cuarto tomo, bajo el título *Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa conceptual* (Fig. 4), se presentan los últimos aspectos de iconografía teresiana que consideramos fundamentales, comenzando por la configuración de la imagen teresiana a partir de las celebraciones festivas, destacando el papel del jeroglífico en las celebraciones públicas, en las que se incluyen en el apartado de jeroglíficos algunos «passos» de la *Vita* de Amberes de 1613, la serie de Collaert, compuesta por estampas con *pictura*, lema y epigrama que, en muchos casos, suele incluir el lema, describiendo Cipriano de Aguayo el retrato teresiano de Cornelio Galle utilizando la terminología emblemática: «a Santa Teresa píntala cercado el rostro de rayos y resplandores nueva insignia de su beatificación, y al Espíritu Santo en figura de paloma aleando delante de su rostro, señal de que de propósito la enseñó y ilustró. A su lado pintan la palma triunfadora de nuestro Salvador, que es la Cruz, a quien la Santa está arrimada y por el tronco della ondeada esta inscripción *Aut pati, aut mori*, palabras que con afecto grande solía decir la Santa a Dios en el fervor de la oración, Señor o salir de esta vida y morir, o padecer continuamente por vos: finalmente ponerle por blasón y mote como que le sale de la boca estas palabras del Salmo 88, *Misericordias Domini in aeternum cantabo*. Para siempre cantaré las misericordias del Señor» (*Sermones predicados en la Beatificación de la B. M. Teresa de Iesvs Virgen, Fvndadora de la Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615, p. 99).

Una temática que se repite de manera habitual en las series particulares de los dos reformadores del Carmelo es la relación de santa Teresa y Juan de la Cruz, a quien dediqué mis primeros estudios de grabados carmelitanos; por ello, en el segundo capítulo se ofrece una visión de la iconografía teresiano-sanjuaniana, a la que se alude inevitablemente en todos los volúmenes de *Iconografía de santa Teresa* que presentamos, partiendo de las obras dedicadas a la santa abulense, que completamos con las que recogen su presencia en las representaciones sanjuanistas, como el repertorio de Gaspar Bouttats para ilustrar la obra de Gaspar de la Anunciación, *Representación de la vida del Bienaventurado P. F. Ivan de la Cruz...*, publicada en Brujas en 1678, tras su beatificación, presentando los tipos más habituales de la iconografía conjunta de los reformadores descalzos –Encuentro en Duruelo, instrucción de san Juan de la Cruz en la reforma teresiana, sucesión del Carmelo eliano, levitación en el locutorio del convento de la Encarnación de Ávila al hablar sobre el misterio de la Santísima Trinidad, enseñanza espiritual...–, entre las que destacamos especialmente la asimilación iconográfica que presenta Gregorio Fosman en la estampa que

ilustra la obra de fray Antonio de Jesús María sobre *D. Baltasar Moscoso...* (Madrid, 1680), que figura a los dos santos transverberados en la cumbre del Monte Carmelo, uniendo sus corazones al de Cristo con los conocidos lemas «*aut mori, aut pati*» y «*pati et contemni...*» que sintetizan el programa de vida de los reformadores descalzos.

La investigación concluye con una visión de las estampas pedagógicas y alegóricas. Las primeras estuvieron destinadas a mostrar aspectos concretos de forma accesible a los fieles y entre ellas destaca, además de las vinculadas al programa espiritual sanjuanista, del que se hicieron numerosas versiones y del que se hace partícipe a santa Teresa, el *Ars moriendi* teresiano elaborado por Francisco de la Cruz con imágenes parlantes destinadas a la asistencia espiritual «para vivir y morir bien», del que se imprimieron varias ediciones en Italia y España. Más interés tiene la estampa alegórica, tanto por lo que respecta a las representaciones teresianas como a la descalcez carmelitana, que se muestra como una de las órdenes religiosas más participativas de la cultura emblemática que tan amplio desarrollo tuvo en la Edad Moderna,

Paralelamente se desarrolló una línea marcada por los libros de emblemas, que comenzaron en el ámbito teresiano a partir del realizado por Giovanni Vincenzo Imperiale, *La Beata Teresa*, publicado en Génova en 1615, al poco tiempo de su beatificación, en el que se presentan las cualidades de la carmelita con seis emblemas, en los que se utiliza el clásico lenguaje gráfico-literario que también se emplea para sintetizar complejas explicaciones, como las de Juan de Rojas a *Las Moradas* teresianas, o ilustrar sermones, como los de Fray Diego de la Expectación, *A Estrela D'Alva a sublissima, e sapientissima mestra da Santa Igreja, a angelica, e seráfica doutora mystica Santa Theresa de Jesus, may, e fila do Carmelo: Matriarca, Fundadora de su sagrada Reforma*, publicados en Lisboa y Coimbra en 1710 y 1716 respectivamente.

El emblema también se utilizó con frecuencia en el ámbito de la descalcez carmelitana para completar frontispicios de libros o estampas –como las grabadas por Juan Bernabé Palomino en 1752–, pero donde se hace más evidente su singular uso por el Carmelo teresiano es en el excepcional tratado sobre la vida mística publicado con el título de *Idea Vitae Teresianae*, en el que la alegoría se presenta al servicio de la mística y espiritualidad carmelitana, que analizamos con detenimiento, vinculando parte de sus alegorías con la iconografía teresiana que centra nuestro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- COLLAERT, A. y GALLE, C., *Vita B. Virginis Teresiae a Iesv ordinis carmelitarum excalceatorum piae restauratrices*, Antwerp, 1613.
- DE JESÚS MARÍA, A., *Baltasar de Moscoso i Sandoual, Presbytero Cardenal de la S.I .R. del titulo de Santa Cruz en Ierusalem*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1680.
- DE LA ANUNCIACIÓN, G. y BOUTTATS, G., *Representación de la vida del Bienaventurado P. F. Ivan de la Cruz primer Carmelita descalço*, Brujas, Pedro van Pée, 1678.
- DE LA EXPECTACIÓN, A., *A Estrela D'Alva, a sublissima, e sapientissima mestra da Santa Igreja, a angelica, e serafica doutora mystica Sta. Theresa de Jesus*, Lisboa, 1710 (tomo I) y Coimbra, 1716 (tomo II).
- DE ROJAS, J., *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Antonio González de los Reyes, 1677.
- DE SANTA. BÁRBARA, A. M^a, *Mistico ritratto della Serafica Vergine Santa Teresa di Giesù, Módena*, 1697.
- ICHNOGRAPHIA emblematica triplicis al Deum Tri-unum mysticae viae, purgativae, illuminativae, unitivae*, Augsburg, Ignaz Verhelst, 1779.
- IDEA VITAE TERESIANAE iconobus symbolicis expressa, in quinque partes divisam*, Antverpiae, apud Jacobum Mesens, (c.1686).
- IMPERIALE, G. V., *La Beata Teresa*, Genova, Giuseppe Pavoni, 1615.
- MORENO CUADRO, F. y PALENCIA CERREZO, J. M^a, *San Juan de la Cruz y Córdoba. El Convento de Santa Ana Córdoba*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Cordoba, 1989.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (I): La herencia del espíritu de Elías*, Burgos, Monte Carmelo, 2016.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (II): Las series grabadas*, Burgos, Grupo Editorial Fonte / Monte Carmelo, 2017.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (III): De las visiones a la vida cotidiana*, Burgos, Grupo Editorial Fonte / Monte Carmelo, 2018.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (IV): Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa alegórica*, Burgos, Grupo Editorial Fonte / Monte Carmelo, 2019.
- MORENO CUADRO, F., *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Cooperación Internacional, 1991.

- MORENO CUADRO, F., «La Inmaculada carmelitana. Concreciones del tipo iconográfico en Europa y Nueva España», *Goya: Revista de Arte*, nº 370, 2020, pp. 30-47.
- PALACIOS BAÑUELOS, L. y MORENO CUADRO, F., *San Juan de la Cruz en el grabado*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1991.
- SERMONES PREDICADOS en la Beatificación de la B. M. Teresa de Iesvs Virgen, Fvndadora de la Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615.
- TERESA DE JESÚS, *Los libros de la B. Madre Teresa de Iesus, fundadora de la Reformacion de los Descalços y Descalças de Nuestra señora del Carmen*, Zaragoza, Pedro Cabarte, 1615.
- TERESA DE JESÚS, *Obras de la Gloriosa madre Santa Teresa de Jesús Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la Primitiva Observancia*, Madrid, Joseph de Orga, 1752 (2 vols.).

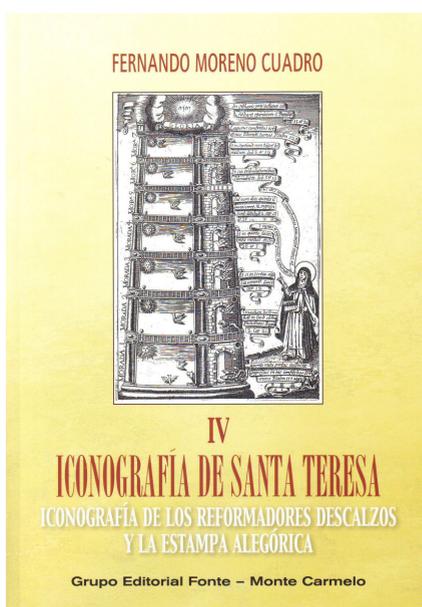
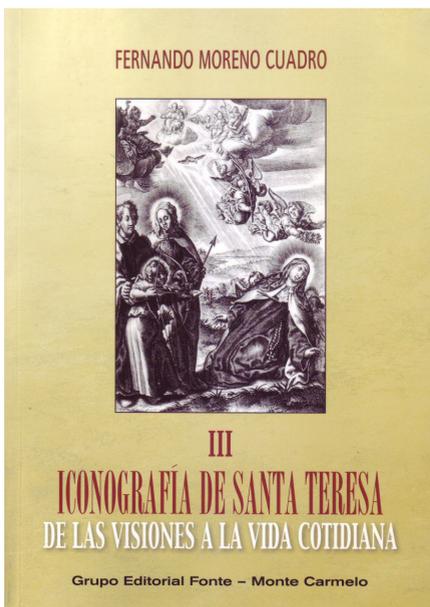
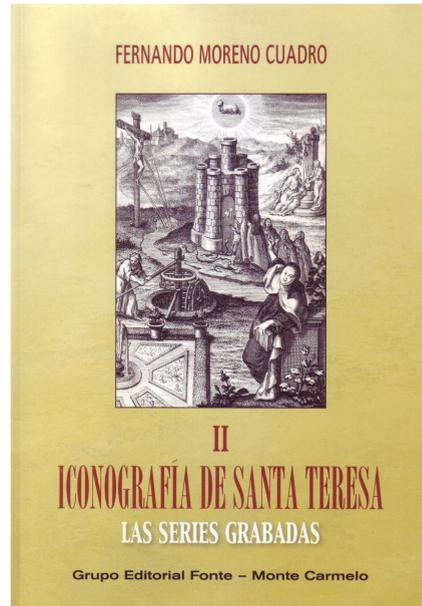
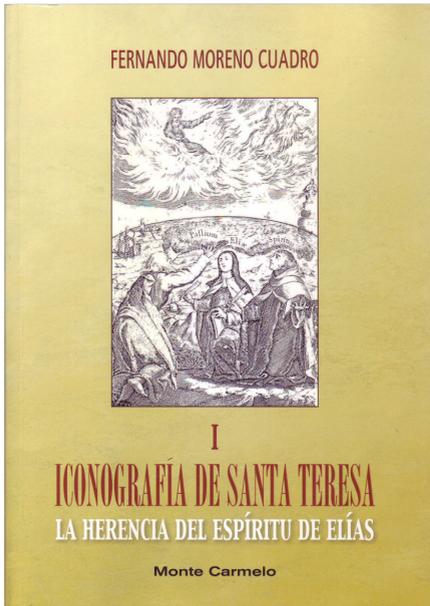
Fernando Moreno Cuadro

Universidad de Córdoba

Catedrático de Historia del Arte

<http://orcid.org/0000-0001-8933-0687>

it1mocuf@uco.es





LA RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DEL ARTE COLONIAL A TRAVÉS DE SUS FUENTES GRABADAS: EL CASO DE *PESSCA*

ALMERINDO OJEDA DI NINNO
Pontificia Universidad Católica del Perú

Recibido: 16/12/2020

Aceptado: 21/12/2020

RESUMEN

El propósito de este ensayo es presentar el *Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA)*, delinear las contribuciones que hace este proyecto a la catalogación, hermenéutica, ontología, restauración, reconstrucción, y recuperación del arte colonial, e ilustrar, en mayor detalle, las contribuciones que ofrece dicho proyecto a la *reconstrucción virtual o histórica* de obras coloniales que se encuentran demasiado dañadas para emprender su restauración. Aquí presentaremos la reconstrucción histórica de lienzos de la Catedral y de San Francisco de Quito (Ecuador) y Santa Catalina de Arequipa (Perú), de un cuero del Museum of International Folk Art de Nuevo México (Estados Unidos), y de varias pinturas murales de los estados de Hidalgo y Oaxaca (México).

Palabras clave: *PESSCA*, Arte Colonial, Fuentes Grabadas, Reconstrucción Histórica.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to present the Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA), outline the contributions this project makes to the catalogation, hermeneutics, ontology, conservation, reconstruction, and recuperation of colonial art, and to illustrate, in greater detail, the contributions this project makes to

the virtual or historical reconstruction of colonial artworks which are too damaged to restore. Here we shall present the historical reconstruction of canvases from the Cathedral and of San Francisco de Quito (Ecuador) and Santa Catalina de Arequipa (Perú), of a hide painting of the Museum of International Folk Art of New Mexico (USA), and of several mural paintings of the States of Hidalgo and Oaxaca (México).

Keywords: PESSCA, Colonial Art, Engraved Sources, Historical Reconstruction.

1. PRESENTACION DEL PROYECTO PESSCA

El arte colonial fue un logro artístico asombroso. Pero también paradójico. Por un lado, fue un arte producido en las provincias más remotas de los imperios hispano-portugueses por artistas semiletrados que, en general, jamás pusieron pie en Europa. Por otro lado, sin dejar de ser *sui generis*, el arte colonial se ciñó, muy estrechamente, a los cánones artísticos europeos de forma y contenido¹.

Afortunadamente, esta paradoja es de fácil resolución. Resulta que los artistas coloniales usaron grabados o estampas como modelos para sus composiciones². Publicados en Amberes, París, Roma, Augsburgo, Venecia, Madrid, o Lisboa, estos grabados viajaron por millares a todo lo largo y ancho de los imperios ibéricos, dejando una marca indeleble en todas las composiciones artísticas producidas en sus territorios³.

El propósito del *Proyecto para el estudio de las fuentes grabadas del arte colonial* (PESSCA por sus siglas en inglés) es documentar el enorme impacto que tuvieron los grabados, mayormente europeos, sobre el arte colonial. Para alcanzar este objetivo, PESSCA ha venido identificando los grabados que sirvieron de inspiración al arte colonial, y difundiendo estas identificaciones en la página web del proyecto (*colonialart.org*). Lanzado en el 2005, PESSCA

1 Como ilustración, el lector podría entrar a la internet, visitar *colonialart.org*, e ingresar 329B en el buscador de esta página. Para agilizar nuestra exposición, de ahora en adelante nos referiremos a este tipo de búsquedas escribiendo la palabra PESSCA seguida del código o palabra-clave a ingresar en el buscador. Así, si tuviéramos que referiríamos más abajo a la búsqueda anterior, diríamos simplemente "PESSCA 329B".

2 PESSCA 329A.

3 Ver OJEDA, A. "El grabado europeo como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión." En Michaud, Cécile et al. (Eds.) *De Amberes al Cusco. El Grabado Europeo Como Fuente del Arte Virreinal*. Lima, Colección Barbosa-Stern, 2009, pp. 15-21. Disponible en línea en <https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>.

cuenta ya con más de 5000 de estas identificaciones o *correspondencias*, convirtiéndose así en un referente en los estudios de arte colonial.⁴

La documentación de las fuentes grabadas del arte colonial es un objetivo historiográfico valioso en sí mismo. Pero el interés de las investigaciones de *PESSCA* no se limita a esta documentación, ya que además contribuye a la catalogación, hermenéutica, ontología, restauración, reconstrucción, y recuperación del arte colonial. Veamos brevemente por qué.

En primer lugar, la página de *PESSCA* es un enorme repositorio de imágenes de arte colonial. Y este repositorio está claramente organizado, no sólo en términos de las fuentes del arte colonial, sino también en términos de las iconografías y ubicaciones de las obras coloniales.⁵ En otras palabras, *PESSCA* es un proyecto que podría llegar a convertirse en una suerte de *catálogo razonado* del arte colonial. Por otro lado, la página de *PESSCA* es de acceso libre y general, de modo que éste sería un catálogo razonado de acceso abierto (*open access*).

En segundo lugar, las investigaciones de *PESSCA* nos permiten interpretar obras de arte coloniales con contenidos oscuros o confusos. O corregir interpretaciones erróneas de las mismas. Esto es porque los grabados que inspiraron tales obras pueden tener iconografías más completas. O pueden estar acompañados de leyendas —es decir textos que explicitan las escenas representadas o identifican plenamente a los personajes que las pueblan. Un buen ejemplo de este uso de *PESSCA* se ve en una hermosa pintura cusqueña que muestra a una mujer gesticulante colocada entre otras cinco mujeres y un altar sobre el que se muestra el Santísimo.⁶ La desconcertante iconografía de esta pintura se aclara cuando consideramos el grabado en el que se basó. Se trata de un grabado de Cornelis Galle I (1575-1650) que lleva al pie la leyenda *præstet fides supplementum sensuum defectui* ‘que la fe suple las deficiencias de los sentidos’ —verso del himno eucarístico *Pange Lingua* compuesto por Santo Tomás de Aquino para la entonces joven fiesta del *Corpus Christi*.⁷ La mujer gesticulante representa, pues, a La Fe; las otras mujeres, a Los Cinco Sentidos. La pintura muestra a la fe llevando a los sentidos hacia la recta comprensión de la Eucaristía.

4 Para seguir la trayectoria de este proyecto, el lector puede visitar colonialart.org y pulsar sobre la pestaña *News*.

5 Para apreciar la organización del material de *PESSCA*, ingresar a colonialart.org y pulsar sobre la pestaña *Archives*.

6 *PESSCA* 3065B.

7 *PESSCA* 3065A.

En tercer lugar, la confrontación de las obras de arte coloniales con sus fuentes grabadas nos ofrece la posibilidad de identificar la originalidad o autonomía del arte colonial; su contribución específica a la historia del arte universal. Y nos permite hacerlo de manera objetiva, evitando sesgos, tanto europeístas como indigenistas, que han dificultado, en el pasado, la discusión de la autonomía del arte colonial. Buen ejemplo de este uso de los hallazgos de *PESSCA* es la serie de correspondencias que entabla un estupendo cuadro firmado en 1767 por el pintor novohispano Miguel Cabrera (1695-1768).⁸ Nos referimos al *Regina Angelorum* que se encuentra hoy en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Las correspondencias en cuestión establecen que Cabrera basó su composición en dos grabados bávaros del siglo XVIII: una *Mater Creatoris* (grabado al buril del Taller Klauber) y una *Adoración del Sagrado Corazón*, (grabado a la mediatinta del Taller Pfeffel). Para conseguir esto, Cabrera colocó la imagen de Klauber al centro de la composición de Pfeffel, reemplazando así un Sagrado Corazón por una Virgen María. Aparte de sintetizar dos composiciones en una, Cabrera tuvo que traducir el lenguaje gráfico de los grabados al lenguaje pictórico de su cuadro. Además le cambió el nombre a la *Mater Creatoris* del grabado de Klauber, llamándola *Regina Angelorum*. Probablemente hizo esto porque ésta se verá rodeada de los ocho ángeles que Cabrera tomaría del grabado de Pfeffel. Cabrera además transformó las poses y las posiciones de estos ángeles. Así, cambió por completo el tema del grabado de Pfeffel, transformándolo, de una adoración Corazón de Jesús, a una glorificación de una Reina de los Ángeles.

En cuarto lugar, el trabajo de *PESSCA* apoya la conservación o restauración de obras de arte colonial, sea guiando las intervenciones materiales en obras de arte colonial, o corrigiendo restauraciones confusas o excesivas. Como ejemplo de este uso de *PESSCA* podemos ofrecer la correspondencia *PESSCA* 3316A/3316B. En la pintura que forma parte de esta correspondencia vemos, en la esquina inferior izquierda, un semicírculo de monedas que no cuadra con la iconografía antoniana. Afortunadamente, si consultamos el grabado en el que se basó esta pintura veremos que la figura correspondiente es un insecto infernal de cola articulada. Tal insecto, en cuanto criatura infernal, cuadra perfectamente con la iconografía antoniana. Y es probable que esta cola articulada fuera erróneamente interpretada como un semicírculo de monedas por el restaurador.

En quinto lugar, *PESSCA* nos permite reconstruir, aunque sea en la imaginación, obras de arte coloniales que están extraviadas, robadas, destruidas, o demasiado deterioradas como para ser materialmente restauradas. Es a este tipo

8 *PESSCA* 4500A/4500B.

de *reconstrucción histórica* —o *restauración virtual*— al que nos dedicaremos en la segunda parte de este trabajo. De momento, consignaremos aquí que esta función de *PESSCA* es especialmente importante cuando las obras reconstruidas se perdieron (o se dañaron irremediamente) antes de haber sido fotografiadas. En estos casos, la contemplación de las fuentes grabadas de las obras perdidas podría ser la mejor manera —si no la única— de rescatarlas del olvido.

En sexto lugar, *PESSCA* puede contribuir —y de hecho ha contribuido ya— a la recuperación material de obras extraviadas o robadas. Una vez más, esta función de *PESSCA* es especialmente valiosa cuando las obras a recuperar desaparecieron antes de haber sido fotografiadas. Un buen ejemplo de esta contribución se refiere a una conocida serie de pinturas sobre el Zodíaco del pintor cusqueño Diego Quispe Tito (1611-1681). Como cabría esperar, la serie debió contener doce pinturas. Sin embargo, de estas doce, sólo se sabe de nueve, suponiéndose que las tres restantes han sido sustraídas.⁹ Afortunadamente, conocemos las fuentes grabadas de toda esta serie.¹⁰ *Incluidas las de las tres sustraídas*. Por tanto, es posible formarse una idea bastante clara de las pinturas hoy desaparecidas. Y con esta idea, intentar ubicar y recuperar las pinturas robadas.

Para mayores detalles, invitamos al lector a consultar la página web del proyecto, ubicada, como ya se dijo, en *colonialart.org*. Además de la sección de archivos en la que se puede examinar la organización de las correspondencias de *PESSCA*, y además de la sección de galerías en las que se puede ver la serie cusqueña de pinturas del Zodíaco, la página web de este proyecto ofrece una bibliografía especializada, una serie de ensayos pertinentes, y una gran cantidad de enlaces a repositorios digitales, tanto de grabados como de obras de arte colonial. Con estos recursos el proyecto busca facilitar la colaboración internacional para la investigación de las fuentes grabadas del arte colonial.

2. *PESSCA* Y LA RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DEL ARTE COLONIAL

El Templo de San Francisco de Quito contiene una estupenda serie de lienzos adheridos a su sotocoro. Aunque la mayoría de estos lienzos está en buen estado de conservación, hay uno que tiene una pérdida significativa en la

⁹ Estas nueve pinturas se encuentran hoy en el Museo de Arte Religioso del Palacio Arzobispal del Cusco.

¹⁰ Ingresar a *colonialart.org*, pulsar sobre la pestaña *Galleries*, y visitar la *Galería 4: La Serie del Zodíaco*.

zona central de la composición. Y esta pérdida hace imposible apreciar (si no identificar) el tema del mismo. Afortunadamente, sabemos que las pinturas de este sotocoro conforman una serie del Génesis. Lo que es más, sabemos que estas pinturas derivan de las ilustraciones grabadas de una Biblia flamenca de fines del siglo XVI: el *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti*, publicada por Gerard de Jode (1509/17 – 1591) en Amberes en 1585. Y es el hallazgo de esta fuente lo que nos permite identificar —y apreciar— el tema de nuestro lienzo. Se trata de *Las Ofrendas de Abel*.¹¹

El presbiterio del templo agustino de Todos los Santos de Zempoala (Hidalgo, México) despliega un ciclo de pinturas murales. Las pinturas son del primer siglo de la colonia, y se basan en una serie de xilografías de Erhard Schoen (ca. 1491-1542) publicadas en Lyon y Nuremberg a partir de 1518. Todas las pinturas murales del ciclo pictórico de Zempoala están dañadas. Algunos de estos daños son importantes, y dificultan la interpretación de los temas representados. Quizás la más dañada de éstas sea una pintura que representa los bordes de una edificación sobre la cual el Padre Eterno nos bendice. Difícil sería identificar el tema de esta composición si no supiéramos que la serie se basa en las ilustraciones de la Biblia de Schoen. Buscando entre ellas descubrimos la fuente de la pintura dañada, y sólo así logramos identificar su tema. Se trata de *La visión de Isaías del trono celestial* (Isaías 6).¹²

El Museum of International Folk Art, ubicado en Santa Fe, Nuevo México (EEUU) alberga una rara pintura sobre cuero que en la actualidad muestra superficies pigmentadas cuyos perímetros no nos permiten discernir figuras. La pintura es de un artista local no identificado del siglo XVIII, y conocido hoy solamente como el Maestro de la Basta Ondulada (*Wavy Hem Painter*). Afortunadamente, el ojo acucioso de la investigadora norteamericana Kelly Donohue-Wallace logró ver, en las superficies pigmentadas de esta pintura, a un *Cristo Niño Salvador del Mundo*.¹³ Lo que es más, consiguió establecer que esta imagen proviene de un grabado de Paulus Pontius (1603-1658) tras van Dyck.¹⁴

El Portal de Peregrinos del Ex-Convento agustino San Nicolás Tolentino, ubicado en Actopan, Hidalgo (México), muestra una curiosa pintura mural que parece ilustrar un galeón sobre cuya verga se tiende un agustino. La pintura, sin embargo, tiene graves pérdidas que afectan la totalidad del casco de la nave y

11 PESSCA 2100A/2101B.

12 PESSCA 1726A/1726B.

13 DONAHUE-WALLACE, K. "The print sources of New Mexican colonial hide paintings." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen 68, 1996, pp. 43-69.

14 PESSCA 1398A/1398B.

sus alrededores. Fue el maestro Santiago Sebastián quien dio con el grabado que sirvió de modelo a esta pintura.¹⁵ Se trata de un aguafuerte de Natale Bonifacio da Sebenico (1537-1592) publicado en Roma en 1582: *La Nave Agustina*.¹⁶ Gracias a esta correspondencia podemos interpretar esta notable analogía de la orden agustina, que Santiago Sebastián describe así:

La vemos [a la nave agustina] llegando al puerto del Paraíso, con Santa Mónica a la proa enarbolando la cruz, y al timón a su hijo Agustín, mientras que puede ser San Nicolás Tolentino el fraile tendido sobre el palo perpendicular al mástil. Van sobre la cubierta tres virtudes, por ello se la considera como nave teológica. Al llegar a las playas del Paraíso salen a recibirla el Padre Eterno y el Espíritu Santo, que dispara las flechas de su divina sabiduría sobre el corazón del Obispo de Hipona; al Hijo lo vemos crucificado en el Árbol de la Vida, mientras arroja sangre de su costado en una taza, a la que llegan los monjes por medio de los sacramentos (SEBASTIÁN, S. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México D.F., Grupo Azabache, 1992, p. 67).

Casi nada de esta interpretación habría sido posible si no contáramos con el grabado de Sebenico.

Otro hallazgo pertinente de Santiago Sebastián se refiere a una de las pinturas murales del cubo de la escalera del Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande, Hidalgo, México.¹⁷ La pintura en cuestión, que data del siglo XVI, muestra a San Agustín rodeado por seis filósofos paganos de la Antigüedad: Séneca, Sócrates, Platón, Aristóteles, Cicerón, y Pitágoras. Cada uno de estos filósofos está asociado a una máxima que ha llegado muy dañada a nuestros días. Afortunadamente, el maestro Sebastián dio con la fuente grabada de esta pintura. Se trata de la portada xilografiada del *Decem Librorum Moralium* de Aristóteles, en edición parisina publicada por Simon de Colines en 1535.¹⁸ Este feliz hallazgo nos permite reconstruir —y, lo que es más, interpretar— los textos dañados en la pintura mural de Atotonilco el Grande. Encorchetando el material reconstruido gracias al hallazgo de la fuente grabada, ahora podemos leer:

15 SEBASTIÁN, S. "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)." *Revista de Arte Sevillano*, Volumen 2, 1982, 67.

16 PESSCA 1345A/1345B.

17 SEBASTIÁN, S. "Fuentes iconográficas del programa de Atotonilco." *Arte y Arqueología*, Vols. 5-6, 1978, pp. 181-184. Ver también MONTERRUBIO, A. L. *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de San Agustín, Atotonilco el Grande. Convento de San Andrés, Epazoyucan*. Pachuca, Dirección General de Publicaciones e Impresos del Gobierno del Estado de Hidalgo, 2012, pp. 84-91.

18 PESSCA 1466A/1466B.

Séneca: [NUNQUAM] STYIGIAS FER TUR AD V[M]BRAS INCLYTA VIR[TUS]

‘La virtud inclita nunca lleva a las sombras infernales.’

Sócrates: ADOLESCE[N]TES SPECULUM CO[N]SULANT QVO AD BONUM
INCITE[N]TUR

‘Los jóvenes miran al espejo para esforzarse al bien.’

Platón: BREBES VIRTUTIS [L]ABORES ETERNA VOLVPTAS SEQUITUR

‘Los trabajos de la virtud son breves, de ellos sigue el eterno placer.’

Aristóteles: NO[N] DE VIRTVT[E SCIRE S]AT EST SED ENITENDUM EST
IPSAT [HAB]ERE

‘No es suficiente conocer la virtud, sino esforzarse por poseerla.’

Cicerón: QVI VIRTUTE [PREDITI] SUNT SOLI SVNT [DIV]ITES

‘Solamente son ricos los que están llenos de virtud.’

Pitágoras: STATERAM NE [TRA]NSGREDIAR[E ID EST] VIRVTIS MEDIV[M NE]
T[R]AN[SGR]EA[S]

‘No inclinar el fiel de la balanza: esto es, no traspases el medio de la virtud.’

El Convento de Santa Catalina de Arequipa alberga una serie de lienzos que representan a cinco Reyes de Judea sentados sobre las ramas de un árbol. Como podría esperarse, se trata del árbol de Jesé. Pero esta serie de lienzos está incompleta. Por suerte hemos podido determinar que estos lienzos provienen de un marco ornamental grabado por Cornelis Galle I, diseñado originalmente por Rubens y eventualmente usado para adornar la portada de un *Misale Romanum* de 1650.¹⁹ Gracias a esta determinación podemos confirmar la interpretación en términos del árbol de Jesé, identificar a las figuras faltantes, e imaginar así los lienzos de los siete reyes faltantes en la serie arequipeña.

En el Ex-Convento dominicano de Santiago Apóstol de Cuilapan, Oaxaca (México) se conservan un par de portadas interiores adornadas con marcos inspirados en las páginas titulares de dos secciones de un conocido manual de caligrafía del siglo XVI —el *Arte Subtilissima por el cual se enseña a escriuir correctamente*, compuesto por Juan de Yciar (1525-1575) y publicado por primera vez en Zaragoza en 1550. Este par de portadas conventuales sigue puntualmente a las portadas impresas de la obra de Yciar, incluso adoptando una coloración a la *grisalla* que sigue muy de cerca el acromatismo de su modelo

19 PESSCA 1781A/1781B – 1784A/1784B, 2714A/2714B.

libresco, resultado de la impresión, en tinta negra, sobre papel blanco.²⁰ Ahora bien, además de estas dos portadas, el ex-convento oaxaqueño conserva una tercera portada, la cual, a diferencia de las dos primeras, se encuentra muy dañada, reduciéndose en realidad a dos pequeños fragmentos. Pero resulta que esta portada también deriva de una de la portada de una de las secciones del mismo manual que las anteriores— la sección que trata de *La Letra Cancilleresca*.²¹ Así nos enteramos que los fragmentos no son sino el extremo derecho de una cariátide que ocurre, en imagen de espejo, al otro lado de la portada. Estas cariátides a su vez sostienen ménsulas sobre las que descansan sendas volutas. De estas ménsulas penden también borlas, en cuyos cordones se enroscan serpientes.

En su *Historia de la Cultura Ecuatoriana*,²² fray José María Vargas nos informa que

Para la erección del túmulo [funerario a la muerte de la reina Margarita de Austria] en la catedral [de Quito en 1613], el corregidor don Sancho Díaz de Zurbano hizo comparecer a los pintires de Quito y les encomendó que en cuadros de tamaño natural trasladasen los retratos de los antepasados de Felipe II, a partir de Pipino I, duque de Brabancia. Los originales se contenían en grabados que compuso Juan Bautista Urientino de Antuerpia. Resultaron “los traslados semejantes a sus originales, con los vestidos y ropajes, que cada uno en su tiempo usaron tan al vivo y tan perfectos y acabados, que son los mejores cuadros que hay en este Reino” (Vargas cita aquí del documento *Archivo General de Indias 76-6-10.-V.G. Col. 4a serie, vol. 18, p. 394*).

Se desconoce el paradero de todos estos cuadros (si es que aún sobreviven). Afortunadamente podemos reconstruirlos, al menos en nuestra imaginación, si tenemos a la vista los grabados de Jan Collaert II (1556-1625) diseñados por Otto van Veen (1556-1629) y publicados por el mentado *Juan Bautista Urientino de Antuerpia* —es decir Johannes Baptista Vrintz I (1547-1616).²³

Concluimos, pues, de estos ejemplos que el estudio de las fuentes grabadas del arte colonial en efecto nos permite reconstruir, aunque sea en la imaginación, obras de arte coloniales que están extraviadas, robadas, destruidas, o demasiado deterioradas como para ser materialmente restauradas.

20 PESSCA 2239A/2239B, PESSCA 2240A/2240B. Estas correspondencias fueron descubiertas por ESTRADA DE GERLERO, E. I. *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, p. 553.

21 PESSCA 2241A/2241B.

22 VARGAS O.P., J. M. *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, p. 157.

23 PESSCA 5050A/5050B.

BIBLIOGRAFÍA

- DONAHUE-WALLACE, K. "The print sources of New Mexican colonial hide paintings." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen 68, 1996, pp. 43-69.
- ESTRADA DE GERLERO, E. I. *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011.
- MONTEERRUBIO, A. L. *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de San Agustín, Atotonilco el Grande. Convento de San Andrés, Epazoyucan*. Pachuca, Dirección General de Publicaciones e Impresos del Gobierno del Estado de Hidalgo, 2012.
- OJEDA, A. *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. Página web ubicada en <https://colonialart.org> y en <https://artecolonial.pucp.edu.pe>, 2005-2020.
- OJEDA, A. "El grabado europeo como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión." En Michaud, Cécile et al. (Eds.) *De Amberes al Cusco. El Grabado Europeo Como Fuente del Arte Virreinal*. Lima, Colección Barbosa-Stern, pp. 15-21, 2009. Disponible en línea en <https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>.
- SEBASTIÁN, S. "Fuentes iconográficas del programa de Atotonilco." *Arte y Arqueología*, Vols. 5-6, 1978, pp. 181-184.
- SEBASTIÁN, S. "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)." *Revista de Arte Sevillano* Volumen 2, 1982.
- SEBASTIÁN, S. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México D.F., Grupo Azabache, 1992.
- VARGAS O.P., J. M. *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.

Almerindo Ojeda Di Ninno

Profesor Emérito, Universidad de California (Davis), y
 Profesor Honorario, Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://orcid.org/0000-0002-3396-0150>
aeojeda@ucdavis.edu



EL PROYECTO TRIUNFOS BARROCOS: EL ESTUDIO DE LA FIESTA RENACENTISTA Y BARROCA EN EL GRUPO IHA (UNIVERSITAT JAUME I)

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I

Recibido: 04/11/2020

Aceptado: 26/12/2020

RESUMEN

El grupo Iconografía e Historia del Arte (IHA) de la Universitat Jaume I desarrolla desde hace veinte años una intensa labor en la Historia del Arte y, en concreto, en estudios iconográficos. Uno de sus proyectos principales de los últimos diez años ha sido *Triunfos Barrocos*. Este proyecto tiene como objetivo principal localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en todos los territorios que formaron parte de la Monarquía Hispánica. Con esta finalidad ya han sido publicados seis volúmenes dedicados a los distintos reinos de la corona española, más un séptimo volumen recopilatorio.

Palabras clave: Fiesta, Monarquía Hispánica, Iconografía, Renacimiento, Barroco.

ABSTRACT

The Iconography and History of Art (IHA) Research Group, at the Universitat Jaume I, has been doing an intense work in Art History for twenty years and, in particular, in iconographic studies. One of his main projects of the last ten years has been

Baroque Triumphs. The main objective of this project is to locate, classify, analyze and edit the graphic manifestations of Baroque festive art in all territories that were part of the Hispanic Monarchy. For this purpose, six volumes dedicated to the different kingdoms of the Spanish crown have already been published, plus a seventh compilation volume.

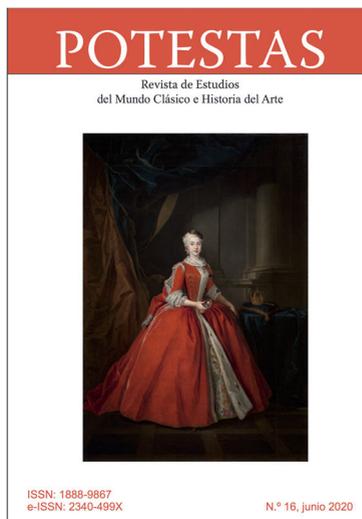
Keywords: Festivals, Hispanic Monarchy, Iconography, Renaissance, Baroque.

1. LA LABOR Y EL CRITERIO METODOLÓGICO DEL GRUPO IHA

El Grupo IHA (Iconografía e Historia del Arte) es un grupo que ha integrado desde su creación en 1991 a los profesores que se han ido incorporando al área de Historia del Arte en la Universitat Jaume I. Desde esa fecha hasta el año 1995, estuvo formado únicamente por el profesor Víctor Mínguez, único profesor del área, pero en el año 1996 se incorporó otro investigador. En el año 2000 el número de miembros ya ascendía a cuatro. Precisamente por estas fechas la Oficina de Ciencia y Tecnología de la UJI (OCIT) estableció un registro de grupos de investigación. Es entonces cuando surgió el grupo «Historia del Arte», que posteriormente cambió su nombre a «Iconografía y Arte». En 2014, 2017 y 2018 recibió el reconocimiento como Grupo de Investigación de Alto Rendimiento por la UJI y en 2019 una subvención por ser grupo de investigación activo en la captación de recursos. En 2016 recibió el VI premio Banco Santander a la Divulgación Científica en la Universitat Jaume I. En la actualidad el grupo lo constituyen Víctor Mínguez como investigador principal, Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel, Juan Chiva Beltrán, Luis Vives-Ferrándiz y Vicent Zuriaga-Senent dentro del consejo de investigadores, dieciséis investigadores entre profesores asociados doctores, investigadores postdoctorales e investigadores predoctorales. El grupo se completa con un investigador *Honoris Causa*, Fernando Checa, de la Universidad Complutense y con un Consejo de Asesores Externos formado por cinco catedráticos y titulares de reconocido prestigio. Además, el grupo tiene vínculos con otros relevantes grupos de investigación, formando parte por ejemplo del grupo MAPA (Magnificencia, Arte y Poder) con la Universidad Complutense y la Universidad de Valladolid, integrándose también en dos nodos de la Red Columnaria, entre otros.

Como grupo que aglutina a todos los componentes del área de Historia del Arte, este grupo coordina todas las actividades que se han llevado y se llevan a cabo en la UJI desde este ámbito de conocimiento: cursos de verano

ininterrumpidamente desde 1996, jornadas y seminarios como los ciclos de conferencias en el Aula Isabel Ferrer, las conferencias inaugurales del programa de Doctorado en Historia del Arte, las jornadas de arte valenciano, seminarios IHA, treinta y siete *workshops* internos en los que se discuten los trabajos de los investigadores, campos de restauración, etcétera. El grupo también se encarga de la dirección de la *Revista Potestas. Estudios sobre el Mundo clásico e Historia del Arte*, que va por su número 17 desde el año 2008 (Fig. 1). El equipo investigador que lleva a cabo esta investigación lleva treinta años volcado en el análisis del significado de las imágenes de la Edad Moderna –no solo plásticas, también arquitectónicas y urbanísticas–, especialmente las vinculadas a la imagen del poder, recurriendo para ello fundamentalmente a dos metodologías complementarias: la historia de la cultura y el método iconográfico-iconológico, ambas nacidas en Alemania a mediados del siglo XIX y principios del XX respectivamente.



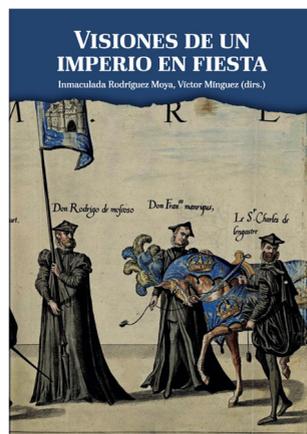
Entre todas sus actividades destaca la serie de congresos especializados denominados Simposios «Iconografía y Forma: Visiones», que acaba de celebrar su séptima edición. Estos congresos han permitido reunir en la Universitat Jaume I a un amplio número de especialistas, y han dado lugar a la edición de varios libros que han recogido las ponencias presentadas a cada uno de los encuentros. El equipo de directores de este simposio, que firman este artículo, ha dirigido esta serie de congresos internacionales en los que se ha debatido sobre la Historia del Arte y la Arquitectura, desde esa mirada interdisciplinar y desde la metodología de la Historia de la Cultura. De este modo hasta el momento han tenido lugar siete encuentros. Todos ellos se desarrollaron como un debate de alta especialización donde intervinieron ponentes de reconocido prestigio internacional.

En el año 2005 se celebró el primero, *Visiones de la Monarquía Hispánica*, debatiéndose sobre diversos temas de iconografía regia, con especial énfasis en aspectos como regiofanías, taumaturgias, representaciones bíblicas o celestiales, simbolismo político, espacios regio-sacros, etcétera. En el año 2008 tuvo lugar el segundo, dedicado a las *Visiones utópicas de la ciudad*, una propuesta que nos pareció muy oportuna en el momento académico y social actual, en el que

la reflexión sobre la ciudad y su desarrollo futuro están a la orden del día. En ambos ámbitos fue oportuno reflexionar sobre los modelos utópicos y sus representaciones plásticas desde la Edad Media hasta el siglo XX a nivel mundial. En este congreso se analizaron las visiones utópicas de la ciudad, desde las puramente artísticas, como la corografía o las vistas idealizadas o imaginadas, hasta aquellas que suponían importantes transformaciones e innovaciones urbanísticas y arquitectónicas. En el año 2010 el tercer encuentro se centró en las *Visiones hispánicas de otros mundos*, analizándose la producción artística relacionada con la gran amplitud espacial del Imperio español. Se tuvo especial interés en las representaciones artísticas que, emanadas desde la península ibérica y desde las posesiones europeas y los virreinos americanos, contemplaron a otros mundos –América, Asia, África... e incluso a la propia Europa culturalmente diversa–, ya que la visión que desde el Imperio se tuvo de otras tradiciones culturales y artísticas nunca fue superficial, como pone de relieve el carácter pionero de la monarquía española en las exploraciones, evangelizaciones y el interés por el conocimiento de mundos distintos y lejanos.

En el año 2013, el simposio *Visiones de Pasión y Perversidad* reflexionó sobre representaciones figurativas del amor, de la sexualidad y de la perversión desde el mundo antiguo hasta la contemporaneidad, y especialmente en su relación con el poder. La puesta en común de diversas investigaciones en torno a la iconografía y las visiones plásticas de Eros y Anteros, Venus, Ninfas, y otros personajes de la mitología, así como reyes, gobernantes, personajes históricos e incluso visiones costumbristas, permitió ahondar en el conocimiento de una Historia del Arte muchas veces oculta o subterránea por los convencionalismos sociales de las diferentes épocas.

En el año 2015, el simposio *Visiones de un Imperio en Fiesta* abordó con los máximos exponentes mundiales del estudio sobre la fiesta barroca, como Andrea Sommer-Mathis, Agnès Guiderdoni, Nuno Senos, Giovanni Muto o Teresa Zapata Fernández de la Hoz, los estudios sobre la fiesta y el arte efímero durante el Renacimiento y el Barroco, y sus repercusiones durante la Edad Contemporánea, así como la importancia de los mismos en el avance de los estilos artísticos (Fig. 2). Desde el mundo de la iconografía, desde los estilos arquitectónicos o desde la imagen del poder, autores como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Santiago Sebastián, Marcello Fagiolo, Roy Strong, Víctor Mínguez, José Miguel



Morales Folguera o Fernando Checa han analizado diversos festejos, marcando la importancia de los mismos en el mundo cortesano y profundizando en la producción artística de los mismos, desde las máquinas efímeras descritas por las relaciones festivas, a los grabados y lienzos que evocan el apasionante mundo de la fiesta barroca.

En el 2018 se celebró bajo el título *Visiones de Inmaculadas, reliquias y santos*, en el que las rigurosas sesiones científicas orbitaron alrededor de la idea de las devociones y milagros vinculados a la Casa de Austria. Buscando legitimar su acción política, los Habsburgo aspiraron a la sacralización de sus acciones, fijando la asunción de un Planeta Católico dirigido bajo su férula como el gran objetivo a lograr. De esta forma se desplegaron estrategias como la evangelización de América, la lucha contra turcos y protestantes, la acumulación de reliquias o la obsesión por lograr que un rey del linaje fuese canonizado. Todos estos temas fueron tratados por destacados académicos como Fernando Checa, J.J. Ruíz Ibáñez, Antonio Álvarez-Osorio, Wifredo Rincón, Agnés Guiderdoni o Friedrich Polleros.

Finalmente, en 2020 hemos celebrado el *VII Simposio Internacional «Iconografía y forma: Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista»*. Aristóteles definió el concepto de guerra legítima –*Ius ad bellum*–, y su discípulo Alejandro conquistó Asia. Desde Cicerón y San Agustín hasta Maquiavelo y Clausewitz, muchos pensadores, tratadistas y autores de «espejos de príncipes» defendieron las virtudes y las ventajas de la guerra. Y durante siglos monarcas y emperadores construyeron estados e imperios en Europa librando contiendas contra rivales y enemigos. El prestigio de la victoria permitió fabricar en cada ocasión una determinada iconografía de la guerra que se desplegó en los retratos regios, los palacios, las ciudades o la fiesta pública, construyendo ininterrumpidamente y por doquier artefactos visuales de gran poder persuasivo que han pervivido hasta la cultura artística contemporánea. Si la *Imitatio Alexandri* llevó a muchos príncipes a pretender emular la memoria y la grandeza del rey de Macedonia a través de la gesta militar, algunos de ellos a su vez –Julio César, Carlomagno, Carlos V de Habsburgo, Jean Sobieski de Polonia, Federico el Grande de Prusia o Napoleón, por citar algunos de los más relevantes– se convirtieron en modelo para otros muchos monarcas belicistas a lo largo de la Historia. Este congreso ha reunido en la Universitat Jaume I y a través de la plataforma *Google Meet* en octubre de 2020 a muchos de los especialistas de mayor relevancia en el estudio de las representaciones del poder para que puedan presentar y debatir sus hipótesis y metodologías de análisis sobre los mecanismos de fabricación de la imagen del Rey Guerrero durante siglos y establecer los modelos y categorías de mayor impacto en el Arte Occidental: Fernando R. de

la Flor, Fernando Checa, Matteo Mancini, Miguel Ángel Zalama, Concepción Porras, Jesús F. Pascual Molina, Carmen Morte, Friedrich Polleross, Marina Viallon, Manfredi Merluzzi, Flavia Tudini, etcétera.

Fruto de estos congresos han sido las siguientes publicaciones:

VISIONES DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Victor Mínguez (ed.)

Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2007.

Colección América, nº 8

348 págs.

ISBN: 978-84-8021-593-0

EL SUEÑO DE ENEAS. IMÁGENES UTÓPICAS DE LA CIUDAD

Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez, Vicent Zuriaga (eds.)

Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana.

Universitat Jaume I, 2009.

265 págs.

ISBN 978-84-8021-710-1

ARTE EN LOS CONFINES DEL IMPERIO. VISIONES HISPÁNICAS DE OTROS MUNDOS

Inmaculada Rodríguez / Víctor Mínguez (eds.)

Universitat Jaume I, Castellón, 2011.

373 páginas.

ISBN: 978-84-8021-797-2.

VISIONES DE PASIÓN Y PERVERSIDAD

Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya

Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2014

272 páginas.

ISBN/ISSN: 978-84-616-9796-0

VISIONES DE UN IMPERIO EN FIESTA

Inmaculada Rodríguez Moya, Víctor Mínguez Cornelles (eds.)

Fundación Carlos de Amberes Madrid, 2016

396 páginas, ilustraciones a color

ISBN: 978-84-87369-74-2

LA PIEDAD DE LA CASA DE AUSTRIA. ARTE, DINASTÍA Y DEVOCIÓN

Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez (dirs.)

Ediciones Trea, Col. Piedras Angulares
317 páginas, ilustraciones en color.
ISBN 978-84-17140-66-3

REX BELLUM. VISIONES ARTÍSTICAS DE GUERRA Y CONQUISTA.

Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (dirs.)

Ediciones Trea.

En prensa.

2. EL PROYECTO TRIUNFOS BARROCOS: UNA LABOR DE EQUIPO EN TORNO A LA FIESTA

Sin lugar a dudas, dentro de esta gran línea de investigación iconográfica del grupo IHA, ha sido el proyecto *Triunfos Barrocos* y toda la investigación individual sobre el arte efímero que se ha derivado del mismo, el que más alcance ha tenido en los últimos diez años. En el año 2009 el grupo de investigación IHA puso en marcha, bajo la dirección de Víctor Mínguez, el proyecto *Triunfos Barrocos*, con un ambicioso propósito: localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en todos los territorios que formaron parte de la Monarquía Hispánica. El proyecto surge de la necesidad de contar con un proyecto de largo alcance que cohesionara definitivamente a un grupo que en esos momentos ya estaba consolidado y reforzado, pero que permitiera realizar un trabajo en un campo común de investigación en el que todos sus integrantes se sintieran cómodos y participaran con ilusión. Dado que las líneas de investigación dominantes de los miembros del grupo IHA eran la iconografía y la arquitectura de la Edad Moderna, era lógico que el campo idóneo que interesara a todos fuese el arte festivo. Más aún cuando, Víctor Mínguez, su director contaba ya con una larga experiencia en la investigación de lo efímero.

El proyecto *Triunfos Barrocos* se ha convertido desde entonces en el buque insignia del grupo y, por tanto, su diseño se ha ideado con ambición, tanto en el objeto de estudio, donde se pretende abordar la fiesta barroca en todos los reinos y territorios de la monarquía española, como en la presentación de los resultados, con la creación de una colección o proyecto editorial de alta calidad. El objetivo final consiste en poner al abasto de los investigadores y estudiosos de la Edad Moderna, pero también para un público general amante de ediciones de calidad o bibliófilos, una serie de volúmenes de gran formato que ofrezca un catálogo completo de las imágenes publicadas en los libros de fiestas, pero también diseños, esbozos, acuarelas sueltas, lienzos y otras imágenes

complementarias de la fiesta, de los siglos XVI a XVIII. Cada volumen ha supuesto un trabajo de aproximadamente dos años, puesto que dicha labor se estructura en el diseño de un índice, recopilación de imágenes, clasificación, análisis y estudio de fuentes e imágenes, así como la redacción y edición del libro. El director del proyecto general es Víctor Mínguez, pero cada volumen se confía a un coordinador específico, buscando su especialización en el territorio a tratar.

La metodología que se ha empleado y emplea para realizar esta investigación es la Historia de la Cultura, un método que tiene en cuenta diferentes corrientes historiográficas de la Historia del Arte para realizar un análisis lo más completo posible, y que tenga en cuenta aspectos históricos, sociales, culturales, económicos, además de los puramente artísticos. Es decir, partimos del análisis iconográfico de las imágenes teniendo en cuenta sus modelos o referentes icónicos, para analizar después su contenido temático, la escena representada, los elementos simbólicos y alegóricos, y su significado. Finalmente se tiene en cuenta el contexto histórico y social, la mentalidad que estas imágenes reflejan, los referentes literarios, para comprender toda la significación de las mismas, su trascendencia y su importancia, y su valor histórico y político. Todo ello porque consideramos a la obra de arte, incluso la efímera, como algo aislado en el tiempo y en el espacio, sino que tenemos en cuenta el descubrimiento de Warburg del «viaje de las imágenes», es decir, su inspiración en fuentes de la Antigüedad, sus viajes de ida y vuelta por continentes y épocas.

El estudio de la fiesta al que Burckhardt dedicó un gran interés en sus estudios de Historia Cultural, ha sido del mismo modo parte esencial de las investigaciones del grupo, puesto que aglutina como ninguna otra manifestación artística los valores ideológicos y culturales de una sociedad, e igualmente se manifiesta en todas las posibilidades creativas: arquitecturas efímeras, lienzos, esculturas, literatura, teatro, paradas, entretenimientos, músicas, etcétera. Hemos considerado en nuestra investigación sobre la fiesta tanto sus fuentes literarias como sus testimonios gráficos, y los escasos materiales emblemáticos y arquitectónicos conservados.

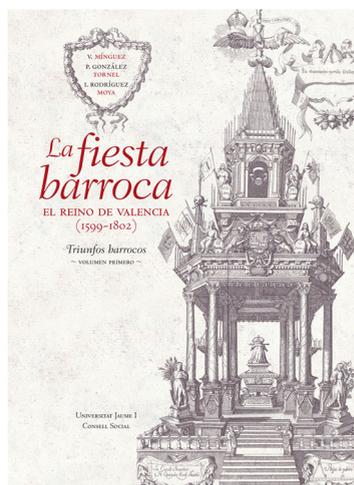
En esta pesquisa aplicamos nuestra propia propuesta metodológica, que podemos definir como un sistema de interpretación de las imágenes basado en la búsqueda de fuentes documentales e iconográficas de todo tipo, incluyendo significativamente las emblemáticas, y en un posterior análisis realizado a partir de la imbricación de la obra de arte con la historia y la cultura del periodo. Pero apoyado también en la integración de las propias artes, el influjo recíproco entre pintura, escultura, arquitectura, grabado, arte efímero, artes suntuarias, etcétera.

Asimismo, se fundamenta en el análisis estético y formal de las obras de arte desde la óptica del pasado y desde una mirada más actual, teniendo presente siempre la noción de la vida y del viaje de las imágenes. Ello nos obliga a la necesaria interdisciplinariedad del método, y al encuadramiento de este método como una síntesis entre el de la Historia del Cultura y el Iconográfico-Iconológico.

El arte efímero y su iconografía han sido un tema capital de la cultura moderna, que permite comprender adecuadamente cómo se manipularon e instrumentalizaron las imágenes artísticas y los resortes propagandísticos de la fiesta, para asegurar la lealtad de los súbditos hacia el monarca y hacia su religión. Por ello, la fiesta en el Renacimiento y el Barroco ha constituido una línea muy fecunda en las líneas de investigación de la universidad española en los últimos treinta y cinco años. Hoy en día, además, es una línea de gran vigor que aborda también otros aspectos del arte efímero como la cultura emblemática y alegórica asociada a este, y más recientemente la reconstrucción virtual –tanto arquitectónica como cromática– de sus estructuras y sus decoraciones. Durante más de cuatro décadas historiadores del Arte, historiadores de la Literatura y de la Historia Moderna, tanto españoles, como colegas iberoamericanos y colegas extranjeros hispanistas, se han volcado en el estudio de lo efímero, siguiendo el camino de pioneros como Karl Ludwig Selig, Giuseppina Ledda, Julián Gállego, Aquilino Sánchez Pérez, Yves Bottineau, Antonio Bonet Correa y Santiago Sebastián.

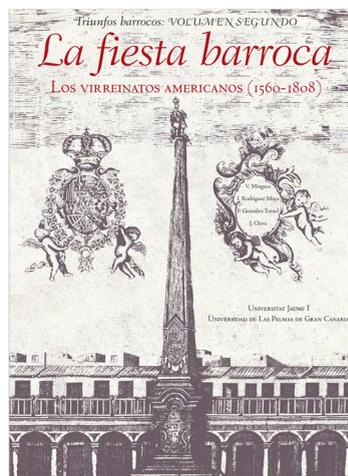
3. DE LA ILUSIÓN A LA CONSOLIDACIÓN DEL PROYECTO

Dado que para el primer volumen, que iniciamos en el año 2009, nos enfrentábamos a la incerteza de su posibilidad y de su recepción, escogimos para empezar el territorio más próximo y mejor conocido por el equipo: el Reino de Valencia. Ello nos facilitaba también, por ejemplo, contar con un corpus de imágenes de partida considerable debido a que el reino contó durante los siglos XVII y XVIII con una potente industria editorial, que conocíamos bien. Así, en el año 2010 salió a la luz el primer volumen, fruto de esta investigación: *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)* (Fig. 3), cuya autoría fue de Víctor Mínguez, Pablo



González e Inmaculada Rodríguez, y fue editado gracias al mecenazgo del Consejo Social de la UJI. Se presentó en la sede del Consejo Social de la UJI en diciembre de ese mismo año. Este volumen fue coordinado por Pablo González Tornel. Constó de seis capítulos y un catálogo de trescientas ochenta y dos imágenes, así como un listado actualizado de fuentes esenciales y bibliografía. El apoyo de nuestra editorial universitaria permitió una alta calidad editorial y que pronto además contara con una versión electrónica, nivel editorial y novedades técnicas que se consolidaron en los futuros volúmenes.

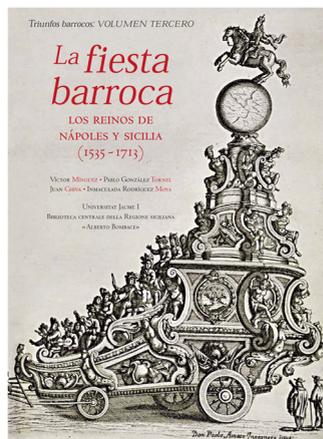
En el año 2012 apareció el segundo volumen, *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, publicado conjuntamente por la Universidad de las Palmas de Gran Canaria y la Universitat Jaume I y coordinado por Inmaculada Rodríguez Moya, incorporando además al equipo del primer volumen, a Juan Chiva Beltrán (Fig. 4). Este segundo volumen respondía a la satisfacción que produjo la edición del primero y, sobre todo, a que decidimos abordar un territorio conocido también por los autores. Varios miembros del grupo tienen una acreditada trayectoria americanista a través de publicaciones y participaciones en congresos y, por tanto, decididos investigar el arte festivo engendrado en los cuatro virreinos transatlánticos del imperio, con las dificultades que suponía recopilar imágenes y fuentes de un territorio tan amplio, distante y diverso. El estudio se estructuró en ocho capítulos y un catálogo de cuatrocientas treinta y ocho imágenes, agrupadas en dos bloques: el virreinato de la Nueva España y los virreinos del Perú, Nueva Granada y Río de la Plata. La aportación de la obra fue reunir tanto la mayor parte de las imágenes –algunas inéditas– como una mirada global e independiente, frente a las aportaciones del arte festivo americano con un enfoque regional, a pesar de la importancia de algunas de estas investigaciones previas. El volumen fue presentado en septiembre de 2012 en el marco del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA, celebrado precisamente en la Universitat Jaume I. Este libro obtuvo en 2013 el premio a la Mejor Coedición Interuniversitaria de los XVI Premios Nacionales de Edición Universitaria. El premio se decide por parte de un jurado independiente y de reconocido prestigio. Entre los criterios que se evaluaron fueron la excelente selección de todos los elementos editoriales de la obra y el cuidado en su edición. Este segundo volumen contó además con una versión en *e-book*.



En el año 2014 nació el tercer volumen, *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, coordinado por Pablo González Tornel, y con el equipo de autores ya consolidado del volumen segundo (Fig. 5). Fue presentado en el mes de mayo de ese año en la Real Academia de España en Roma por Marcello Fagiolo, en la Biblioteca «Alberto Bombace» de Palermo por Maria Concetta di Natale y Marco Rosario Nobile, y en el Palazzo Zevallos de Nápoles por Giovanni Muto. También este tercer volumen contó con una versión en *e-book*. Este volumen se estructuró también en ocho capítulos, culminados

por un catálogo de setecientas tres ilustraciones que se agruparon en dos bloques: el reino de Nápoles, con quinientas cincuenta, y el reino de Sicilia, con ciento cincuenta y tres. Esta obra ha puesto al abasto de los estudiosos de la cultura festiva un conjunto de bellísimas imágenes de los dos grandes reinos del sur de la península itálica que, durante dos siglos, unieron su destino a la monarquía española. El proyecto recibió de nuevo un premio por este libro, ganando el premio a la obra mejor editada, en los XVIII Premios Nacionales de Edición Universitaria 2015, obteniendo el reconocimiento por «el cuidado de la edición, la valiosa selección de imágenes y la calidad del contenido».

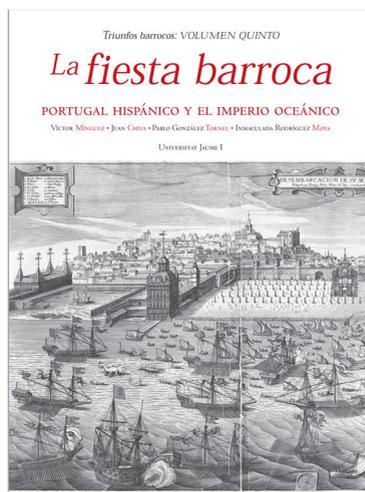
El cuarto volumen de la serie, *La fiesta barroca. La corte del Rey (1555-1808)*, coordinado por Inmaculada Rodríguez Moya, y con el mismo equipo de autores, se publicó también en la UJI en 2016 (Fig. 6). Para este volumen aumentamos el número de capítulos a diez, debido a la complejidad de los territorios y temas a tratar. El catálogo contó con trescientas cuarenta y seis imágenes, de nuevo recopilando desde grabados, a acuarelas, dibujos, lienzos e incluso fotografías de algunas arquitecturas supervivientes. El volumen fue presentado en diciembre de 2017 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, durante la celebración del XI Congreso Nacional de la Sociedad Española de Emblemática. En esta ocasión la investigación se centró en el corazón del universo festivo hispano, la Corte, pero entendida ésta como el lugar donde el rey despliega su poder y su ceremonial. Por



ello abordamos el despliegue de la fiesta en los diversos lugares donde residió el monarca durante largas temporadas por toda la geografía peninsular: Toledo, Madrid, Valladolid, Sevilla y los Reales Sitios, como El Escorial, Aranjuez y La Granja. Estas ciudades, palacios y jardines fueron escenario para el despliegue de una gran tipología de ceremoniales y festejos, en los que la presencia de la familia real y de la élite nobiliaria y eclesiástica propiciaron el empleo de importantes recursos económicos, la intervención de los arquitectos y artistas aúlicos y el uso de espacios privilegiados.

El quinto volumen *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico*, coordinado por Juan Chiva Beltrán, con el mismo equipo, se publicó en el año 2018 (Fig. 7). De nuevo el contenido se estructuró en diez capítulos y el catálogo agrupó a ciento cincuenta y tres imágenes, un número menor explicable por la escasa duración del dominio español sobre los territorios portugueses peninsulares y asiáticos. El libro fue presentado en abril de 2019 en el marco del *IV Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano: las orillas del Barroco*, en el entorno de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. En este

caso abordábamos la fiesta realizada en los territorios portugueses desde que, en abril de 1581, se integrara en la corona española, cuando Felipe II fue coronado en las Cortes de Tomar y hasta la pérdida efectiva del reino en diciembre de 1640 a raíz del asalto del Palacio Real de Lisboa por parte de la nobleza portuguesa y la aclamación del VIII duque de Bragança como rey. No obstante, se integraron también en el volumen imágenes precedentes relacionadas con los últimos monarcas de la casa Avis, así como posteriores al dominio español, abarcando hasta el fallecimiento de Bárbara de Braganza en 1758 en el Palacio Real de Aranjuez. Sólo así podrían entenderse las intensas relaciones entre ambas monarquías, que caracterizaron muchos de los mensajes de la fiesta durante el gobierno español, puesto que, tanto a través de la política como de los matrimonios o de las influencias culturales, ambos reinos estuvieron unidos desde el siglo XVI. El estudio incorporó también las referencias festivas de los territorios americanos y asiáticos del imperio portugués, incluyendo las manifestaciones efímeras filipinas del siglo XIX, que quedaron fuera de los volúmenes



anteriores por pertenecer Manila al virreinato de la Nueva España, y que, tras la independencia de México, entraron en la órbita lusa.

La consolidación del proyecto a nivel editorial supuso que en este quinto volumen se planteara desde la editorial universitaria la creación de un Comité Científico externo que avalara el proyecto y que se formó con grandes especialistas en el arte, la cultura y la fiesta de la Edad Moderna, referentes para nuestro grupo: Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid), Maria Concetta di Natale (Università degli Studi di Palermo), María Luisa Lobato López (Universidad de Burgos), Friedrich Polleroß (Universität Wien), Andrea Sommer-Mathis (Österreichische Akademie der Wissenschaften) y Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid).

Finalmente, el último de los volúmenes publicados recientemente –el sexto– ha sido *La fiesta renacentista. El imperio de Carlos V (1500-1558)*, coordinado por Juan Chiva, y escrito por el mismo equipo de autores más Oskar J. Rojewski (Fig. 8). La suma de un nuevo autor, miembro del equipo IHA, responde a la intención de incorporar en cada nuevo volumen a un autor joven, formado en el seno de nuestro grupo y doctorado en la Universitat Jaume I, que sea especialista también en el ámbito de la investigación en particular, y que aporte renovación y vitalidad al proyecto. Ha sido publicado en 2020, una fecha significativa para nosotros –pues se cum-



plen diez años del proyecto *Triunfos Barrocos*– e igualmente significativa para la Historia –es el quinto centenario de la coronación como emperador de Sacro Imperio Romano Germánico de Carlos V en Aquisgrán–. Su coronación tuvo lugar en el momento de máximo esplendor de la cultura renacentista y el apogeo de la fiesta pública moderna, estableciendo además un modelo de fiesta imperial carolina en todos los territorios bajo su corona a partir de los modelos italianos y borgoñones desarrollados el siglo anterior. El volumen cuenta de nuevo con diez capítulos, que parten del análisis de los modelos festivos medievales, para realizar un recorrido por los mecanismos de la propaganda de los Habsburgo, de la cultura libresca y del grabado, así como los festejos imperiales: las tres coronaciones, la boda en Sevilla, los rituales palatinos, los viajes del emperador, el ceremonial de su abdicación y finalmente el de su muerte y exequias

fúnebres. Este contenido se completa con cuatrocientas veintidós imágenes en un catálogo unitario.

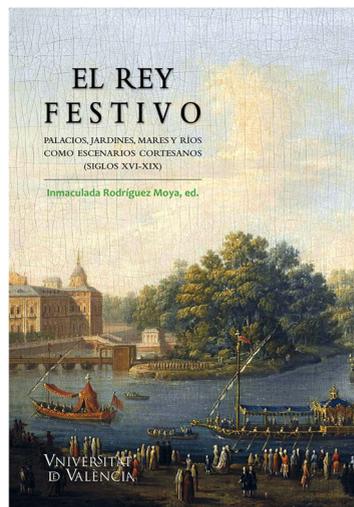


En 2019 publicamos un volumen recopilatorio titulado *Un planeta engalanado. La fiesta barroca en la Monarquía Hispánica*, bajo una nueva colección, la Serie Minor de *Triunfos Barrocos* (Fig. 9). El objetivo era poder ofrecer una obra en un formato reducido y sin el catálogo de imágenes, puesto que los volúmenes son de gran tamaño, y que permitiera una lectura lineal de todos los volúmenes publicados hasta esa fecha, puesto que algunos ya estaban agotados en formato papel. Nuestra intención es también publicar este volumen global en inglés, para poder promoverlo entre el público internacional.

Hemos tenido también la suerte y el honor de contar en todos los volúmenes con el aval de historiadores del arte de la talla de María de los Reyes Hernández Socorro, Francesco Vergara Caffarelli, Fernando Checa, Francisco Javier Pizarro Gómez, Alfredo J. Morales, reconocidos especialistas nacionales e internacionales en la fiesta y en el ámbito de los grabados y el libro festivo. Pero hemos contado con un apoyo indispensable: Carmina Pinyana, directora de Publicacions de la Universitat Jaume I, quien ha sido responsable de convertir este proyecto en realidad, con la calidad y el cuidado que le caracterizan. Todos los volúmenes publicados hasta el momento han sido financiados gracias a los diversos proyectos que los autores han obtenido a lo largo de estos diez años, tanto proyectos específicos para los volúmenes como otros proyectos centrados también en la fiesta, puesto que los autores además han desarrollado una actividad paralela en torno a esta temática, gracias precisamente al trabajo centrado en estos volúmenes.

Podemos citar, por ejemplo, tres aportaciones importantes en forma de libro: Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica* (CSIC, Madrid, 2013); Pablo González Tornel y Víctor Mínguez, *Cuatro reyes para Sicilia. Proclamaciones y coronaciones en Parlemo 1700-1735* (Universitat Jaume I-Universidad de Granada, Castellón, 2016); y Pablo González Tornel, *Roma hispánica. Cultura festiva española en la capital del barroco* (CEEH, Madrid, 2017). Asimismo, hemos organizado numerosos congresos, jornadas y

conferencias en torno a la fiesta renacentista y barroca, donde hemos contado con la presencia de grandes especialistas europeos y americanos. Sus resultados han sido publicados en volúmenes colectivos como: Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (eds.), *Visiones de un imperio en fiesta* (Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2016); Oskar J. Rojewski y Mirosława Sobczynska-Szczepanska (eds.), *Court, princes and festivals. Studies on the Early Modern visual culture* (University of Silesia, Katowice, 2019); Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenario cortesano (siglos XVI-XIX)* (Imago, Valencia, 2019) (Fig. 10); y Juan Chiva (ed.), *La formación del ceremonial cortesano: los inicios de la fiesta Renacentista* (Universitat de València, en prensa).



4. CERRANDO EL CÍRCULO DEL ORBE FESTIVO

Los restantes volúmenes de la serie, centrados en otros ámbitos territoriales y culturales de la Monarquía Hispánica, ya han sido diseñados y esperan el momento oportuno para ir sucesivamente activándose. En estos momentos –finales del año 2020– estamos trabajando en un volumen –el séptimo– sobre la Corona de Aragón: *La fiesta barroca. Los reinos de Aragón y Mallorca, y el condado de Barcelona*, también con diez capítulos. Además de los autores habituales, incorporamos a Antonio Gozalbo Nadal, joven investigador del grupo, y será coordinado por Pablo González Tornel. Aunque ya abordamos el reino de Valencia en el primer volumen, realizaremos una revisión de este primer trabajo y abordaremos otros territorios, además de la especificidad política y simbólica de la corona y su disolución en el periodo borbónico.

Los siguientes volúmenes estarán centrados en otros territorios importantísimos a nivel político y festivo para la corona española: *La fiesta barroca. Las ciudades de Flandes (1555-1713)*, *La fiesta barroca. La corona de Castilla y el reino de Navarra* y *La Fiesta barroca. El milanésado y el reino de Cerdeña*, que culminarán con otro volumen recopilatorio de los triunfos barrocos, del sexto al décimo. En el objetivo del grupo está también realizar otros dos volúmenes, el onceavo y el doceavo, centrados en las ciudades satélite de la monarquía: uno para las ciudades italianas y otro para Viena, París y Londres. El

objetivo es estudiar los espacios cortesanos de patrocinio hispánico en otras cortes europeas en ocasiones aliadas de la monarquía, que además produjeron grabados de gran calidad y belleza formal por parte de reputados grabadores. De este modo, ofreceríamos una perspectiva completa de la fiesta barroca en la monarquía Hispánica, con su carácter de artificio, espectáculo e ilusionismo, ofreciendo una imagen especular y planetaria de lo que el Imperio pretendía ser. Todos estos libros pasados, presentes y futuros, bien de la colección *Triunfos Barrocos*, bien resultado de los congresos organizados por IHA, han protagonizado en los últimos diez años nuestra labor investigadora y nos acompañarán también en los años venideros.

BIBLIOGRAFÍA

- CHIVA BELTRÁN, J. (ed.), *La formación del ceremonial cortesano: los inicios de la fiesta Renacentista*, Valencia, Universitat de València, en prensa.
- CHIVA BELTRÁN, J., GONZÁLEZ TORNEL, P., MÍNGUEZ CORNELLES, V. y RODRÍGUEZ MOYA, I., *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico*, col. «Triunfos Barrocos», vol. V, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2018.
- GONZÁLEZ TORNEL, P., *Roma hispánica. Cultura festiva española en la capital del barroco*, Madrid, CEEH, 2017.
- GONZÁLEZ TORNEL, P. y MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Cuatro reyes para Sicilia. Proclamaciones y coronaciones en Parlemo 1700-1735*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I / Universidad de Granada, 2016.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2007.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. y RODRÍGUEZ MOYA, I. (dirs.), *La piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, Gijón, Ediciones Trea, 2018.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., CHIVA BELTRÁN, J., GONZÁLEZ TORNEL, P. y RODRÍGUEZ MOYA, I., *Un planeta engalanado. La fiesta barroca en la Monarquía Hispánica*, (Triunfos barrocos, serie minor, 1), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2019.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., CHIVA BELTRÁN, J., GONZÁLEZ TORNEL, P., RODRÍGUEZ MOYA, I. y ROJEWSKI, O. J., *La fiesta renacentista. El imperio de Carlos V (1500-1558)*, col. «Triunfos Barrocos»,

- vol. V, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2020.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., GONZÁLEZ TORNEL, P., CHIVA BELTRÁN, J. y RODRÍGUEZ MOYA, I., *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, col. «Triunfos Barrocos», vol. III, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2014.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., GONZÁLEZ TORNEL, P., CHIVA BELTRÁN, J. y RODRÍGUEZ MOYA, I., *La fiesta barroca. La corte del Rey (1555-1808)*, col. «Triunfos Barrocos», vol. IV, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2016.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., GONZÁLEZ TORNEL, P. y RODRÍGUEZ MOYA, I., *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, col. «Triunfos Barrocos», vol. I, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., GONZÁLEZ TORNEL, P., RODRÍGUEZ MOYA, I., CHIVA BELTRÁN, J., HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a R. y PINYANA I GARÍ, M^a C., *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, col. «Triunfos Barrocos», vol. II, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions/ Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. y RODRÍGUEZ MOYA, I. (eds.), *Visiones de pasión y perversidad*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2014.
- MÍNGUEZ, V., RODRÍGUEZ MOYA, I. y ZURIAGA SENENT, V. (eds.), *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, Valencia, Generalitat Valenciana / Universitat Jaume I, 2009.
- RODRÍGUEZ MOYA, I. (ed.), *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenariso cortesanos (siglos XVI-XIX)*, Valencia, Anejos de Imago, 2019.
- RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid, CSIC, 2013.
- RODRÍGUEZ MOYA, I y MÍNGUEZ CORNELLES, V. (eds.), *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2011.
- RODRÍGUEZ MOYA, I y MÍNGUEZ CORNELLES, V. (eds.), *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- RODRÍGUEZ MOYA, I y MÍNGUEZ CORNELLES, V. (eds.), *Rex bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, Gijón, Ediciones Trea, en prensa.

ROJEWSKI, O. J. y SOBCZYNSKA-SZCZEPANSKA, M. (eds.), *Court, princes and festivals. Studies on the Early Modern visual culture*, Katowice University of Silesia, 2019.

Inmaculada Rodríguez Moya

Departamento de Historia, Geografía y Arte
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Universitat Jaume I
Avda. Sos Baynat, s/n - 12071 Castellón
<https://orcid.org/0000-0003-2481-1855>
mrodrigu@uji.es

Víctor Mínguez Cornelles

Departamento de Historia, Geografía y Arte
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Universitat Jaume I
Avda. Sos Baynat, s/n - 12071 Castellón
<https://orcid.org/0000-0002-9330-8789>
minguez@uji.es



PROYECTO DE TRADUCCIÓN DEL *MUNDUS SYMBOLICUS* DE FILIPPO PICINELLI EN EL CENTRO DE ESTUDIOS DE LAS TRADICIONES DEL COLEGIO DE MICHOACÁN

BÁRBARA SKINFILL NOGAL

Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán

Recibido: 15/12/2020

Aceptado: 21/12/2020

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es dar a conocer el proyecto de traducción y edición de la enciclopedia de emblemas e *imprese Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli que se lleva a cabo en el Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán. Así, la traducción permitirá al lector moderno y, en especial, a los historiadores del arte descifrar los significados latentes de los símbolos empleados en la producción plástica y literaria, así como en diversos espacios culturales en donde floreció la emblemática.

Palabras clave: Filippo Picinelli, emblemas, latín, traducción.

ABSTRACT

The objective of this work is to publicize the project of translation and edition of the encyclopedia of emblems and *imprese Mundus Symbolicus* by Filippo Picinelli that is being carried out in the Center of Studies of the Traditions of El Colegio de Michoacán. In this way, the translation will allow the modern reader, and art historians in particular, to decipher the latent meanings of the symbols used in literary and visual production, as well as in various cultural Spaces where the use of the emblematic language flourished.

Keywords: Filippo Picinelli, emblems, latin, translation.

ANTECEDENTES

El *Proyecto Maturino Gilberti*, el *Proyecto Curso de derecho canónico e indiano* y el *Proyecto Mundus Symbolicus* son tres grandes proyectos colectivos de investigación del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán (Zamora, estado de Michoacán, México). Las tres investigaciones tienen como objetivo principal la traducción, edición y estudios de los textos; en el primer caso, del franciscano fray Maturino Gilberti quien escribió sus obras doctrinales y gramaticales¹ en Cp'uréphecha y en latín, a quien se debe la primera gramática latina publicada en América, durante el siglo XVI; en el segundo y tercer caso, se realiza la traducción del *Cursus Iuris Canonici et Indici* del jesuita Pedro Murillo Velarde² y del *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli (1604-1686), ambos textos neolatinos que gozaron de una amplia difusión en la cultura novohispana y cuya influencia se extendió a principios del siglo XIX.

No es fortuito que el doctor Carlos Herrejón, estudioso del sermón novohispano, propusiera al doctor Andrés Lira, presidente de El Colegio de Michoacán, que se emprendiera el proyecto de traducción del *Mundus Symbolicus*. Según cuenta el maestro Eloy Gómez Bravo, don Luis González, fundador de nuestra institución y connotado historiador mexicano, realizó gestiones necesarias a fin de que se recibiera en comodato parte del fondo bibliográfico almacenado en el exconvento de Acolman (Estado de México), y a finales de 1986 llegó al Colegio de Michoacán³ un ejemplar del *Mundus Symbolicus* entre otros textos seleccionados.

1 Entre las cuales se ha publicado: GILBERTI, M., *Vocabulario en lengua de Mechuacán* (ed. y transcrip. de Agustín Jacinto ZAVALA), Zamora, El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Teixidor, 1997; *Grammatica Maturini* (introd., ed., trad. y notas de LUCAS GONZÁLEZ, R.), Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003; *Thesoro spiritual en lengua de Mechuacan* (trad., pres. y notas de MÁRQUEZ JOAQUÍN, P.), Zamora, El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Teixidor, 2004; *Arte de la lengua en Mechuacán* (transcrip., ed. y notas de MONZÓN, C.), Zamora, El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Teixidor, 2004; y el *Diálogo de doctrina christiana en la lengua de Mechuacan (1559)*, (ed., introd., transcrip. y cotejo de FRANCO MENDOZA, M.), Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006 (edición en CD).

2 MURILLO VELARDE, P., *Curso de derecho canónico hispano e indiano* (trad., ed., coord. del proyecto: Alberto CARRILLO), Zamora, El Colegio de Michoacán / Facultad de Derecho de la UNAM, 2004-2005 (4 vols.) (obra completa en español acompañada del texto latino en *Curso de derecho canónico hispano e indiano*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008, edición en CD).

3 GÓMEZ BRAVO, E., «El proyecto de investigación *Mundus Symbolicus* en El Colegio de Michoacán» en SKINFILL NOGAL, B. y GÓMEZ BRAVO, E. (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático (Emble-mata. Estudios de Literatura Emblemática)*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 87-99 (p. 87).

Semblanza del equipo

Así, desde 1987 se conformó un equipo de trabajo formado por investigadores de distintas disciplinas y con amplios conocimientos en la traducción del latín que, además de sus proyectos personales de investigación, colaborarían con el «*Proyecto de Investigación Mundus Symbolicus*». El equipo de investigadores fue coordinado por Eloy Gómez Bravo (†) y, en diversos momentos, ha estado formado por Rosa Lucas González, Alberto Carrillo Cázares (†), Herón Pérez Martínez (†), Heriberto Moreno García (†), Carlos Herrejón Peredo, Bárbara Skinfill Nogal y Pascual Guzmán.

Asimismo, se cuenta con la colaboración en la redacción de los estudios introductorios para nuestras publicaciones de investigadores procedentes de distintas especialidades e instituciones tanto nacionales, como internacionales. De El Colegio de Michoacán participan: Alberto Carrillo Cázares, Carlos Herrejón Peredo, Eloy Gómez Bravo, Herón Pérez Martínez, Agustín Jacinto Zavala, Bárbara Skinfill Nogal, Nelly Sigaut (CEH) y Salvador Álvarez (CER). También el proyecto fue recibido con buena disposición por los profesores de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes siempre lo han apoyado generosamente de diversas formas y han escrito introducciones para nuestros libros: Jaime Cuadriello (IIE), Lucero Enríquez (IIE), Arnulfo Herrera (IIE), Elena Isabel Estrada de Gerlero (IIE), Eduardo Gabriel Sánchez Barragán (FFyL); y la lista continúa con Héctor Santiesteban Oliva (Universidad de Baja California Sur). Para el proyecto ha sido muy importante contar con el apoyo de la Sociedad Española de Emblemática y la colaboración de sus asociados: Sagrario López Poza (Universidad de La Coruña, España), Víctor Mínguez (Universitat Jaume I, España), José Julio García Arranz (Universidad de Extremadura, España), Rafael García Mahiques (Universidad de Valencia, España), Fernando R. de la Flor (Universidad de Salamanca, España), Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga, España), Antonio Bernat Vistarini (Universidad de las Islas Baleares, España) y John T. Cull (Holy Cross College of Worcester, Estados Unidos).

Desde 2006, Rosa Lucas González coordina el proyecto y, con la finalidad de avanzar en la traducción, aumentó el número de los traductores gracias a la invitación que se hizo a diversos investigadores para colaborar en el mismo. Además de las dos traductoras de El Colegio de Michoacán que actualmente participan, hay que mencionar a los traductores de la Universidad Nacional Autónoma de México: Tania Alarcón Rodríguez (FFyL), María Leticia López Serratos (FFyL), Yamarasbeth Marina Belén Díaz González (FFyL), Iván Salgado García (FFyL), Antonio Río Torres-Murciano (ENES, Morelia); y, finalmente,

también colaboran Cirilo García Román (Universidad del País Vasco, España/Sociedad Española de Emblemática) y Héctor Velázquez Fernández (Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla).

El *Mundus Symbolicus*

En lo relativo a la obra que nos ocupa, el *Mondo Simbolico* (Milano, 1653), podemos decir que es una extensa enciclopedia de emblemas del siglo XVII que ha tenido gran importancia desde su época, pues dicha obra en italiano, su lengua original, contó con ocho ediciones (1669, 1670*, 1678* y 1680), y muy tempranamente se tradujo al latín, con el nombre de *Mundus Symbolicus*, la cual también se editó seis veces más (1681, 1687, 1694, 1695, 1715 y 1729). La traducción contribuyó en gran medida a su amplia difusión y repercusión en los distintos ámbitos de la cultura europea, americana y, en especial, la novohispana de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX.

El *Mundus Symbolicus* a nuestros ojos se presenta como un repertorio de erudición que, por su contenido, proporciona noticias de muy variada índole – hasta el siglo XVII, época de su redacción y traducción al latín–; entre estas noticias destacan las históricas, geográficas, astronómicas, zoológicas, botánicas, médicas, mecánicas, literarias, musicales, matemáticas, religiosas, morales, fantásticas, científicas, etcétera, que fueron convalidadas, según Picinelli, por las citas de «respetabilísimas opiniones y documentos» de autores de la Antigüedad, de la Edad Media y de la Edad Moderna, tanto sagrados como profanos. La obra consta de 25 libros que están distribuidos en dos mundos: el «Natural», creado directamente por la mano de Dios, y el «Artificial», creado también por Dios, sólo que a través de la mano del hombre. En el primer mundo, los libros I-XIII abordan la naturaleza y están dedicados a los cuerpos celestes; los cuatro elementos; los dioses y héroes (de la mitología clásica), y hombres (que aparecen en la Biblia); las partes del cuerpo; los animales aéreos, terrestres y marinos; las hierbas, las flores y los árboles; las gemas y los metales. En el segundo mundo, libros XIV-XXV, encontramos libros dedicados a varios tipos de instrumentos artificiales, entre los cuales hallamos los eclesiásticos, domésticos, mecánicos, lúdicos, náuticos, matemáticos, militares, musicales y agrícolas; junto con las partes de los edificios, las letras del alfabeto y los cuerpos mixtos. (Figs. 1 y 2).

Esta obra, además, se inserta en el ámbito de la literatura emblemática, caracterizada por la combinación de un lenguaje icónico-literario, que en sus inicios, «bajo la apariencia de un juego [de ingenio] y mediante el uso de un

código de imágenes visuales y de sentencias escritas, [...transmitieron] mensajes de muy distinta índole»; este sistema de comunicación tuvo

«(...) gran importancia en una sociedad predispuesta de antemano a aceptarlo, tras siglos de familiaridad con el universo de los símbolos. El emblema se convierte así en el testimonio del gusto de una época y su estudio revela múltiples datos sobre los significados artísticos e ideológicos, de los que es vehículo transmisor»⁴.

El mundo simbólico es un conjunto de emblemas y cada emblema estructurado en tres partes –llamados emblema *triplex*, es decir, formado por tres elementos: cuerpo del emblema o *pictura* (grabado o imagen descrita con palabras), lema o *inscriptio* (frase generalmente en latín) y *suscriptio* (frecuentemente en verso o un comentario, en el caso de Picinelli, en prosa, que explica y enumera los significados de los símbolos extraídos del «mundo natural» y del «mundo artificial» de los cuales el hombre podría obtener enseñanzas morales)–.

En relación con las imágenes del *Mundus Symbolicus*, se puede decir que sus *picturae* son verbales, es decir, se describen con palabras y los lectores/receptores son los encargados de construirlas mentalmente; por esta razón, son escasos y, en cierto sentido, superfluos los grabados que acompañan a la obra⁵. Por otra parte, habría que mencionar que esta enciclopedia en italiano está constituida por 6.130 emblemas (que corresponden más o menos al número de las imágenes verbales), mientras que en la traducción al latín aumenta a unos 7.010 emblemas. Este incremento se explica por la edición del texto que Augustinus Erath realizó al traducir y por los criterios que empleó para la traducción; entre estos sobresale su deseo de completar el texto de Picinelli y, por ejemplo, es así como añade al libro III sobre los *Dioses, héroes y hombres* dos apartados referentes al Antiguo Testamento y Nuevo Testamento, además de cientos de emblemas desperdigados a lo largo de la obra. Todo este arsenal iconográfico y simbólico, sirvió, por un lado, a predicadores, poetas, pintores, escultores, artistas y profesores de retórica, entre otros destinatarios, para sus creaciones plásticas y literarias; y, por el otro, actualmente servirá a los estudiosos del arte y de la literatura para realizar análisis más certeros de las obras producidas entre los siglos XVII y principios del XIX.

4 MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia Barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1997, p. 15

5 Es importante señalar que, en la versión italiana, el número y los grabados varía de acuerdo a cada edición; hay algunos que se mantienen en todas las ediciones italianas y que, inclusive, se encuentran en la versión latina. En cambio, en la versión latina se mantienen los mismos grabados en todas sus ediciones.

Como a continuación se muestra, esos predicadores y artistas recurrieron a la literatura emblemática y, en particular, a la enciclopedia de Filippo Picinelli con la finalidad de concebir los programas iconográficos, literarios e ideológicos que se utilizaron en las piras funerarias, en los arcos de triunfo, en los carros alegóricos, en las poesías creadas para los certámenes literarios, en la oratoria civil y sagrada, en la fiesta, etcétera. Esta última fue el recinto en donde se articularon y adquirieron significados todas estas manifestaciones simbólicas. La ciudad entera mediante las fiestas celebraba el *preñado*, nacimiento y las bodas de la realeza; lloraba en los funerales de los reyes; celebraba las entradas triunfales de reyes y virreyes; oraba fervorosamente en el *Corpus Christi* y en las fiestas patronales; y, finalmente, deliberaba en las justas poéticas. En la vida cotidiana la literatura emblemática también estuvo presente en los enseres de casa y palacios, en la pintura mural y de caballete, en los tapices, en los biombos, en los azulejos, en altos y bajos relieves que adornaban iglesias, conventos, casas y palacios. En este momento es importante señalar que la literatura emblemática se convirtió en un saber ampliamente difundido y en una forma eficaz de educar y adoctrinar a todos los grupos sociales, tanto para fortalecer su fe cristiana como para reafirmar sus lazos de lealtad con la monarquía hispánica.

Por lo anteriormente expuesto, vale la pena destacar que, por el carácter emblemático y el contenido tan variado de *El mundo simbólico*, ha sido necesario para llevar a cabo la traducción, edición y estudio de la obra, abordar esta investigación desde una perspectiva interdisciplinaria y con herramientas que involucren, en primer término, a disciplinas como la filología latina e itálica, la literatura desde la Antigüedad hasta por lo menos el siglo XVII, el análisis del discurso, la retórica, la historia del arte, la historia de la cultura y, en segundo término, a otras especialidades, como la musicología e historia de la ciencia, que nos permitan traducir correctamente la diversidad de temas que constituyen la polifacética obra en cuestión.

Acerca de la traducción

La primera traducción del *Mundus Symbolicus* al español que realiza el equipo de trabajo de El Colegio de Michoacán y de las otras instituciones participantes, permitirá al lector moderno entrar en contacto con la literatura emblemática y disponer, al mismo tiempo, de un importante instrumento de consulta para descifrar los significados de los símbolos empleados en la producción artística novohispana y para entender el contexto cultural y religioso que rodeó e influyó a los autores de dichas obras. Así pues, *El mundo simbólico* es una

indispensable vía de acceso a los sentidos latentes en la producción artística del Viejo y Nuevo Mundo de los siglos XVII, XVIII y parte del XIX.

Para la traducción al español empleamos la edición latina publicada en Coloniae Agrippinae en 1729, porque fue esta la versión que circuló profusamente en Europa y América, y, en especial, en la Nueva España, y además, cuando fue necesario para la traducción, se cotejó con la tercera edición del texto en italiano de *Mondo simbolico* editado en Milán en 1680. En cuanto al diseño editorial de *El mundo simbólico*, se quisieron recuperar algunas características del libro impreso, como la colocación marginal de las notas bibliográficas y temáticas; además, se conservaron los poemas latinos e italianos en su lengua original para brindar al lector moderno la belleza, «gusto y gracia» de ellos; y los grabados se publican en su tamaño original los cuales abarcan una página completa (Fig. 3). Otro elemento significativo en la publicación es la incorporación de diversos grabados que ilustran las imágenes descritas verbalmente por Picinelli. Para las portadas de los libros generalmente se han seleccionado pinturas novohispanas y muchas de ellas con elementos de la emblemática.

Actualmente El Colegio de Michoacán publica la traducción al español de *El mundo simbólico* de Filippo Picinelli en 17 tomos, distribuidos en 23 volúmenes de los cuales han aparecido:

- Tomo 1: *Los cuerpos celestes (libro I)*, traducción de Eloy Gómez Bravo, introducciones de Eloy Gómez Bravo, Herón Pérez y Carlos Herrejón, 1997.
- Tomo 2: *Los cuatro elementos (libro II)*, traducción de Eloy Gómez Bravo y Rosa Lucas González, introducción de Eloy Gómez Bravo, 1999.
- Tomo 3: *Dioses, héroes y hombres de la Antigüedad Clásica (libro III. Primera parte)*, traducción de Rosa Lucas González, introducción de E. Gabriel Sánchez Barragán, 2013.
- Tomo 4: *Las aves y sus propiedades (libro IV)*, traducción de Eloy Gómez Bravo, introducción de Bárbara Skinfill, 2012.
- Tomo 7: *Serpientes y animales venenosos (libro VII)*, traducción de Rosa Lucas, introducción de Jaime Cuadriello y *Los insectos*, traducción de Eloy Gómez Bravo, introducción de Elena Estrada de Gerlero, 1999.
- Tomo 11: *Los metales (libro XIII)*, traducción de Pascual Guzmán de Alba, introducción de Víctor Mínguez y *Los instrumentos eclesiásticos (libro XIV)*, traducción e introducción de Alberto Carrillo Cázares, 2006 (Fig. 4).
- Tomo 13: *Los instrumentos mecánicos (libro XVII)*, traducción de Rosa Lucas, introducción de Agustín Jacinto Zavala y *Los instrumentos de juego (libro*

XVIII), traducción de Eloy Gómez Bravo, introducción de Sagrario López Poza, 2012.

Tomo 15, 2: *Los instrumentos militares (libro XXII)*, traducción de Rosa Lucas González, introducción de Héctor Santiesteban Oliva, 2018.

Tomo 16: *Los instrumentos musicales (Libro XXIII)*, traducción de Eloy Gómez Bravo, introducción de Lucero Enríquez y *Los instrumentos agrícolas (Libro XXIV)*, traducción de Heriberto Moreno, introducción de Salvador Álvarez, 2017.

Hasta el momento se cuenta con la traducción de los libros: III, 2, *El Antiguo Testamento*; X, *Las hierbas*; XV, *Los instrumentos domésticos*; XVI, *Los edificios y sus propiedades*, y con la traducción parcial de los libros III, 3, *El Nuevo Testamento* y V, *Los cuadrúpedos y sus propiedades*. Por último, se publicará próximamente el libro IX, *Los árboles, frutos y sus propiedades* con un estudio introductorio a cargo de José Julio García Arranz y Rafael García Mahiques.

Otros logros del Proyecto

Como parte de las actividades de difusión del *Proyecto Mundus Symbolicus* se realizaron dos exposiciones de libros antiguos: «El *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli en el Fondo Especial de la Biblioteca Luis González», organizada por Bárbara Skinfill Nogal para conmemorar los XXV años de la fundación del Centro de Estudios de las Tradiciones, en la Biblioteca Luis González, El Colegio de Michoacán, 13-28 de noviembre de 2008 (Fig. 5); y las «Imágenes de los Cuerpos Celestes. La Astronomía en la Literatura Emblemática del Fondo Especial de la Biblioteca Luis González», 2009: Año Internacional de la Astronomía, organizada junto con un ciclo de conferencias por Rosa Lucas González y Bárbara Skinfill Nogal, Centro de Estudios de las Tradiciones, Biblioteca Luis González, El Colegio de Michoacán, 20 de julio-25 de agosto de 2009 (Fig. 6). De igual forma, se propuso la publicación de una sección temática titulada: «Literatura emblemática. Balances, perspectivas y continuidades» en la revista de nuestra institución *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, núm. 119, vol. xxx (verano, 2009), El Colegio de Michoacán impulsada por su entonces director Herón Pérez Martínez (Fig. 7).

Por otra parte, además de la traducción, el *Proyecto Mundus Symbolicus*, ha estimulado el estudio de la emblemática entre investigadores de distintas disciplinas y se han propiciado espacios de discusión académica. Así, en el año de 1994 se realizó el *Primer Coloquio de Verano: «El lenguaje simbólico*

novohispano en torno al Mundus Symbolicus de Filippo Picinelli» en El Colegio de Michoacán, como apoyo a nuestra labor de traducción e investigación, donde se abordaron varios temas, tales como: El *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli, el lenguaje simbólico en Esquivel y Vargas, el emblema como sistema semiótico, el lema en el sermón novohispano, en torno a la teoría del símbolo, símbolo y cultura, la retórica del lema, etcétera (Fig. 8).

En febrero de 1997 se realizó el «*Segundo Coloquio de Emblemática en torno a Filippo Picinelli: Las dimensiones del arte emblemático*», en el que se examinaron la dimensión textual del emblema, las fuentes de la literatura emblemática, la emblemática novohispana, la emblemática en el arte y los simbolismos en el *Mundus Symbolicus*. Este segundo coloquio contó con la participación de investigadores de diversas áreas procedentes de estas instituciones: Dirección de Estudios Históricos del INAH, El Colegio de México, El Colegio de Michoacán, las Universidades: Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, de Zacatecas, de las Américas, de La Coruña, de Londres, de Málaga, Iberoamericana, Jaime I y Nacional Autónoma de México (Fig. 9).

En febrero del 2000 El Colegio de Michoacán con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Proyecto 26523-H) convocó al «*III Coloquio Internacional de Emblemática Filippo Picinelli: Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*». Este tercer coloquio reunió a destacados investigadores que examinaron el estado de la emblemática hoy, la poética del silencio, los ecos emblemáticos en la obra de Juan Ruiz de Alarcón y en la poesía barroca, la importancia del monstruo en el programa de la alquimia emblemática, el uso de la emblemática en las pinturas murales de Tunja y en un programa catedralicio, las fuentes literarias de *El mundo simbólico*, el impacto de Picinelli en la obra de Luis Pueyo y Abadía; y la manifestación de la emblemática en los ámbitos públicos y privados de la Nueva España, entre otros temas. Las instituciones que participaron en este coloquio son: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, CONACYT, El Colegio de México, El Colegio de Michoacán, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura (Puebla), Universidad Autónoma de Baja California Sur, Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad de Guadalajara, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Panamericana, Holy Cross College of Worcester (Estados Unidos), Universidad de Málaga (España), Universidad de Salamanca (España), Universitat Jaume I (España). Fruto de las reuniones académicas organizadas dentro del *Proyecto Mundus Symbolicus* es

la colección «*Emblemata. Estudios de Literatura Emblemática*», que nace y se nutre a partir de estas⁶.

En 1998, el *Proyecto Mundus Symbolicus*, con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (proyecto 26523-H) formó el Seminario de Emblemática Filippo Picinelli, grupo de trabajo interdisciplinario e interinstitucional que reunió periódicamente a investigadores, profesores y alumnos mexicanos y extranjeros interesados en el estudio del impacto y de la difusión de la literatura emblemática en diversos ámbitos culturales de Europa y de América de los siglos XVI, XVII, XVIII y principios del XIX. (Fig. 10)

Este espacio académico tuvo la finalidad primordial de estimular un continuo trabajo multidisciplinario encaminado a estudiar, analizar y profundizar en todas las manifestaciones emblemáticas a través de un seguimiento a las investigaciones que se generaron dentro y fuera del seminario en el ámbito nacional e internacional. Este grupo de trabajo, *Seminario de Emblemática Filippo Picinelli*, se mantuvo durante seis años en los cuales se celebraron cinco seminarios (dos celebrados en 1998, uno en 2001, otro en 2002 y en 2004).

Si bien el seminario surgió como un espacio de reflexión y discusión en torno a Filippo Picinelli y a su obra *El mundo simbólico*, desde un principio estuvo abierto a otras líneas de investigación relacionadas con la literatura emblemática y con sus manifestaciones. Entre las líneas de investigación desarrolladas podemos mencionar, entre otras, la encargada de analizar el impacto de la literatura emblemática y el desarrollo de una cultura simbólica en la Nueva España; la interrelación entre texto e imagen y la cultura emblemática; la emblemática y su estudio interdisciplinario; las fuentes de la literatura emblemática; los espacios en que se desarrolló la cultura simbólica, etcétera. Además, gracias a la participación de especialistas en literatura, historia del arte y emblemática hispánica se han podido establecer puntos de comparación entre las fuentes, las manifestaciones y las etapas de desarrollo de la cultura simbólica tanto en España como en América y, en el caso que nos ocupa, en la Nueva

6 En esta colección se han publicado los siguientes libros: PÉREZ MARTÍNEZ, H. y SKINFILL NOGAL, B. (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica (Emblemata. Estudios de Literatura Emblemática)*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002; SKINFILL NOGAL, B. y GÓMEZ BRAVO, E. (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático (Emblemata. Estudios de Literatura Emblemática)*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002; PÉREZ MARTÍNEZ, H. y SKINFILL NOGAL, B. (eds.), *Creación, función y recepción de la literatura emblemática (Emblemata. Estudios de Literatura Emblemática)*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2012; y PÉREZ MARTÍNEZ, H. y SKINFILL NOGAL, B. (eds.), *Los espacios de la emblemática (Emblemata. Estudios de Literatura Emblemática)*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2014.

España, con lo que se han establecido puntos de confluencia, continuidades y diferencias entre la metrópoli y sus colonias.

Considero que el *Seminario de Emblemática Filippo Picinelli* ha contribuido ampliamente a la vinculación y al intercambio académico, a la formación de recursos humanos, a la estimulación y difusión de los estudios sobre literatura emblemática. Asimismo, nuestras investigaciones-traducciones se han beneficiado con la colaboración de otros especialistas de la emblemática, puesto que han encontrado excelentes interlocutores a fin de llevar a buen término la traducción, la edición y el estudio de *El mundo simbólico* en español; y, lo más notable del seminario, fue que se convirtió en el punto de confluencia de muchos esfuerzos y empeños académicos que se hallaban dispersos⁷.

Para concluir, me gustaría citar unas palabras del maestro Eloy Gómez Bravo sobre el desarrollo del Proyecto de traducción del *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli: este ha vivido «de luna creciente, de luna menguante e inclusive estuvo a punto del eclipse total, pero hoy parece haber resurgido con pleno vigor y dispuesto a llegar hasta el final de su larga carrera sano y salvo en manos de las personas encargadas actualmente de terminarlo»⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- FRANCO MENDOZA, M. (ed., introd., transcrip. y cotejo), *Diálogo de doctrina christiana en la lengua de Mechuacan (1559)*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006 (edición en CD).
- GILBERTI, M., *Vocabulario en lengua de Mechuacán* (ed. y transcrip. de Agustín Jacinto ZAVALA), Zamora, El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Teixidor, 1997.
- GÓMEZ BRAVO, E., «El proyecto de investigación *Mundus Symbolicus* en El Colegio de Michoacán», en SKINFILL NOGAL, B. y GÓMEZ BRAVO, E. (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático* (col. *Emblemata*. Estudios

7 Por ejemplo, el «Seminario de Estudios del Siglo de Oro» (SELSE), orientado al estudio y a la recepción de la Literatura Clásica en el mundo hispánico con sede en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Actualmente es coordinado por Raquel Barragán Aroche, Fernando Ibarra Chávez y Andrés Iñigo Silva, van en el *XV Seminario de Estudios Literarios del Siglo de Oro* (semestral). Se está llevando a cabo por todos los miembros del Seminario la revisión y el comentario de la traducción del italiano al español de *Il canonicchio aristotelico* de Emmanuel Tesauro (*editio princeps* Torino, 1654) realizada por Fernando Ibarra Chávez. Van muy adelantados en la traducción y revisión de la obra. Esta obra es imprescindible para el estudio de la retórica, la emblemática y la literatura del Siglo de Oro y será una importante herramienta de trabajo para los investigadores hispanohablantes.

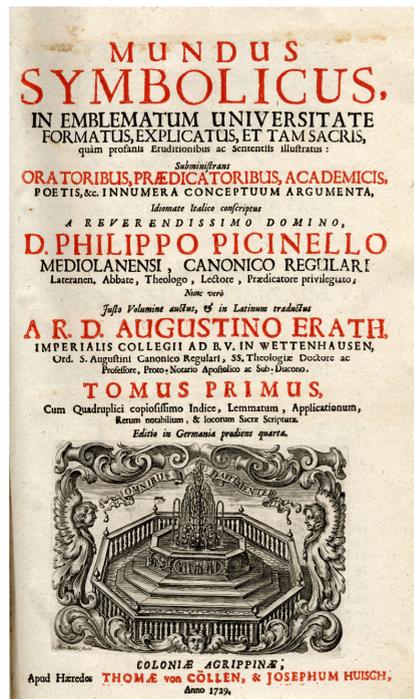
8 GÓMEZ BRAVO, E., *op. cit.*, p. 91.

- de Literatura Emblemática), Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.
- «LITERATURA EMBLEMÁTICA. Balances, perspectivas y continuidades» *dossier* monográfico en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, nº 119, vol. xxx, 2009, pp. 11-132.
- LUCAS GONZÁLEZ, R. (introd., ed., trad. y notas), *Grammatica Maturini*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003.
- MÁRQUEZ JOAQUÍN, P. (trad., pres. y notas), *Thesoro spiritual en lengua de Mechuacan*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Teixidor, 2004.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia Barroca: (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1997.
- MONZÓN, C. (transcrip., ed. y notas), *Arte de la lengua en Mechuacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Teixidor, 2004
- MURILLO VELARDE, P., *Curso de derecho canónico hispano e indiano* (trad., ed. y coord. del proyecto: Alberto CARRILLO), Zamora, El Colegio de Michoacán / Facultad de Derecho de la UNAM, 2004-2005 (4 vols.) (obra completa en *Curso de derecho canónico hispano e indiano*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008, edición en CD).
- PÉREZ MARTÍNEZ, H. y SKINFILL NOGAL, B. (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica* (col. *Emblemata*. Estudios de Literatura Emblemática), Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.
- PÉREZ MARTÍNEZ, H. y SKINFILL NOGAL, B. (eds.), *Creación, función y recepción de la literatura emblemática* (col. *Emblemata*. Estudios de Literatura Emblemática), Zamora, El Colegio de Michoacán, 2012.
- PÉREZ MARTÍNEZ, H. y SKINFILL NOGAL, B. (eds.), *Los Espacios de la emblemática* (col. *Emblemata*. Estudios de Literatura Emblemática), Zamora, El Colegio de Michoacán, 2014.
- SKINFILL NOGAL, B. y GÓMEZ BRAVO, E. (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático* (col. *Emblemata*. Estudios de Literatura Emblemática), Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.



Fig. 1. Frontispicio, Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus* (Coloniae Agrippinae, 1729), t. I. Fondo Especial, Biblioteca Luis González, El Colegio de Michoacán.

Fig. 2. Portada, Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus* (Coloniae Agrippinae, 1729), t. I. Fondo Especial, Biblioteca Luis González, El Colegio de Michoacán.



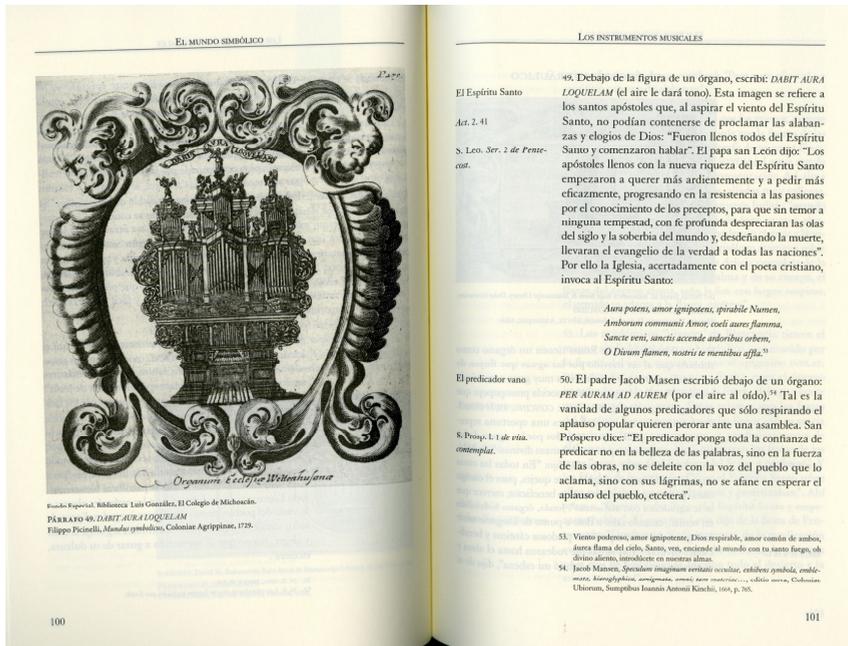
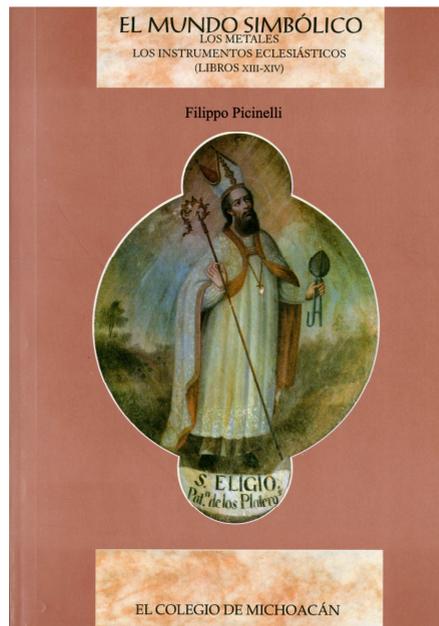


Fig. 3. Diseño editorial, Filippo Picinelli, *El mundo simbólico*, t. 16.

Fig. 4. Filippo Picinelli, *El mundo simbólico*.



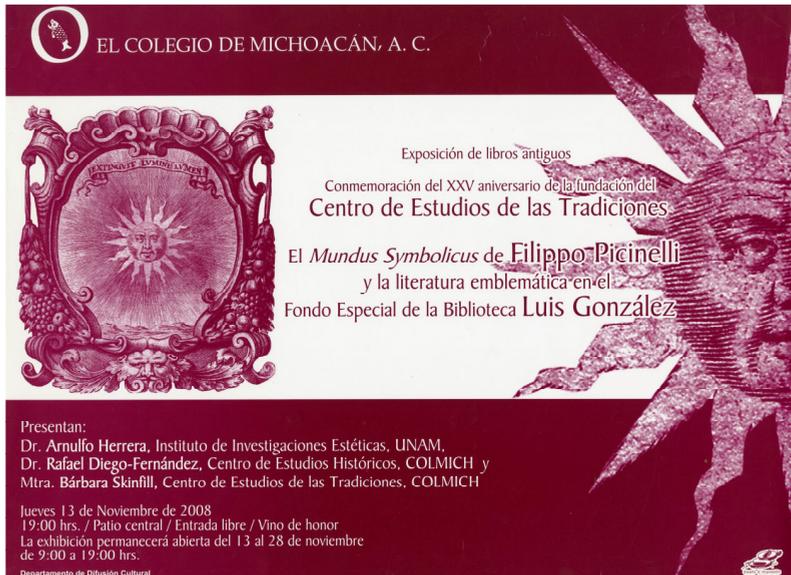


Fig. 5. Exposición de libros antiguos “El *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli en el Fondo Especial de la Biblioteca Luis González”, *XXV Aniversario de la Fundación del Centro de Estudios de las Tradiciones*.



Fig. 6. Exposición de libros antiguos “Imágenes de los Cuerpos Celestes. La Astronomía en la Literatura Emblemática del Fondo Especial de la Biblioteca Luis González”, *2009: Año Internacional de la Astronomía*.

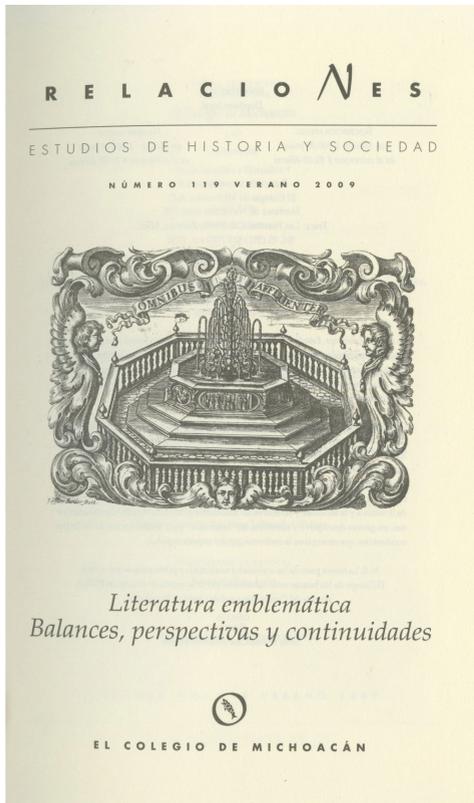
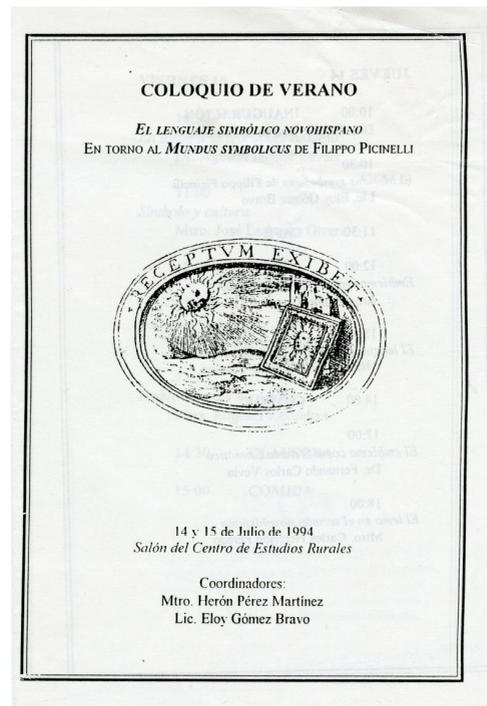


Fig. 8. Programa del *Primer Coloquio de Verano* “El lenguaje simbólico novohispano en torno al *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli”, El Colegio de Michoacán.

Fig. 7. Sección temática sobre la “Literatura emblemática. Balances, perspectivas y continuidades”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, núm. 119, vol. xxx (verano, 2009), El Colegio de Michoacán.



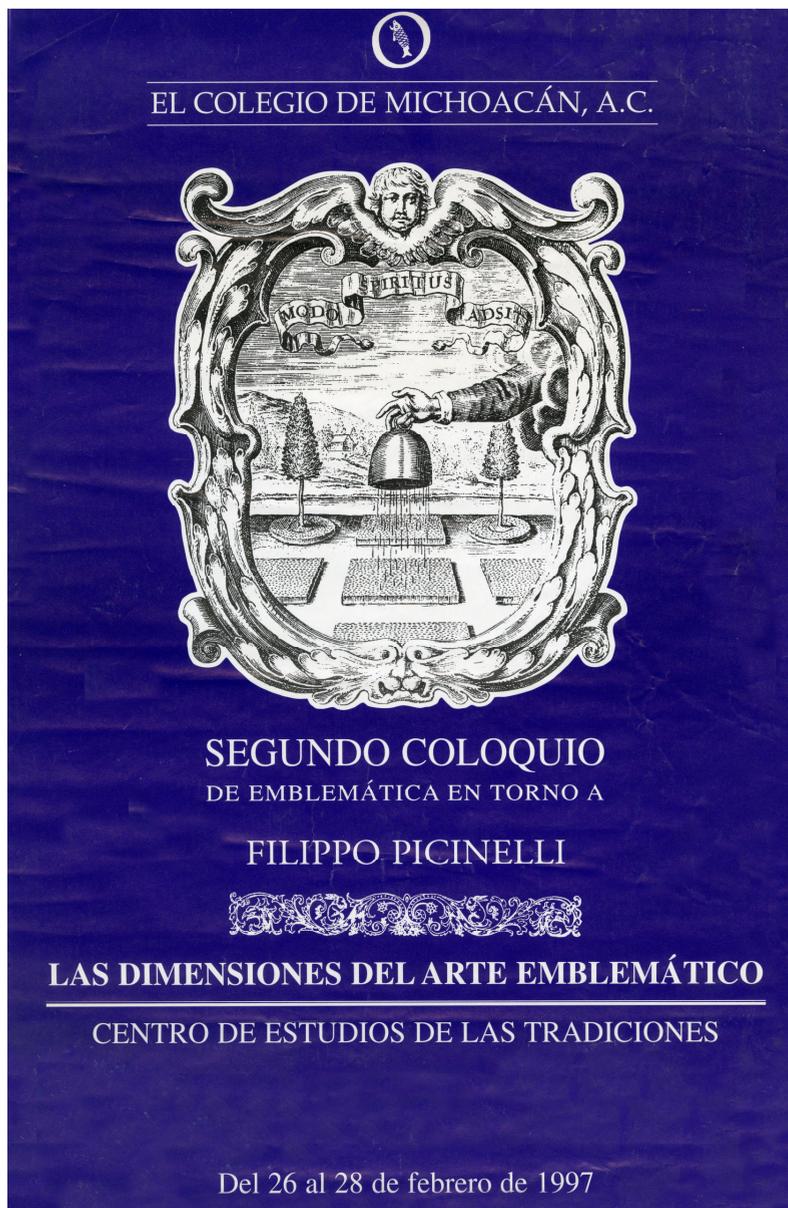


Fig. 9. Cartel del Segundo Coloquio de Emblemática en torno a Filippo Picinelli, El Colegio de Michoacán.


EL COLEGIO DE MICHOACÁN, A.C.
 CON EL APOYO DE CONACYT
 Centro de Estudios de las Tradiciones

III Seminario Internacional de Emblemática
Filippo Picinelli

La obra *Mundo Symbolico* es una extensa enciclopedia de emblemas del siglo XVII que ha tenido gran importancia desde su época. En su versión latina *Mundus Symbolicus* se difundió ampliamente en la cultura europea y americana. Contiene noticias de muy variada índole: históricas, médicas, medicinas, geográficas, astronómicas, zoológicas, botánicas, literarias, religiosas, morales, etcétera que fueron convalidadas por autores de la antigüedad, de la Edad Media y de la Edad Moderna.



Esto es la primera traducción del *Mundus Symbolicus* al español. La obra permitirá al lector moderno entrar en contacto con la literatura emblemática y disponer, al mismo tiempo, de un importante instrumento de consulta para descifrar los significados de los símbolos emblemáticos en la producción artística novohispana y para entender el contexto cultural y religioso que rodeó e influyó a los autores de dichas obras.

Objetivos:

Promover la edición y el estudio de la versión al español del *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli, vasta enciclopedia de emblemas que tuvo gran influencia en el arte, la literatura, y en las fiestas civiles y religiosas, tanto de la sociedad europea como de la americana, y en especial, de la novohispana de los siglos XVI y XVII.

Promover la colaboración académica entre investigadores de diversas disciplinas o instituciones con el Proyecto *Mundus Symbolicus*.

Crear espacios interdisciplinarios de discusión y comunicación entre estudiosos interesados en el campo de la emblemática.

Promover los estudios sobre emblemática con la formación de un grupo interdisciplinario de trabajo que reúna periódicamente a profesores y alumnos de diversas instituciones.

Colaborar con otras instituciones en el estudio y la utilización de los recursos de la emblemática.

Difundir las investigaciones producidas dentro de los colegios y servir como ejemplar, además de otras colaboraciones.

Jueves 1º y Viernes 2 de Marzo de 2001
 De 9:30 a 14:00 hrs. y de 17:00 a 20:00 hrs. / Salón de usos múltiples

Informes en Centro de Estudios de las Tradiciones
 Martínez de Navarrete 505, Las Fuentes 59699 Zamora, Michoacán, México
 Teléfono: 01(2) 515 7100 Extensión 1500 / Fax Extensión 1502
 E-mail: emblem@colmich.edu.mx • Consulta nuestra página: <http://www.colmich.edu.mx>

Fig. 10. Cartel del *III Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*, El Colegio de Michoacán con apoyo de Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (26523H).

Bárbara Skinfill Nogal

Centro de Estudios de las Tradiciones
 El Colegio de Michoacán, AC
 Martínez de Navarrete 505, Col. Las Fuentes,
 C.P. 59699, Zamora, Michoacán, México
<https://www.colmich.edu.mx/>
<https://orcid.org/0000-0002-4703-860X>
 skinfill@colmich.edu.mx

ARTÍCULOS

II. SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO GENERAL



FRIEDRICH EIBNER Y LA IMAGEN ROMÁNTICA DE TOLEDO

FRIEDRICH EIBNER AND THE ROMANTIC IMAGE OF TOLEDO

JAIME MORALEDA MORALEDA
Universidad de Castilla-La Mancha

Recibido: 11/12/2020

Aceptado: 07/01/2021

RESUMEN

Entre el rico patrimonio que atesora la Biblioteca del Palacio Real de Madrid analizamos en este artículo las cromolitografías con vistas de Toledo que forman parte del *Álbum del príncipe Mestchersky*, realizadas tras su viaje a España entre 1860 y 1861. La imagen pintoresca de la ciudad imperial emerge aquí de la mano del pintor alemán Friedrich Eibner (1825-1877), un total de siete vistas en las que se advierte el gusto por la imagen romántica de la España decimonónica, sublime y envuelta en un rotundo atractivo por el paso del tiempo. Ante la escasa repercusión de la producción artística de Eibner en la historiografía del Romanticismo español, se pretende una revalorización de su obra, así como la selección de un conjunto de estampas en las que Toledo se presenta como una de las ciudades protagonistas por su valor monumental y paisajístico, a lo que contribuimos con obras inéditas.

Palabras clave: Toledo, Friedrich Eibner, pintura romántica, Biblioteca del Palacio Real.

ABSTRACT

Among the rich heritage treasured by the Library of the Royal Palace of Madrid, we want to study the chromolithographs with views of Toledo, part of the *Album of Prince Metschersky*, made after his trip to Spain between 1860 and 1861. The picturesque image of the imperial city was created by the German painter Friedrich Eibner (1825-1877), seven views in which we find the attraction for the romantic image of Spain during 19th century, sublime and surrounded by an attraction by the pass of time. The limited repercussion of Eibner's artistic production in the Spanish Romanticism historiography, is intended to revalue his work, as well as the selection of a set of prints in which Toledo is presented as one of the leading cities due to its monumental and landscaping value, to which we contribute with unpublished paintings.

Keywords: Toledo, Friedrich Eibner, romantic painter, Royal Palace Library.

1. INTRODUCCIÓN

Expediciones militares, descripciones geográficas, estudios de monumentos, así como el recreo visual ante la imagen pintoresca de alguna ciudad, fueron motivos suficientes para comprender la importante demanda de litografías, dibujos o reproducciones fotográficas que fijaron la imagen de España a lo largo del siglo XIX.

El viaje romántico se vio impulsado por el atractivo hacia lo exótico que había generado el territorio español en el pensamiento inglés, cuyas tropas, aliadas con España en la Guerra de la Independencia (1808-1814), propiciaron un intermitente recorrido por ciudades y pueblos que, hasta la fecha, habían permanecido olvidados por los históricos *tours* de formación programados por la didáctica ilustrada. Una experiencia que, en anteriores ocasiones, se había descrito como prescindible, más propia de la necesidad¹.

Las abundantes colecciones de *Vistas de España*, así como otros recursos gráficos que custodia la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, son prueba de la importancia de los viajeros extranjeros en nuestro país y de la abundante producción artística que generó el atractivo de sus ciudades y tradiciones, tratadas ahora desde una perspectiva sensorial que prescindía del rigor científico de otros tiempos, para abrazar la emoción como herramienta de expresión. La

1 FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, Serbal, 1993.

imagen se alió a la palabra con el fin de describir no solo aquello que se observaba desde una asimilación positivista, sino, ante todo, la imagen trascendente de lo emotivo a partir de una novedosa experiencia². Encajan aquí las palabras de Vasili Petróvich Botkin (1812-1869), quien expresaba en las notas de su viaje a España la siguiente reflexión:

“La misma idea de peligro añade un cierto encanto misterioso a esta despreocupación y alegría libre, habituales en cualquier viaje, en especial a caballo. Como el viento que ruge y la tormenta de nieve que irrumpe a través de los cristales multiplican el placer que experimenta uno, de noche, sentado junto a una chimenea encendida...”³.

En esta línea, nos encontramos la obra del austriaco Carl Goebel (1824-1899), quien recorrió España en 1864, de cuya experiencia realizó, hacia la fecha de 1896, treinta y nueve acuarelas que hoy forman parte de la colección de la Biblioteca de Palacio⁴, consideradas un obsequio del autor al rey Alfonso XIII, retratado junto al emperador Francisco José I, la emperatriz Isabel y sus abuelos maternos⁵. En semejante contexto se publicó en París, en el establecimiento litográfico de Langlumé, el *Itinéraire pittoresque du grand quartier-général pendant la campagne de 1823 en Espagne*, ilustrado por Salneuve, capitán del cuerpo de ingenieros topógrafos del ejército francés, del que se conoce un viaje a territorio español en 1823⁶.

España, como extensión occidental de Oriente, fue adquiriendo progresivamente una rotunda personalidad en el ideario que movía a los viajeros extranjeros, un viaje exótico por el atractivo que generaban los referentes medievales de tradición islámica⁷. En este ambiente de tópicos y abundantes recursos legendarios⁸, los viajeros alemanes recibían con gran interés las noticias que

2 FORD, R., *The Handbook for Travellers in Spain*, Londres, John Murray, 1845.

3 PETRÓVICH BOTKIN, V., *Cartas sobre España*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2012, p. 164. Como visión analítica de la obra de Botkin se ha defendido en 2016 la tesis doctoral de Svetlana Maliavina (Universidad Complutense de Madrid), donde se aborda una investigación sobre su viaje a España y la importancia de su obra como herramienta para construir una pionera idea de lo español en Rusia.

4 Reproducción digital del ejemplar: signatura VIII/M/227 (1-33)

5 MORENO GARBAYO, J., “Colecciones del Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Vistas de España I”, *Reales Sitios*, 64, 1980, pp. 53-60.

6 FELIX SALNEUVE, J., *Itinéraire pittoresque du grand quartier-général pendant la campagne de 1823 en Espagne*, París, Imprimerie Lithographique de L'Armée, 1823.

7 COLMEIRO, J. F., “El Oriente comienza en los Pirineos la construcción orientalista de Carmen”, *Revista de Occidente*, 264, 2003, pp. 57-83.

8 MORALEDA MORALED A, J., “La construcción del tópico a lo largo del siglo XIX: Toledo y su imagen romántica”, *Archivo Secreto*, 7, 2018, pp. 244-251.

llegaban del sur de Europa y comenzó el deseo de un viaje de ensueño⁹. Es aquí donde enmarcamos el *Album del Príncipe Mestchersky*¹⁰, cuyas treinta y cinco cromolitografías¹¹ constituyen un verdadero compendio de temas del Romanticismo español, objeto principal de nuestro estudio.

Si nos centramos en el ámbito toledano, en 1848 se publicó el *Álbum Artístico de Toledo*¹², obra del académico Manuel de Assas Ereño (1813-1880), cuyas cincuenta y una litografías representan los más singulares monumentos de la ciudad castellana. Autores como Cecilio Pizarro (1818-1886)¹³, Carlos Legrand (1829-1858)¹⁴, José Vallejo (1821-1882), Isidoro Lozano (1826-1895) o Andreas Pic (1789-1860)¹⁵ también contribuyeron con sus ilustraciones a reflejar la imagen de una ciudad decadente¹⁶, ingrediente óptimo en el ensoñador imaginario romántico.

2. FRIEDRICH EIBNER Y EL *ÁLBUM DEL PRÍNCIPE MESTCHERSKY*

El origen del álbum encargado por Alexander Mestchersky (1822-1900) debemos entenderlo en la misma línea de otros viajes de corte aristocrático¹⁷, pues al igual que el conde Adolph Friedrich von Schack (1815-1894)¹⁸, el príncipe Dolgorouky (1797-1867) o el príncipe Adalbert von Preussen (1811-1873), Mestchersky actuó como viajero y mecenas, movido por la moda orientalista que imperaba en Europa desde principios de la centuria.

9 BRAVO-VILLASANTE, C., “La imagen romántica de España en Alemania”, en VV.AA., *Imagen romántica de España*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 39-44.

10 Madrid. Biblioteca del Palacio Real, inv. VIII/6500: 1860-1866.

11 Procedimiento litográfico cuyo objetivo es obtener una estampación en color. Esta técnica fue muy habitual durante la segunda mitad del siglo XIX, en particular para ilustraciones de lujo.

12 ASSAS, M. de, *Album Artístico de Toledo*, Madrid, Doroteo Bachiller, 1848.

13 SOLACHE VILELA, G., “Cecilio Pizarro, ilustrador editorial. El álbum de dibujos del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, 34, 2016, pp. 76-93.

14 VEGA, J., *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 123.

15 Desde 1829 participó en Madrid como litógrafo del Real Establecimiento Litográfico, dirigido por José de Madrazo.

16 LOZANO, M. Á., “Un topos simbolista: la ciudad muerta”, *Siglo Diecinueve*, 1, 1995, pp. 11-46.

17 GALERA ANDREU, P. A., “Dos vistas de la Alhambra del Álbum del Príncipe Mestchersky”, *Reales Sitios*, 163 (2005), pp. 52-61. La aportación del estudio de Galera Andreu ha sido un importante punto de partida para profundizar en la génesis del citado álbum, así como contextualizar la relación de vistas litográficas relativas a Toledo, objetivo principal de este trabajo.

18 Adolf Friedrich, conde de Schack, fue un escritor y coleccionista de origen alemán, protector de pintores como Gerhardt, Franz von Lenbach o Fritz Bamberger, quienes fueron enviados a España para pintar sus principales ciudades, en particular aquellas que se distinguían por un pasado hispano-musulmán.

Protectores o comitentes, todos ellos contaron con destacados dibujantes y pintores que viajaron por las tierras del Sur durante el siglo XIX. El viaje se convertía en un ilusionante contacto con la exótica España, y no podía caer en el olvido una experiencia de tal magnitud. Litografías, dibujos, acuarelas o pinturas de mayor formato contribuyeron a construir el marco escenográfico en el que narrar la hazaña, además de convertirse en la mejor herramienta para adentrarnos en el ideario colectivo de aquella sociedad aristocrática embebida del movimiento romántico. Entre los protagonistas de aquel periodo podría destacar al pintor Eduard Gerhardt (1813-1888), quien recogió en sus óleos la experiencia de su viaje por España, muchas de sus obras hoy custodiadas en la Bayerischen Staatsgemäldesammlungen de Múnich (Colección Estatal Bávara de Pinturas). Contemporáneo suyo fue Franz von Lenbach (1836-1904)¹⁹, profesor de la Escuela de Arte de Weimar, quien viajó a tierras peninsulares junto al conde Schack en 1867, para quien realizó un importante número de pinturas de vistas de ciudades y monumentos, así como copias de los grandes maestros del Museo del Prado²⁰.

El príncipe Alexander Vasilievich Mestchersky se formó en el ejercicio militar y cultivó el gusto por las bellas artes y la poesía. Activo defensor de los derechos de la aristocracia durante los reinados de Alejandro II de Rusia (1818-1881), formó parte del Comité de la Sociedad de Moscú, e imbuido de su ambiente erudito, programó su viaje a España entre 1860 y 1861²¹. Por aquellas fechas, aunque algunos viajeros recurrían ya al revolucionario invento de la fotografía, el viaje de corte aristocrático se vio ennoblecido por la presencia de pintores que dejaban testimonio gráfico de monumentos, tipos populares y paisajes de singular belleza y atractivo. Aquí situamos la figura del paisajista Joan Georg Friedrich Eibner (1825-1877)²², natural de la localidad alemana de Hilpoltstein y formado en la Escuela de Dibujo de Volks, quien acompañó al príncipe Alexander en su recorrido por un país que no decepcionó sus expectativas.

19 RANKE, W., *Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1986.

20 MEHL, S., *Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München*, München, 1980.

21 Aunque los viajeros de origen ruso fueron pocos, la difusión de sus viajes por España los hizo sumamente populares, en cuyos textos se describían tanto las tradiciones del país, sus monumentos, como la valentía demostrada como pueblo en la lucha contra el ejército invasor napoleónico. Especialmente popular fue la obra de Vasili Petróvich Botkin y sus *Cartas sobre España*, publicada en la revista *Contemporary* desde 1847 hasta 1851.

22 La obra artística de Eibner ha sido minuciosamente estudiada por Willi Stengl, investigador original de la localidad alemana de Hilpoltstein, en cuyos archivos parroquiales se halló la partida de nacimiento del pintor. Ver: STENGL, W., *Friedrich Eibner: Architekturmalers aus Hilpoltstein*, Geiselerberger, 2018.

De su estancia nos constan sesenta y cinco acuarelas, de las que seleccionó treinta y cinco vistas para componer el *Álbum de cromolitográficas de varias ciudades de España*, editado en San Petersburgo el año 1867, cuyas estampas fueron realizadas por el taller litográfico berlinés Storch y Kramer²³. Uno de los ejemplares se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, objeto principal de este artículo, encuadernado en marroquín de color rojo, con hierros dorados en seco y aplicaciones metálicas del mismo color; lomera muda con nervios, hierros, filetes y cierres en metal dorado. Las treinta y cinco vistas están montadas sobre cartulina gruesa de 750 x 445 mm, de las que once representan vistas de Sevilla, siete se dedican a Toledo, cinco a Granada, tres a Barcelona y Segovia, respectivamente, y el resto representan vistas individuales de Valencia, Burgos, Córdoba, Valladolid, Málaga y Gibraltar. Cabe destacar la importancia del valor patrimonial y paisajístico como recurso elegido en todas las vistas seleccionadas.

Desconocemos con exactitud el recorrido del Eibner y Mestchersky, si bien el contenido de las litografías elegidas nos permite concretar las ciudades visitadas y así confirmar el ambicioso programa en el que, no solo seleccionaron ciudades costeras, o aquellas mejor conectadas por el ferrocarril, sino otros muchos enclaves de interior a los que no se desplazaron los pioneros del viaje. Mestchersky, como Botkin, cuyas *Cartas sobre España* inspiraron al príncipe ruso, viajó en diligencia, con los peligros e incomodidades que acechaban los caminos de interior, tal y como se recoge en los textos del escritor moscovita:

“Actualmente, entre las principales ciudades de España y Madrid circulan las diligencias, aunque raramente; pero, cuando la primera diligencia partió de Madrid, hace ya unos veinte años, fue detenida a unas millas de la capital por una multitud de gente que la quemó junto con las maletas de los viajeros”²⁴.

Aunque uno de los objetivos principales de este artículo es revalorizar la obra del pintor Friedrich Eibner, el estudio detenido de las estampas nos permite reconocer que no fue el único autor del diseño de los grabados para la composición del álbum. El pintor alemán firmó treinta y una de las treinta y cinco cromolitografías, mientras que cuatro de ellas están firmadas por el príncipe Alexander, de quien ya hemos anotado su afición a las bellas artes y que parece demostrar gran destreza en cuanto a la composición y ejecución de las

23 El estudio realizado por Anja Gebauer sobre la imagen de España plasmada por los pintores alemanes de finales del siglo XIX ha sido un excepcional punto de partida en el que contextualizar la producción de Friedrich Eibner. Ver: GEBAUER, A., *Spanien Reiseland deutscher Maler 1830-1870*, Petersberg, Imhof, 2000.

24 PETRÓVICH BOTKIN, V., *op. cit.* p. 7.

mismas, lo que supone un dato de sumo interés que no aparece actualizado en la ficha bibliográfica de la Biblioteca de Palacio.

3. TOLEDO EN LA OBRA DE EIBNER: NO SOLO CROMOLITOGRAFÍAS

Siete fueron las vistas seleccionadas de la ciudad de Toledo para incluirlas en el catálogo de cromolitografías del *Álbum del Príncipe Mestchersky*, todas ellas reflejo de la admiración que generaba una ciudad medieval y el arte del pasado, entre cuyas ruinas se advertía la insólita mezcla de culturas. En palabras de Charles Davillier (1823-1883), escritas en 1862:

“No hay ciudad en el mundo que responda mejor a nuestra idea de una antigua ciudad medieval; es la ciudad pintoresca y romántica por excelencia”²⁵.

De aquella ciudad muerta de bellos e históricos recuerdos²⁶, Eibner realizó no solo las vistas recogidas en el álbum, sino otras tantas acuarelas de gran soltura y atmosférica policromía, en concreto, hemos podido encontrar una vista del *Puente de Alcántara* con la fortaleza del Alcázar al fondo, subastada en la Galerie Bassenge de Berlín en 2014. La obra, de 365 x 465 mm, presenta una pincelada fluida, sin el habitual dibujo pormenorizado de las producciones pictóricas del autor alemán. Junto a este ejemplo, durante las primeras décadas del siglo XX han aflorado nuevas obras inéditas relacionadas con el viaje por España, la mayoría repartidas en comercios y casas de subasta internacionales, lo que ha incrementado notablemente el catálogo reconocido del pintor. Entre algunos ejemplos, podemos destacar una vista del interior de la *Catedral de Sevilla*²⁷, otra de la *Capilla Real de Granada*, así como dibujos a lápiz que muestran la *Puerta del Perdón* de la catedral hispalense (420 x 320 mm), *La Giralda* (570 x 378 mm) o la *Capilla de la Presentación de la catedral de Burgos* (403 x 302 mm). Este último ejemplo supone, en realidad, una copia de una litografía realizada por Jenaro Pérez Villaamil, hacia 1842, para su obra *España Artística y Monumental*²⁸, lo cual confirma que la experiencia visual no era la única inspiración para el artista, sino todo acopio de material gráfico que completaría la maleta del pintor viajero. Por otra parte, además de las cromolitografías, dibujos y acuarelas, Eibner también realizó pinturas al óleo, la mayoría

25 DAVILLIER, J. Ch., *L'Espagne*, París, Librairie Hachette et Cie, 1874.

26 CUENDIAS, M. de, *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentales. Moeurs, usages et costumes*, Librairie ethnographique, París, Librairie Ethnographique, 1848, p. 304.

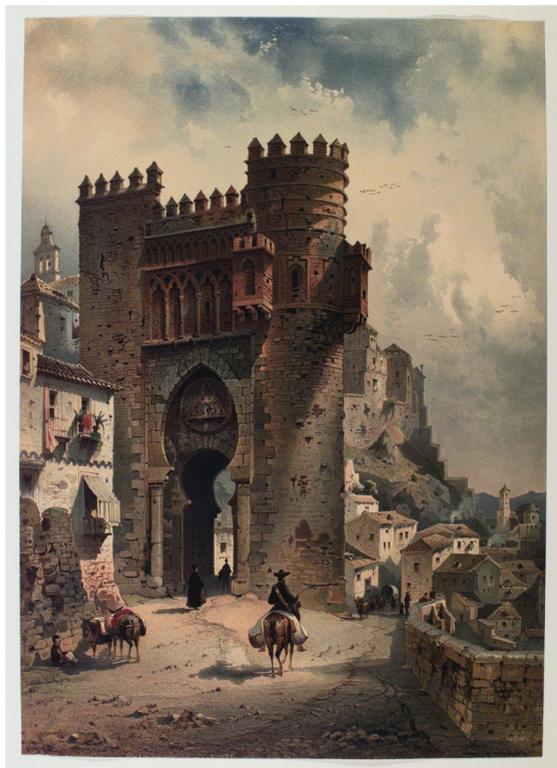
27 VV. AA.: *Friedrich Eibner: Architektur aus Deutschland, Italien und Spanien Aquarelle. Handzeichnungen*, München, Kunstkabinett Dagmar Fleischmann, 1987.

28 ESCOSURA, P. de la, *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, Tomo III, París, Alberto Hauser, 1842-1850.

coincidentes con las vistas seleccionadas para el citado álbum. Fruto de una pormenorizada investigación en colecciones particulares y subastas internacionales, principalmente alemanas y austriacas, podemos enumerar algunos lienzos encontrados, entre ellos destaca una vista de la *Iglesia de Santa Catalina de Sevilla* (455 x 335 mm), la *Catedral de Burgos* (740 x 900 mm), una vista general de la *Catedral de Segovia* (470 x 370 mm), la *Fachada de la Catedral de Toledo* (900 x 750 mm), así como una panorámica de esta ciudad (350 x 480 mm), todos ellos realizados tras su regreso, entre 1868 y 1874.

Dentro del álbum propiamente dicho, la primera cromolitografía de temática toledana representa la *Puerta del Sol*, firmada por Eibner en 1860 (Figura 1). La elección de esta célebre construcción defensiva resume en sí misma mucho de lo que significaba el catálogo de vistas del pintor alemán y su mecenas. Los vestigios de una ciudad colmada de historia, cuyos centenarios edificios dejaban entrever la decadencia por el paso del tiempo, así como la indiscutible huella del mestizaje cultural. Fotógrafos como Edward-King Tenison (1805-1878), Gustave de Beaucorps (1824-1906) o Charles Clifford (1819-1863) fijaron con sus cámaras fotográficas sendas vistas de la puerta mudéjar a inicios de la segunda mitad del siglo XIX, aún con signos de abandono, de igual modo que pintores como William Gale (1823-1909), Jules Boilly (1796-1864)²⁹ o Heinrich Hansen (1821-1890) hicieron lo propio con sus pinceles. Eibner, por su parte, compuso una estampa evocadora, en la que sin prescindir de su glorioso pasado, no desatendió la escenografía de lo cotidiano, al incorporar tipos populares en variadas actitudes. Con todo, llevado de su imaginación, son habituales las licencias artísticas y constantes manipulaciones de la composición romántica, lo que nos permiten ver la fachada principal según descendemos en dirección al Arrabal, con la estilizada torre de la Iglesia de Santiago al fondo, cuando en realidad la visión de la fachada solo es posible en sentido ascendente.

29 CLAYE, J. (dir), *Catalogue des dessins anciens et objets d'art du cabinet de M. Jules Boilly*, París, 1869, p.48.



(Figura 1)

Friedrich Eibner: *Puerta del Sol* (Toledo), 1860

Álbum del Príncipe Mestchersky, cromolitografía nº1, 475 x 340 mm

Patrimonio Nacional, inv. VIII/6500: 1860-1866, Biblioteca del Palacio Real de Madrid

Pérez Villaamil, en su obra *Fragmento interesante de fortificación árabe*³⁰, compuso con mayor fantasía la misma edificación, “al ataviar el conjunto con varios faluchos, tartanas y otros géneros de barcos del Mediterráneo”³¹. Este mecanismo de artificio genera cierta incertidumbre ante el análisis de la pintura romántica, donde la reflexión nos lleva a asimilar motivaciones diferentes de un arte que pretende reflejar lo contrario a la fotografía, al hacer hincapié en lo pintoresco desde una sutil manipulación de la realidad.

La segunda lámina ofrece la vista interior de la *Plaza de Armas del Puente de Alcántara*, firmada por Mestchersky en 1860 (Figura 2). Bajo la misma atmósfera romántica, se aprecia un dibujo más académico, menos fluido y creativo, una composición geométrica y lineal más propia de un principiante, aún

30 ARIAS ANGLÉS, E., *Jenaro Pérez Villaamil: el paisajista romántico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

31 *Semanario Pintoresco Español*, primera serie, t. III, 135, 28 de octubre de 1838, pp. 753-755. <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent:0003096384&lang=es&s=118> (Consulta: 10-12-2020).

así, un dato ciertamente relevante a la hora de completar el panorama artístico finisecular. Aunque en la descripción de la obra se identifica como la *Puerta de Doce Cantos*, y así aparece en el catálogo de la Biblioteca de Palacio, en realidad se trata de la *Puerta de San Ildefonso*, demolida en enero de 1871³² por encontrarse en ruina³³.

No es muy frecuente la reproducción de imágenes con los detalles arquitectónicos del conjunto militar, si bien, con la intención de generar un catálogo comparativo, cabe destacar la fotografía publicada hacia 1858, correspondiente al conjunto de vistas estereoscópicas editada por Alexis Gaudin³⁴. De igual modo, el mismo tema aparece representado en dos lienzos que reproducen la citada puerta; el primero es obra del pintor toledano Cecilio Pizarro³⁵, óleo realizado en 1866 con el que participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Titulada *Puerta árabe de la Plaza de Armas en el Puente de Alcántara de Toledo*³⁶, la obra está tratada con cierta fidelidad, incluso en la forma en la que compuso el detalle de la hornacina, la escultura interior y su cartela. El segundo, bajo un efecto de mayor artificio, consiste en una obra del pintor francés Jean-Baptiste Achille Zo (1826-1901), óleo sobre lienzo realizado en 1869 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Carcassonne. El marco arquitectónico, de notable realismo, incorpora la imagen tónica de un juglar, quien canta junto a un grupo de paisanos al son de una guitarra, sin desdeñar el detalle de los habituales carteles de toros y espectáculos teatrales³⁷, como valor anecdótico propio de una escena costumbrista.

32 Tras ser controlada la demolición por la Real Academia de San Fernando en 1871, se recogió la estatua de alabastro que ocupaba la hornacina sobre la clave del arco, así como todos los fragmentos dignos de ser enviados al Museo Provincial.

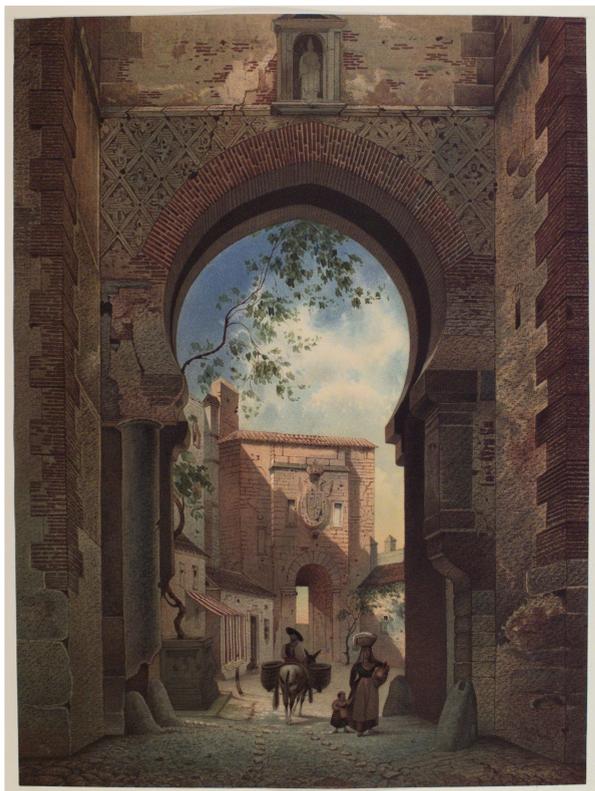
33 GARCÍA MARTÍN, F., *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*, Toledo, Leidoira, 2008, p. 380.

34 DARRAH, W. C., *The World of Stereographs*, Nashville, Land Yatch Press, 1997.

35 SOLACHE VILELA, G., "Cecilio Pizarro, ilustrador editorial. El álbum de dibujos del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 34, 2016, pp. 76-93.

36 Madrid. Museo Nacional del Prado, Nº: P006360: 1866, óleo sobre lienzo, 420 x 320 mm.

37 Se puede leer con claridad el anuncio de la obra teatral *La viuda de Padilla*, obra de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), publicada por primera vez en 1814.



(Figura 2)

Alexander Vasilievich
Mestchersky: *Puerta de
San Ildefonso* (Toledo),
1860

*Álbum del Príncipe Mest-
chersky*, cromolitografía
nº5, 475 x 340 mm

Patrimonio Nacional, inv.
VIII/6500: 1860-1866, Bi-
blioteca del Palacio Real
de Madrid

Alexander Mestchersky eligió una perspectiva diferente, una vista frontal del conjunto desde la entrada de la cuesta de Doce Cantos. Si bien, una vez más el diseño de la litografía altera notablemente la percepción real, pues nos muestra la fachada principal, cuando ésta solo sería visible desde el interior del patio de armas. Esta fórmula caprichosa de reconstruir lo real se aprecia igualmente en el despiece del arco de herradura, aquí levantado como arco túbido, frente a la forma califal del original. De igual modo, la visión global del interior de la plaza de armas nos permite ver el conjunto arquitectónico de la puerta frontera, demolida en 1864 y conocida como de *Alcántara* o de *Nuestra Señora*, en cuyo frontispicio campea el escudo de armas de la ciudad. Como recurso costumbrista se introdujo en la escena la figura de un arriero y una mujer con niño, cargada con cesta y cántaro, por lo que, a pesar de las licencias artísticas, no deja de ser un documento gráfico de gran valor, en particular al tratarse de un conjunto monumental totalmente desaparecido.

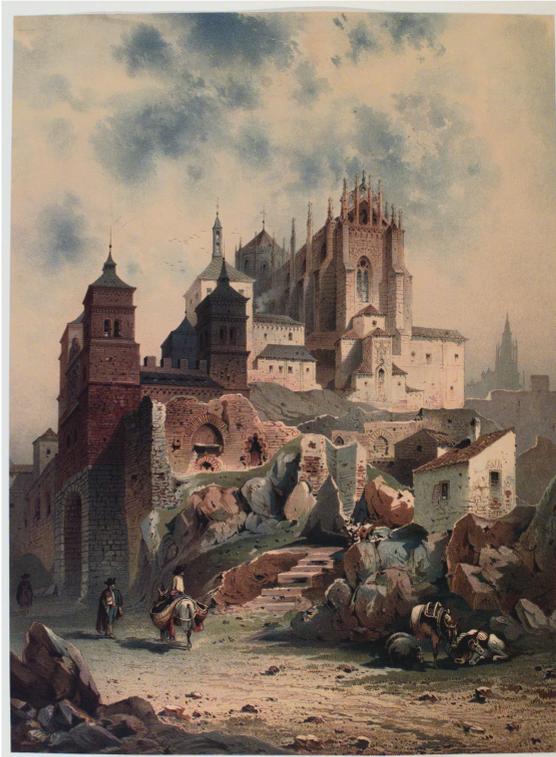
La tercera vista de Toledo está firmada por Friedrich Eibner en 1860 y representa la *Puerta del Cambrón* desde su perspectiva exterior, con San Juan de los Reyes de fondo y el perfil de la torre de la catedral a lo lejos (Figura 3). La escena, paradigma de lo pintoresco, nos muestra el ruinoso escenario de lo que fue el desamortizado y hundido convento de San Agustín, un estado de desolación que recoge Amador de los Ríos en su descripción, no menos evocadora, de las ruinas monacales:

“(…) muy próximo a la puerta del Cambrón, se encuentra el despedazado convento de Agustinos, fundado por los condes de Orgaz, sobre los escombros del antiquísimo palacio de los reyes godos, que fue después habitado e ilustrado por los musulmanes. (...) Al pisar aquellos escombros, confesamos que acuden en tropel a la imaginación todas estas ideas, todas estas tristes imágenes. Pero tras ellas vienen luego otros recuerdos, de que son vivos despertadores los rotos muros que se contemplan aún erguidos, conservando parte de su primitiva riqueza y presentando las reliquias de una civilización fastuosa y brillante. Todavía se conservan allí las paredes de las grandiosas tarbeas del alcázar árabe; todavía dan testimonio de su magnitud y de su suntuosidad algunos arcos, en donde el tiempo ha guardado bellísimos trozos de estucados relieves, fruto de una imaginación rica siempre y lozana (...)”³⁸.

La estampa de una ciudad grandiosa y desolada se convertía en la mejor crónica pictórica de un viaje a tierras de España, cuajada de exóticas sensaciones, pero de alguna manera alejada de la melancolía que brota de la mente del poeta, quien con su pluma envolvía de nostalgia cada verso³⁹. Eibner, acostumbrado a la sutil transformación de la realidad, acusa en esta vista una distorsionada perspectiva que genera un conglomerado de monumentos hacinados. Un escenario teatral en el que se eleva ante nosotros la esbelta silueta del monasterio franciscano -alterada su posición respecto de la perspectiva real-, y junto a éste la desaparecida capilla de la beata Mariana de Jesús, demolida en 1863, apenas dos años después de su visita a la ciudad, lo que vuelve a conferir a la imagen un valor documental más allá del propiamente artístico.

38 RÍOS, J. A. de los, *Toledo Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Imp. Ignacio Boix, 1845.

39 LÓPEZ CASTRO, A., “La Pasión melancólica de Bécquer”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 27, 2002, pp. 193-206.



(Figura 3)

Friedrich Eibner: *Puerta del Cambrón* (Toledo), 1860

Álbum del Príncipe Mestchersky, cromolitografía nº7, 475 x 340 mm

Patrimonio Nacional, inv. VIII/6500: 1860-1866, Biblioteca del Palacio Real de Madrid

La *Fachada de la Catedral* es la cuarta de las cromolitografías con temática toledana (Figura 4). Como podemos observar en el índice de ciudades y vistas recogidas en la publicación, el orden en su composición no tiene ninguna lógica, pues las estampas no siguen una línea argumental acorde con el recorrido, ni temática en lo referente a las representaciones, donde se alternan vistas generales, primeros planos y paisajes; incluso tampoco existe un orden cronológico en cuanto a la ejecución de los trabajos litográficos. Si bien, no podía faltar la vista de la seo toledana, de notable memoria para nacionales y foráneos, cuya suntuosidad fascinó a los viajeros desde finales del siglo XV, como al alemán Jerónimo Münzer, quien relataba en su crónica *Itinerarium Hispanicum*⁴⁰ su riqueza y ostentación: “No hay en todo el reino una catedral, de las que

40 La crónica de Jerónimo Münzer fue publicada en 1920 en la *Revue Hispanique* con el título *Itinerarium Hispanicum*, donde se recogen los datos del viaje por la Península, Francia y Alemania durante los años de 1494 y 1495.

están completamente terminadas, que sea tan suntuosa como la de Toledo⁴¹. En el siglo XIX no sólo se reafirmaron en su grandeza, sino que hubo quien, incluso, cuestionó el porvenir de la ciudad absorbida por el poder capitular⁴², de ahí que las estampas con la vista general de la fachada se mantuvieron como referente a lo largo de la centuria. Podemos recordar aquí la litografía diseñada hacia 1844 por Jenaro Pérez Villaamil⁴³ para su obra *España artística y monumental*⁴⁴, que pudo servir de fuente para diseños posteriores, pues los artistas viajeros no sólo tomaban apuntes de lo que veían, sino que adquirirían todo aquello que podían considerar interesante como recuerdo del viaje: libros, litografías o fotografías formaron parte del acopio a modo de *souvenirs*.



(Figura 4)

Friedrich Eibner: Catedral de Toledo, 1861

Álbum del Príncipe Mestchersky, cromolitografía nº9, 475 x 340 mm

Patrimonio Nacional, inv. VIII/6500: 1860-1866, Biblioteca del Palacio Real de Madrid

41 GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 399.

42 DIDIER, Ch., *Une année en Espagne*, Tomo I. Bruxelles, Dumont, 1837.

43 Existe un modelo anterior del mismo autor, un óleo sobre lienzo de 1838 (750 x 610 mm). Colección particular (Toledo).

44 ESCOSURA, P. de la, *op. cit.*

Lienzos de mediano o gran formato han fijado igualmente la fachada del templo gótico, bien conservados en colecciones particulares, bien expuestos en museos nacionales e internacionales, tal es el caso del Museo de Bellas Artes de Niza, donde se muestra una *Vista de la Catedral*⁴⁵ firmada por Adrien Dauzats (1804-1868)⁴⁶, quien demostró a lo largo de su producción artística una inclinación por el patrimonio arquitectónico.

En esta línea se enmarca la obra de Friedrich Eibner, firmada en 1861, cuya composición delata un peculiar modo de transformar la realidad, en particular llama la atención el perfil ovoide de la cúpula de la Capilla Mozárabe, sección más propia de las construcciones de tradición orientalizante. La bulliciosa plaza recrea una rica y variada sociedad, muy alejada de aquellos textos que describían una urbe decadente, donde comerciantes, clérigos y elegantes nobles enriquecen la escena, un animado ambiente que atrajo a otros pintores románticos como Pérez Villaamil, quien había pintado años antes una vista semejante⁴⁷. Del pintor alemán hemos encontrado un óleo sobre lienzo⁴⁸ que sigue el modelo de la cromolitografía, pues como ya indicábamos, Eibner produjo una serie de copias al óleo realizadas *a posteriori*, cuya fuente de inspiración fueron las acuarelas y dibujos que previamente había reunido durante el viaje.

Si hay una imagen que ha cautivado a todos los que llegaron a Toledo, ésta es sin duda su vista panorámica, no tanto la que hoy podríamos considerar habitual en las modernas postales turísticas, sino aquella que se observa desde el camino de Aranjuez, con el puente de Alcántara en primer plano y la mole del Alcázar al fondo, visión casi ideal de una ciudad medieval fortificada y enmarcada por el pausado cauce del río Tajo. En este enclave se detuvo Friedrich Eibner al seleccionar para su álbum la litografía número quince, firmada en 1863 (Figura 5).

Numerosos autores contemporáneos tomaron idénticas “instantáneas” a través de variadas técnicas artísticas, como el óleo de Adrien Dauzats de 1846, la litografía de Pérez Villaamil, realizada en 1842 para *España artística* y

45 Museo de Bellas Artes de Niza, Inv. C.33: ca. 1846, óleo sobre lienzo.

46 De origen francés, nació en Burdeos en 1804 y destacó en su faceta pictórica como paisajista y pintor de género. Tenemos constancia de varios viajes al extranjero, en particular a España, Egipto y Palestina, de cuya experiencia contribuyó a la ilustración de libros como TAYLOR, J., *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan (1826-1832)*, París, 1826.

47 Junto a la pintura recogida por Enrique Arias Inglés en el catálogo de Jenaro Pérez Villaamil, hemos podido encontrar un lienzo semejante en una colección particular de Toledo, donde se repite el mismo tema y composición; un ejemplo más de las conocidas réplicas realizadas por el pintor gallego. Ver: ARIAS INGLÉS, E., *op. cit.*

48 La pintura fue vendida en la casa de subastas alemana Dorotheum en 2015: 1873, óleo sobre lienzo, (900 x 750 mm).

monumental, o abundantes fotografías que se editaban tanto en territorio nacional como en el extranjero⁴⁹. En todos los casos se pueden apreciar los restos del Artificio de Juanelo, demolido en 1868, las ruinas del desamortizado Convento de Carmelitas, o la silueta de la fortaleza del Alcázar, aún con las huellas del fatídico incendio de 1810, lo que proyecta una generosa visión monumental que permite complementar su valor artístico con el documental, pues, a pesar de las transformaciones subjetivas de perspectivas y proporciones, la obra del pintor alemán constituye un catálogo de singular importancia para profundizar en la evolución patrimonial de la ciudad de Toledo.



(Figura 5)

Friedrich Eibner: *Vista de Toledo*, 1863

Álbum del Príncipe Mestchersky, cromolitografía nº15, 475 x 340 mm
Patrimonio Nacional, inv. VIII/6500: 1860-1866, Biblioteca del Palacio
Real de Madrid

Como en anteriores ocasiones, hemos indagado en la producción del pintor bávaro posterior a su viaje por España, y una vez más hemos hallado un óleo

49 Sólo dos años antes del viaje de Eibner y Mestchersky, el francés Louis Léon Masson (1825-1882) había tomado una instantánea de Toledo desde esta parte de la ciudad, conservado uno de sus positivos en la Bibliothèque Nationale de France (Paris).

inédito que ha tomado como modelo la citada cromolitografía⁵⁰ (Figura 6). Toques firmes, pinceladas precisas y un contundente cromatismo se aprecian en la pintura al óleo, por cuya composición, así como a través de los ejemplos ya citados, podríamos reivindicar al pintor alemán como uno de los más destacados paisajistas de la segunda mitad del siglo XIX. Tanto la obra litográfica como la pictórica reproducen la misma perspectiva con estilizadas proporciones, así como una idéntica atmósfera de tonos ocre en los primeros planos. De igual modo, introduce en la representación diferentes tipos populares como recurso costumbrista, lo que contribuye a una animada escenografía.



(Figura 6)

Friedrich Eibner: *Vista de Toledo*, ca. 1866

Óleo sobre lienzo, 350 x 480 mm

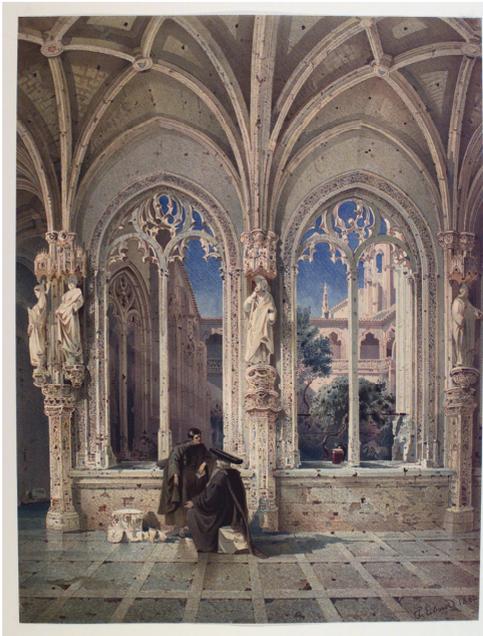
Colección particular (Toledo)

Si las formas ojivales se habrían de convertir en el escenario predilecto para las obras de los artistas románticos, Toledo ofrecía un espacio singular que reunía en sí mismo varios de los ingredientes para ser considerado idóneo en el

50 Toledo. Colección particular: ca.1866, óleo sobre lienzo, 350 x 480 mm. El reverso del lienzo presenta el sello de la fábrica de pintura donde fue adquirido: Malerleinwand & Farben-Fabrik von Richard Wurm München, regentada por August Richard Wurm (1816-1887), e instalada en la ciudad de Múnich desde 1863.

contexto finisecular. Nos referimos al monasterio de San Juan de los Reyes⁵¹, y en particular a su claustro, tristemente dañado en 1810 por las tropas napoleónicas. Las hiedras recorrían los devastados muros monacales, tal y como lo había fotografiado Charles Clifford en 1857, y de igual manera recreado por Cecilio Pizarro en 1846⁵², un ambiente ruinoso y casi místico ante el que no dudaron detenerse Eibner y Mestchersky.

La estampa veinticuatro representa la imagen interior del *Claustro Franciscano de san Juan de los Reyes*, firmada por Eibner en 1862. Cuajado de filigrana gótica en sus arcos y bóvedas ojivales, el autor prescindió del sentimentalismo que la ruina y el abandono provocaban en el espectador, al no dejar constancia evidente del gran deterioro en el que se encontraba el edificio (Figura 7). La escena, en la que observamos el gran detalle con el que trabajó las acanaladuras de la decoración vegetal, y que confirman su fama como pintor de arquitecturas, se completa con la presencia de dos clérigos en animada conversación, uno de ellos sentado sobre una pieza arquitectónica a modo de ruina, una sutil contribución a la emoción pintoresca que emana de cada una de las litografías seleccionadas.



(Figura 7)

Friedrich Eibner: *Claustro de San Juan de los Reyes* (Toledo), 1862

Álbum del Príncipe Mestchersky, cromolitografía n°24, 475 x 340 mm

Patrimonio Nacional, inv. VIII/6500:
1860-1866, Biblioteca del Palacio
Real de Madrid

51 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “San Juan de los Reyes y el sentimiento de las ruinas en el mundo romántico”, VV.AA.: *Simposio Toledo Romántico*, Madrid, Colegio Universitario de Toledo, 1990, pp. 225- 230.

52 Museo del Romanticismo de Madrid, Inv. CE1570: 1846, óleo sobre lienzo, 800 x 657 mm.

La imagen romántica de Toledo, una de las ciudades junto con Sevilla más importantes entre las vistas seleccionadas para el citado álbum, culmina con la cromolitografía número treinta y cuatro, en la que se representa la *Puerta del Reloj de la Catedral*, frente a la que desemboca la empinada calle de la Feria. Así lo recoge la obra litográfica de Eibner, de camino al interior del templo, cruzándonos frente a frente con enlutadas damas que vienen y van por las calles empedradas (Figura 8). El perfil de la cúpula del Ochavo, la silueta del rosetón gótico o los robustos contrafuertes de la Capilla de San Pedro enmarcan un conjunto del que sobresale la esbelta Torre del Reloj, demolida en 1888. Si en otras ocasiones hemos observado las sutiles transformaciones del natural, fruto de las licencias artísticas del pintor romántico, en esta ocasión los recursos imaginativos son mucho menores, lo que convierte la estampa en un documento de gran valor patrimonial, en particular al tratarse de una vista frontal muy poco habitual entre las representaciones de esta época, pues incluso fotógrafos contemporáneos como Francis Frith (1822-1898) tomaron instantáneas desde perspectivas muy diferentes.



(Figura 8)

Friedrich Eibner: *Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo*, 1860

Álbum del Príncipe Mestchersky, cromolitografía nº34, 475 x 340 mm

Patrimonio Nacional, inv. VIII/6500: 1860-1866, Biblioteca del Palacio Real de Madrid

En conclusión, el conjunto de cromolitografías recogidas en el álbum de la Biblioteca de Palacio constituye una rica colección de imágenes románticas que, en el caso de las referidas a Toledo, confirman el protagonismo de la ciudad castellana como uno de los referentes del viaje decimonónico. Toledo, tantas veces fantaseada en la mente del poeta⁵³, fue destino de numerosos viajeros, entre los que, junto a franceses y británicos, se sumaron alemanes y rusos, todos ellos atraídos por su evocador patrimonio, encrucijada de culturas entre oriente y occidente. De igual modo, las diferentes vistas aquí referidas nos han proporcionado un inestimable valor documental, al poderlas considerar fuente de estudio para la evolución del patrimonio monumental y paisajístico de la ciudad castellana.

En último término, la producción artística de Friedrich Eibner, poco reconocida y estudiada en la esfera nacional, refleja de manera clara en las estampas de tema toledano el gusto por un tratamiento patrimonial del paisaje, referente indubitado del paso del tiempo, bajo un sublime tratamiento de la luz y del color, todo ello presente en su variada producción artística, aún muy desconocida, que permite una aproximación más completa a la figura de un artista necesario para una mejor comprensión de la pintura romántica en España.

Jaime Moraleda Moraleda

Universidad de Castilla-La Mancha
Facultad de Humanidades de Toledo
Profesor Asociado de Historia del Arte
<https://orcid.org/0000-0003-0259-9953>
jaime.moraleda@uclm.es

53 MARCHÁN FIZ, S., “La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto”, *Fragments: Revista de arte*, 6, 1985, pp. 4-15.



**VIVIR EL PATRIMONIO: JUAN TEMBOURY ÁLVAREZ
(1899-1965). ENTRE LA CIENCIA TEÓRICA Y LA ERUDICIÓN**

***LIVING THE HERITAGE: JUAN TEMBOURY ÁLVAREZ (1899-1965).
BETWEEN THEORETICAL SCIENCE AND SCHOLARSHIP***

CARLOS SARRIA FERNÁNDEZ
Universidad de Málaga (UMA)

Recibido: 20/02/2020

Aceptado: 27/04/2020

RESUMEN

Juan Temboursy Álvarez fue un hombre poliédrico que trabajó siempre por y para la defensa del Patrimonio, la Cultura y el Arte. Estaba destinado a ser un miembro más de la indocta burguesía comercial malagueña a la que pertenecía, pero diversas circunstancias lo pusieron en el camino de interesarse por el Patrimonio. Posiblemente comenzase su andadura como lo haría un señorito diletante, pero, si así fue, eso debió durar poco tiempo, su compromiso con el Patrimonio y el Arte se fue haciendo cada vez más fuerte y aunque nunca fue su medio de vida, sí fue su eje de actuación vital.

Palabras clave: Patrimonio, Juan Temboursy, Catálogos, Málaga.

ABSTRACT

Juan Temboursy Álvarez was a many-sided man who always worked for the defense of heritage, culture and art. He was destined to be one more member of the minimally educated Malaga commercial bourgeoisie to which he belonged, but various circumstances put him in the way of becoming interested in Heritage. Possibly he began

his journey as an amateur. If so, that should have lasted a short time. His commitment to Heritage and Art, was becoming stronger and although it was never his livelihood, it was the centre of his vital action.

Keywords: Heritage, Temboury, Catalogs, Málaga.

Desde sus primeros pasos en el camino de la cultura y el arte, Juan Temboury Álvarez siempre se interesó principalmente por la conservación del Patrimonio histórico-artístico que heredamos. Siempre fue un patrimonialista, incluso antes de tener conciencia de que lo era. Por ello, desde sus comienzos, estuvo convencido de que la mejor defensa del Patrimonio era la catalogación de los bienes a preservar. Hasta tal punto lo consideró importante que convirtió dicha catalogación en el eje central de su trabajo y su defensa como existencia vital. Aunque su pronta muerte le impidió ver publicado el Catálogo Histórico-artístico de la Provincia de Málaga en el que trabajaba cuando esta le sorprendió, dejó como herencia un gran número de intervenciones con las que consiguió invertir el ruinoso destino de muchos bienes. Igualmente se le puede anotar en su haber que con la publicación de algunos de sus trabajos se consiguiese la protección legal de bienes que hasta ese momento carecían de ella.

Temboury había comenzado a dar sus primeros pasos en el seno de la Sociedad Excursionista de Málaga y de la Sociedad Económica de Amigos del País de la mano del que fuese su primer mentor, Emilio Baeza Medina¹. En este ambiente descubrió su pasión por el Patrimonio y su afición a la fotografía. En 1927 y durante su Viaje de Novios realizó una ruta iniciática al país del arte, Italia, donde recorrió Nápoles, Roma, Florencia, Asís y Venecia. En 1928 tuvo la oportunidad de coordinar la publicación que la Sociedad Económica de Amigos del País realizó con motivo del tercer centenario del nacimiento de Pedro de Mena², durante este trabajo trabó amistad con el que sería su segundo y gran mentor Ricardo Orueta Duarte³.

1 Emilio Baeza Medina (Torrox 1892- Málaga 1980). Abogado. Perteneció a varios partidos de izquierda, siendo elegido concejal en dos legislaturas 1919 y 1931, durante la última fue elegido alcalde de Málaga el 14 de abril al proclamarse la II República; igualmente fue Diputado en Cortes durante dos legislaturas 1931 y 1936, durante la primera fue el líder de la minoría en el Congreso de Partido Republicano Radical Socialista.

2 VV.AA. Coord. TEMBOURY ÁLVAREZ, J. *Pedro de Mena, escultor. Homenaje en su tercer centenario. Sociedad Económica de Amigos del País*. Málaga. La impresión y maquetación fue realizada en la ya mítica "Imprenta Sur". 1928. Málaga.

3 Ricardo Orueta Duarte (Málaga 1868- Madrid 1939) Crítico e historiador del arte. En su juventud residió en París aprendiendo con Millet la técnica de la escultura, para la que tenía gran facilidad.

En 1931 se produjo lo que podría calificarse como su «bautismo de fuego», nos referimos a los acontecimientos ocurridos en Málaga los días 11 y 12 de mayo cuando los incendios provocados por la turba destruyeron muchos edificios religiosos y con ellos multitud de objetos artísticos, algunos de un valor incalculable. Para Juan Temboury estos sucesos provocaron un efecto traumático que le condicionaría el resto de su vida para bien y para mal, ya que su evolución con respecto a otros hechos fue evidente al tiempo que cumplía años y adquiriría experiencia, pero con respecto a los acontecimientos de mayo de 1931 mantuvo hasta el final de sus días el análisis que había realizado al calor de lo ocurrido, no admitiendo en su postura ninguno de los condicionantes que condujeron a tan desastrosa situación. Desde un punto de vista personal, Temboury vivió este episodio como un inactivo y dolorido «convidado de piedra» que iba asistiendo presencialmente a los incendios provocados sin poder intervenir en ninguno. Inmediatamente después su actitud fue la contraria, la de una persona activa que se encontraba, casi simultáneamente, en esos mismos lugares haciendo valoraciones de los daños producido en el patrimonio. Esta capacidad de respuesta, a partir de ese momento sería una de sus señas de identidad. En una carta que Salvador González Anaya⁴ dirigió a Ricardo Orueta el 17 de junio de 1931⁵, le dice:

La muerte del padre le forzó a volver a Málaga para hacerse cargo de su familia, lo que hizo durante varios años desde el desempeño de un trabajo administrativo. Durante los años de estancia en Málaga cursó por libre la carrera de Derecho en la Universidad de Granada. Igualmente durante esos años llegó al convencimiento de que aunque tenía facilidades para la escultura nunca sería un gran escultor, por lo que encaminó su amor al arte como crítico e historiador del mismo, especializándose en el estudio de las obras del escultor Pedro de Mena. Cuando pudo liberarse de las cargas familiares se trasladó a Madrid para continuar sus estudios de arte. En 1924 fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Comenzó a trabajar en el Centro de Estudios Históricos, dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios. Allí conoció y trabajó, entre otros, junto a Manuel Gomez-Moreno. En Madrid fue miembro de la llamada Peña de los Malagueños, entre los que se encontraban José Moreno Villa, Alberto y Gustavo Giménez Fraud, Francisco Orueta y, aunque no era de Málaga, Manuel García Morente. Durante bastantes años vivió en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde coincidió y conoció a los miembros de la Generación del 27 que allí residían. En 1931 fue designado Director General de Bellas Artes en el gobierno de Manuel Hazaña, cargo que ejerció hasta diciembre de 1933. Bajo su dirección, en junio de 1931 se publicó el Decreto en el que se relacionan los monumentos históricos-artísticos de España a proteger por el Estado y en junio de 1933 la Ley sobre el Patrimonio Artístico Nacional. Entre 1934 y 1935 ocupó la Presidencia de la Junta Superior del Tesoro Artístico. En febrero de 1936 y con la victoria del Frente Popular es elegido de nuevo Director General de Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta diciembre de 1936. Falleció en diciembre de 1939 en casa de su primo Francisco Orueta. Parte de estos datos han sido obtenidos de la Web de la Real Academia de la Historia el 11-11-2019.

4 Salvador González Anaya (Málaga 1879- 1955). Comerciante, escritor y periodista. Ocupó en dos ocasiones el sillón de Alcalde de Málaga. Fue presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo durante tres periodos ejerciendo el último hasta su fallecimiento. Parte de estos datos han sido obtenidos de la Web de la Real Academia de la Historia y de la de la de Bellas Artes de San Telmo el 11-11-2019.

5 Carta de Salvador González Anaya a Ricardo Orueta del 17 de junio de 1931. Fuente: Legado Orueta, Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

“Juanito Temboursy, que estuvo el domingo pasado gateando por las ruinas incendiadas del Palacio Obispal me asegura que, aunque no le ha sido posible entrar hasta el sitio, ha visto desde lo alto de unas vigas que la Biblioteca del Palacio se ha salvado milagrosamente de las ruinas y de las llamas, y buena parte del archivo, a juzgar por unas pilas ordenadas de legajos que se pudieron ver desde su distante y arriesgado observatorio. Allí deben estar los papeles de Medina Conde, que es una lástima que se hayan perdido”.

El 9 de junio fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Telmo⁶, es decir casi simultáneamente a los hechos que hemos relatado, aunque ya había asistido como invitado a un pleno anterior⁷. En la primera reunión a la que asistió ya como académico, el 30 de octubre de ese año⁸, propuso: “...comenzar, de ser posible, el método de publicaciones de la Academia, iniciando el Catálogo Monumental de la Provincia, labor larga y fecunda para la que se autoriza una ponencia formada por los Sres. Anaya, Dumont y Temboursy”. Con esta propuesta acababa de poner la primera piedra de lo que él consideraba la columna vertebral de la protección del Patrimonio: la catalogación del mismo. Pero nunca se volvió a hablar en el seno de la Academia sobre esta iniciativa.

El segundo intento de Temboursy en pro de la generación del catálogo se lo transmite a Ricardo Orueta en una carta que le envía 28 de abril de 1932⁹ en la que le dice:

“Hace tiempo que quero pedirle un favor que espero sabrá disculparme ya que sólo me guía al pedírselo hacer por la historia y el arte de Málaga una labor solo ahora posible y que habría de resultar muy útil en el mañana: quiero organizar en la Academia un fichero con fotografías lo más numerosas posibles de las cosas últimamente perdidas. Estas fotos tendrían una utilidad inmediata al tratar de restaurar o reponer aquello que pueda reconstruirse. Y en el futuro habría de ser el único modo de poder estudiar a los artistas locales. Este trabajo de recoger reproducciones es todavía posible por saberse más o menos quiénes las hicieron, pero pasado algún tiempo será imposible como ya lo es conseguir los archivos abundantes de Osuna y de Muchart¹⁰.”

6 Acta de la Academia de Bellas Artes de San Telmo del 9 de junio de 1931. Vol. Nº 2 Fol. 77v. Academia de Bellas Artes de San Telmo.

7 Acta de la Academia de Bellas Artes de San Telmo del 14 de mayo de 1931. Vol. Nº 2 Fol. 75. Academia de Bellas Artes de San Telmo.

8 Acta de la Academia de Bellas Artes de San Telmo del 30 de octubre de 1931. Vol. Nº 2 Fol. 78v. Academia de Bellas Artes de San Telmo.

9 Carta de Juan Temboursy a Ricardo Orueta del 28 de abril de 1932. Legado Orueta. Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

10 Miguel Osuna Carnerero (activo entre 1875-1924) y Sabina Muchart Collboni (Olot 1838-Málaga 1929), fotógrafos.

Temboury sigue persistiendo en su empeño y en vista de que su primer intento dentro de la Academia ha caído en saco roto, vuelve a intentarlo proponiéndolo crear un archivo fotográfico en el seno de la Institución. Temboury es consciente de la afición de Orueta por la fotografía, además de constarle que había realizado bastantes en Málaga durante los años en que tuvo en ella su residencia:

“Sé que Vd. tiene hecho todo cuanto había en Málaga, bueno o mediano, en interiores, retablos y esculturas; son su labor diaria, callada romántica de su época malagueña. Algo de esto apareció en la “revelación” de Mena pero la mayor parte quedó inédito, desconocido de todos y hasta olvidado por Ud.”

Pero también es consciente de lo reacio que es Orueta a prestar los negativos de sus fotografías:

“Quisiera que nos prestase los negativos de todo lo que tenga de Málaga aparte de lo de Mena por Vd. tan divulgado. Con ello llenaríamos el vacío más difícil de llenar, pues no hay casi nada de esto, que es precisamente lo más destrozado; sé muy bien en la estima que tiene y lo cuidadoso que es Ud. con sus negativos pero yo le prometo cuidárselos con toda atención y devolvérselos inmediatamente.”

Orueta responde a la petición de Temboury el 4 de mayo¹¹:

“Recibo su carta y desde luego veo con simpatía su proyecto de fichero, para el que desde luego pondré a disposición de Vd. los cliché que me pide...”

No obstante aplaza en el tiempo el complacer la petición de Temboury:

“...pero de momento no me es posible hacerlo porque tengo repartidos y desordenados¹² y para poder realizar una selección necesitaría un tiempo de que carezco en los momentos actuales. Cuando cese en este cargo [Director General de Bellas Artes] y me reintegre a mi vida del Centro de Estudios Históricos dedicaré unos días a preparar lo que Ud. me pide”

11 Carta de Ricardo Orueta a Juan Temboury del 4 de mayo de 1932. Legado Orueta. Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

12 Efectivamente Ricardo Orueta tenía negativos en el Centro de Estudios Históricos, pero según nos relata José Moreno Villa en sus memorias *Vida en claro*, la habitación de Ricardo Orueta en la Residencia de Estudiantes, donde ambos residían, se encontraba en su totalidad cruzada por cordeles de donde colgaba las fotografías para secar y multitud de negativos y fotografías por todas partes. Los ejemplares que tenía en el Centro de Estudios se conservaron perfectamente y hoy forman parte del Legado Orueta, pero todo aquello que tenía en la Residencia debió perderse, porque cuando se trasladó desde la Residencia a casa de su primo Francisco Orueta fueron muy pocas las pertenencias que se llevó.

Orueta fue cesado en su cargo en diciembre de 1933, pero el ofrecimiento nunca llegó a materializarse.

De nuevo en el seno de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, en el pleno del 29 de abril de 1933¹³ el pintor Nogales Sevilla, por medio de una carta, solicita a la Academia que se preocupe por una serie de esculturas de gran valor (no especificadas). Los académicos deciden solicitar su inclusión en el Catálogo Artístico de España, para tal fin se decide formar una comisión compuesta por Marquina, Díaz de Escovar, Álvarez Dumont y Temboursy. Comisión que como la anterior, a la que ya nos hemos referido, no tuvo ningún recorrido.

Como vemos, los intentos que hasta este momento había realizado Temboursy para comenzar un catálogo del Patrimonio Histórico-artístico de Málaga siempre lo encuadraba como un trabajo colectivo, es de pensar que él no se encontrase en condiciones de afrontar solo tamaña empresa. No obstante, su archivo se iba incrementando con los resultados de todas las intervenciones que realizaba, con las fotografías que había ido acumulado desde sus inicios en la Sociedad Excursionista de Málaga; en definitiva con todo aquello que podía ir recopilando referente al patrimonio histórico-artístico de Málaga y su provincia. Pero pasarían bastantes años hasta que él se plantease acometer la elaboración del catálogo en solitario.

Sobre la Provincia de Málaga ya había un Catálogo Monumental que lo realizó Rodrigo Amador de los Ríos en 1907, pero la comisión que tenía que dar el visto bueno al mismo no lo consideró de suficiente calidad para ser publicado y quedó inédito. Juan Temboursy no solo conocía estas circunstancias, sino que desde muy pronto consiguió hacerse con una copia del manuscrito que se había decidido no publicar. Temboursy estaba totalmente de acuerdo con la baja calidad del mismo, y en aquellas ocasiones que tuvo la oportunidad de hablar de este catálogo siempre manifestó su opinión contraria al mismo, al que acusaba de no haber incluido muchos de los bienes que ya se conocían en la época en que Amador de los Ríos lo elaboró y los errores los basaba en la metodología seguida, ya, que según Temboursy, el autor lo había elaborado en base a una encuesta que se había enviado a las personas principales de cada pueblo, en especial al cura de la localidad, y muchos de ellos no tenían el criterio suficiente para realizar ese catálogo ni una aproximación a la valoración histórico-artística de los bienes. Temboursy por el contrario sostenía que el catálogo había que hacerlo visitando cada localidad y elaborarlo con la ayuda de las

13 Acta de la Academia de Bellas Artes de San Telmo del 29 de abril de 1933. Academia de Bellas Artes de San Telmo.

autoridades de la misma. Otra de las faltas que acusaba Temboury en trabajo de Amador de los Ríos era la falta de fotografías de los bienes inventariados.

Pero la labor patrimonialista de Temboury no solo se limitó a la elaboración de ese catálogo al que nos hemos ido refiriendo. Por el contrario su nómina de intervenciones en pro del Patrimonio de la Provincia de Málaga es enorme. El elaborar en este trabajo una relación exhaustiva de esas intervenciones además de interminable sería poco esclarecedor, por los que vamos a ir relatado de modo cronológico aquellas intervenciones que supusieron de algún modo hitos en la salvaguarda del Patrimonio y que lo hizo por distintos caminos: demostrando un valor en los mismos que les diese carácter de elemento a proteger, rehabilitando bienes deteriorados, sacando a la luz bienes demostrando su autoría, haciendo excavaciones de bienes enterrados, catalogación de bienes ya desaparecidos, incluso, conseguir el cambio de la legislación urbanística de unos bienes no protegidos a partir del estudio sobre los mismos.

Si obviamos las fotografías que realizaba durante salidas con la Sociedad Excursionista, su primera intervención importante se tradujo en la recuperación y catalogación de todos aquellos restos que quedaron en los edificios quemados durante los incidentes de mayo de 1931 y proteger aquellos que por intereses espurios se querían hacer pasar por desaparecidos o destruidos¹⁴. Una de las gestiones más interesantes que realizó sobre las consecuencias de estos acontecimientos fue la de salvar, de entre los escombros, un buen número de los mosaicos de gran valor artístico que adornaban las galerías del destruido Palacio Obispal y que se volvieron a instalar una vez fue reconstruido el edificio. Igualmente tuvo la oportunidad de realizar varios informes sobre los bienes destruidos.

Su mentor Ricardo Orueta, otro gran patrimonialista, desde la Dirección General de Bellas Artes consiguió sacar adelante bastantes normativas sobre la protección del Patrimonio, pero de la que destacan dos disposiciones que supusieron un avance en esa interpretación y sirvieron de un ejemplo a aplicar en el resto de países europeos. Nos referimos al Decreto con la Declaración Monumentos Históricos Artísticos que se hizo con fecha 3 de junio de 1931¹⁵ y la

14 En una carta de Ricardo Orueta a Juan Temboury del 22 de agosto de 1931, le dice: “Yo le ruego que cuantas noticias tenga sobre obras de arte existentes en Málaga, sobre lo salvado y lo perdido de los incendios y sobre lo que se haya vendido, muy especialmente por elementos eclesiásticos;”. Legado Ricardo Orueta. Tomás Navarro Tomás.

Telegrama de José Carreño a Miguel Coloma Rubio, Gobernador Civil de Málaga del 27 de agosto de 1931. en el que le dice: "Noticias que parecen ciertas llegadas a esta Dirección dicen que de las iglesias de Vélez Málaga se están retirando objetos de arte. Ruego a V.E. investigue si es cierta la denuncia y en caso afirmativo adopte las medidas que estime pertinente para salvaguardar Tesoro Artístico Nacional". Legado Orueta. Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

15 Gaceta de Madrid del 3 de junio de 1931. n° 155, págs. 1181-1185.

Ley sobre el Patrimonio Artístico Nacional del 13 de mayo de 1933¹⁶. La primera disposición fue un catálogo de bienes españoles a proteger, mientras que la segunda supuso la puesta en valor de una nueva concepción e interpretación del Patrimonio Histórico de la Nación¹⁷. Estas actuaciones de Orueta no hicieron sino acrecentar el interés por el Patrimonio que Temboury manifestaba, proyectando ese interés a una visión más contemporánea del concepto Patrimonio y su defensa. Esa avanzada interpretación de los bienes patrimoniales y las nuevas metodologías de conservación las mantendría hasta el final de sus días, aunque bien es cierto que atravesó épocas oscuras, de las que incluso él fue protagonista, en las que tuvo que callar sus puntos de vista.

Las dos normativas antes referidas, unidas a las primeras dotaciones presupuestarias dieron lugar al comienzo de su actuación en las obras de rehabilitación del Conjunto Monumental de la Alcazaba y Castillo de Gibralfaro, donde bajo la dirección de Leopoldo Torres Balbás y trabajando junto al arquitecto José González Edo, formaron un grupo que consiguió levantar, aparentemente de la nada, El Monumento que hoy disfrutamos. Su actuación en estas obras es, con toda seguridad, por lo que fue más conocido en Málaga. Actualmente la entrada del monumento está franqueada por una lápida que recuerda su actuación y el busto que de él realizase su amigo el escultor Adrián Risueño y donde el paseo que rodea la parte sur lleva su nombre. Es difícil valorar si fue esta empresa a la que le dedicó más trabajo, lo que sí es cierto que fue la que más se alargó más en el tiempo. Pero el verdadero valor que creemos se debe otorgar a la labor de Temboury sobre el Conjunto Monumental que ahora contemplamos es que sin su acción o acciones posiblemente hoy difícilmente lo disfrutaríamos. En una carta que Torres Balbás le dirige el 22 de julio de 1942¹⁸, transmite ese sentimiento:

“Parece milagroso que se hayan adquirido tantas fincas y faltan tan pocas para hacerse con el recinto de la Alcazaba. Si es milagro, a V. se le debe. No sé si en Málaga se han dado cuenta o se darán algún día de que V. es el padre y madre y hasta abuelo de esa Alcazaba surgida de un montón de escombros y basura. Los demás hemos sido nada más que acompañamiento. Si eso de las lápidas no estuviera tan desacreditado, habría que poner una a la entrada que dijese, poco más o menos «El rescate, la limpieza y urbanización de esta Alcazaba se deben al generoso entusiasmo de Luan Temboury»”.

16 Gaceta de Madrid del 25 de mayo de 1933, nº 145, págs. 1394-1399

17 La Ley dice en su artículo 3º: “Compete a la Dirección General de Bellas Artes cuanto atañe a la defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional.

18 Carta de Leopoldo Torres Balbás a Juan Temboury del 22 de julio de 1942. Legado Temboury.

En el mes de marzo de 1936, una vez que Ricardo Orueta había sido elegido de nuevo para el puesto de Director General de Bellas Artes, este nombró a Temboury Delegado Provincial de Bellas Artes¹⁹, lo que de algún modo supuso oficializar las múltiples actuaciones que también realizaba en la Provincia, casi siempre junto con su amigo Simeón Giménez Reyna, como eran sus visitas a los yacimientos arqueológicos de San Pedro Alcántara, las ruinas de Acinipo en Ronda o la Cueva de la Pileta.

Desde su nombramiento, en marzo de 1936, Temboury tuvo pocas ocasiones de actuar en condiciones de normalidad, porque desde el Golpe de Estado la sucesión de acontecimientos generales y particulares²⁰ le afectaron de modo muy significativo. No obstante en ningún momento dejó de trabajar, y es muy posible que lo hiciese a modo de terapia. En la Alcazaba él era el único responsable y tenía que seguir dándoles trabajo a los oficiales especialistas que Torres Balbás se había traído desde la Alhambra y que no podían volver a Granada porque esta ciudad se encontraba en poder de los rebeldes.

Otra importante actuación, muy trascendente, en la protección del Patrimonio fue la salvaguarda de la mayoría de los bienes de la Catedral cuando esta fue designada como alojamiento de los refugiados que huían de las tropas rebeldes. Para ello enclaustraron en las sacristías y el coro todos aquellos bienes que era posible trasladar, así como bienes procedentes de otros edificios religiosos como fue la imagen de la Virgen de la Victoria, luego cerraron con muros de ladrillos los referidos espacios. Continuando con su actuación en el edificio de la Catedral, cuando el 7 de febrero de 1937 las tropas rebeldes entraron en Málaga, asumió la responsabilidad de intentar llevar a un estado de normalidad el edificio catedralicio, ya que mientras sirvió de refugio se habían hecho en su interior fuegos, usándolo como cocinas e incluso como letrinas, dándose el caso que aquellos retablos, algunos de gran valor, que no pudieron trasladarse fueron usados como leña para el fuego con el intentaban combatir el frío los refugiados.

De estos terribles momentos hay que destacar una actuación de Juan Temboury que lo ennoblece, nos referimos a la defensa por escrito que realizó hasta

19 El desempeño por Juan Temboury del cargo de Delegado Provincial de Bellas Artes es el caso más singular que conocemos, ya que fue nombrado por el Gobierno de la República en 1936 y sin solución de continuidad no fue cesado ni refrendado en el puesto por el Gobierno nacido del Golpe de Estado Militar y siguió actuando como Delegado hasta su fallecimiento en 1965.

20 Durante los últimos días del mes de julio de 1936 fue asesinado por la espalda su hermano Pedro, sin que nunca se llegase a saber quién lo hizo, y su hermano Francisco fue detenido por las milicias republicanas. Además, el negocio familiar fue pasto de las llamas al igual que toda la manzana en la que se encontraba en la calle 14 de abril.

en tres ocasiones a favor de los miembros de Junta de Defensa del Tesoro Artístico²¹ y en especial de su presidente Vicente Andrade, no hay que olvidar que esa actuación la realizó en unos momentos en que iniciativas de este tipo arriesgaban la integridad personal. Existen otros casos muy próximos a Temboury en los que la forma de actuar fue la contraria, en concreto el equipo directivo en ese momento de la Academia de Bellas Artes de San Telmo acusó a la referida Junta de haber realizado un robo selectivo de documentos, hecho este en el que si se ahonda un poco se llega a la conclusión de que los documentos sustraídos implicaban a miembros de la Academia con actuaciones políticas durante el periodo republicano.

Entre 1937 y 1939 transcurre para Temboury una etapa oscura desde el punto de vista artístico, periodo que coincide con su paso por la política local dentro de la Comisión Gestora que se hizo cargo del Ayuntamiento de Málaga. No obstante en ese periodo que consideramos infértil le habían sido otorgados por parte del Gobernador Civil, García Alted, unos poderes casi omnímodos para controlar y recuperar todos aquellos bienes que hubiesen sido enajenados durante el “periodo rojo”²². No obstante, Temboury sí continuó trabajando en las obras de la Alcazaba junto con el Arquitecto Fernando Guerrero-Strachan Rosado, colaboración que duraría hasta 1941, fecha del fallecimiento de este último. Este periodo es coincidente con aquellas obras que han sido puestas más en cuestión desde un punto de vista historicista entre todas las obras llevadas a cabo en el Conjunto Monumental de la Alcazaba.

En 1941 el Obispo de la ciudad Balbino Santos Olivera convocó a Juan Temboury para que formara parte de la Junta Pro-Coronación de la imagen de

21 La Junta de Defensa del Tesoro Artístico en Málaga se debió crear a similitud de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico creada por un Decreto de 2 de agosto de 1936 y que se refería específicamente al ámbito de Madrid. Estas Juntas actuaron con mayor o menor fortuna en distintas ciudades, dependiendo del poder real que ejercían las autoridades oficiales. En Málaga, al parecer, tuvo una incidencia bastante importante, ya que pasados los primeros días de desconcierto y desorganización, la Junta consiguió evitar o conservar la mayoría de las incautaciones que se realizaban; de hecho cuando entraron las tropas rebeldes en la ciudad, las incautaciones realizadas (posiblemente no fuesen todas) se encontraban almacenadas en la sede de la Biblioteca Ricardo Orueta, existiendo un inventario de todo lo almacenado.

22 Con fecha 30 de febrero de 1937 el Gobernador Civil García Alted le envía un oficio con el siguiente texto:

“Teniendo en cuenta los conocimientos artísticos que V. posee, con esta fecha he tenido a bien, concederle amplias facultades para que nombre a los individuos que crea necesario y bajo su absoluta dirección, proceda a efectuar en esta Capital y pueblos su provincia, inventario de todo lo relacionado con Bellas Artes y Tesoro Artístico Nacional, quedando autorizado para poder trasladarse al lugar que convenga y penetrar en cuantas dependencias y domicilios crea necesario a los fines ya expresados; esperando de las fuerzas y agentes armados a mis órdenes guarden a dicho Sr. las consideraciones que el cargo para el que se le nombra merecen.

Dios guarde a España y a V. muchos años. Málaga a 30 de febrero de 1937
EL GOBERNADOR CIVIL

la Virgen de la Victoria acto que habría de celebrarse en 1943. Y había que hacerlo a lo grande, incluso por encima de las posibilidades económicas del momento y que podríamos resumir en lo escrito por el Obispo en referencia a la riqueza y boato de la futura corona: “*La nueva corona que con tan fausto motivo ha de ceñir las sienas de la Señora, tiene que ser riquísima por su materia, artística por su estructura y expresiva por su mismo simbolismo*”²³. Sería la oportunidad de quien, en palabras del profesor Sánchez López: “...con su acostumbrada y certera intuición, Juan Temboury afirmaba que la Virgen de la Victoria es la verdadera y única clave de todo el Santuario”²⁴. Temboury se acercó a ese mundo que representaba la imagen de la Virgen de la Victoria como un todo indivisible que atesora y explica la historia de la Málaga cristiana en todas sus manifestaciones artísticas, sociales, religiosas, etc., a modo de reservorio donde se conserva un pequeño y completo testimonio de todo el Patrimonio, el conservado y el destruido, de los últimos cinco siglos de la historia de la Ciudad. Temboury, además, supo valorar que lo contenido en ese “universo Victoriano” traspasaba las fronteras de lo local para convertirse en una lectura sin interrupciones y polisémica de la intencionalidad y lo que representó el estilo barroco para la sociedad de su tiempo y más concretamente el barroco andaluz.

El catedrático Sánchez López comenta que Temboury fue el encargado de la supervisión y asesoría del producto final de la corona y el cetro para la imagen de la Virgen de la Victoria²⁵. Temboury, con una visión muy certera, supo combinar el respeto a la antigüedad y origen de la imagen con la riqueza y lujo que del resultado se esperaba. Juan Antonio Sánchez deja claro que Temboury no se atuvo a un historicismo ortodoxo, si no que se remontó para la inspiración del estilo que debía llevar la corona a la que fue ceñida por Isabel I de Castilla y que se encuentra depositada en la Capilla Real de la Catedral de Granada, pero procurando que el resultado no fuese una copia exacta de la misma. En cuanto al cetro tuvo como referente el portado por la imagen de la Virgen de la Antigua que se encuentra en la Catedral de Granada. La otra vía principal que emprendió Juan Temboury fue la que en palabras del profesor Sánchez López supuso la *represtinación* de la imagen, que en este caso consistía

23 SANTOS OLIVERA, B. “La coronación canónica de Nuestra Señora de la Victoria”, *Málaga por la Virgen de la Victoria*. Excmo. Ayuntamiento de Málaga. 1943. Málaga. Págs. 5-7.

24 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. “«Esta es la victoria que vence al mundo». Pervivencia, transformación y memoria de una iconografía histórica”, *SPECVLVM SINE MACVLA Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Excmo. Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria. 2008. Málaga. Págs. 359-400.

25 Según las investigaciones llevadas a cabo por el profesor Sánchez López los diseños de la corona y el cetro fueron realizados por el padre Granda pero siempre bajo la inspiración y supervisión de Juan Temboury.

principalmente en desnudar la imagen de los ropajes que durante varios siglos habían “adecentado y enriquecido” la desnudez de la madera, aunque las vestimentas ya estuviesen representadas en la propia escultura. Dentro de del proceso de repriminación Temboursy incluyó el realizar una nueva imagen del Niño que se pudiese colocar en el regazo la escultura de la Virgen, ya que la anterior había sido articulada en brazos y piernas para poder sentarla en la silla a los pies de la imagen²⁶. Para ello encargó a su amigo el escultor Adrián Risueño la talla del Niño, quien, aunque la tuvo que repetir a petición de Temboursy, consiguió realizar posiblemente la que es una de las mejores esculturas de toda su obra. Igualmente Risueño fue el autor del pajarito que porta la Virgen actualmente en su mano izquierda.

Las intervenciones ya comentadas llevarían Temboursy a la interesarse y poner en valor la decoración en yeso del Periodo Barroco Andaluz donde valora los magníficos trabajos que decoran la iglesia y camarín de la Victoria. Puede que Temboursy fuese uno de los primeros investigadores, posteriores al siglo XIX, que comenzaron a darle valor artístico a lo que desde ese siglo se había considerado un arte menor, cuando no se le calificaba de mal gusto barroco. Su interés por la decoración en yeso le llevó a ampliar sus investigaciones a otras iglesias de Málaga y la Provincia de las que destacaban algunas de Antequera y Ronda, trabajo de investigación que plasmó en el artículo *Para el estudio de la Arquitectura andaluza. La ornamentación en yeso a principios del siglo XVIII*²⁷. El texto es en sí mismo un ejemplo del mejor Temboursy, donde el primero y último de los párrafos se encuentran perfectamente concatenados y en su conjunto supone una declaración de principios sobre lo que para Temboursy significa el concepto de arte y en el que también reivindica esta forma artística, tan denostada desde finales del siglo XVIII y hasta principios del XX²⁸:

Primer párrafo:

“Uno de los temas más interesantes y menos estudiados en las historia del Arte Andaluz es el grupo de decoradores en yeso que cubre de delirantes

26 La anterior escultura del Niño se conserva en el pequeño museo que contiene el Santuario de Ntra. Señora de la Victoria.

27 TEMBOURY ALVAREZ J. “Para el estudio de la Arquitectura andaluza. La ornamentación en yeso a principios del siglo XVIII”. Semanario *El Sol de Antequera* número extraordinario. Agosto de 1949. Antequera.

28 Narciso Díaz de Escovar en un artículo titulado *Efemérides malagueñas. La capilla mayor de la Victoria*, que se encuentra en el Legado Federico Muñoz y del que no consta el diario en el que se publicó ni la fecha, incluye la siguiente frase: “El camarín es rico, pero de mal gusto.”. es evidente que la opinión de Díaz de Escovar, a pesar de ser contemporáneo de Juan Temboursy, se encontraba todavía instalada en una estética decimonónica.

ornamentaciones las bóvedas de nuestros templos, desde finales del siglo XVII hasta la mitad de la centuria siguiente.”

Último párrafo:

“Es absurdo desdeñarlo por estar labrados en materia blanda y no definitiva. En arte, la genial inspiración fugaz, tiene más brío, espontaneidad y personalismo que la obra académica lentamente concebida. Por eso descubrimos más fácilmente el destello del alma creadora, en los «improntus», en los diseños y en los borroncillos de los pintores. El escultor mismo, ultima su obra en barro; el pasarlo a mármol o bronce es trabajo secundario que realizan vulgares operarios.”

La intervención e investigación de Temboury en el Santuario de la Virgen de la Victoria no se limitaría a lo anteriormente descrito, su avance en la profundización del polisémico lenguaje barroco le llevaría a afrontar una posible interpretación unitaria de los distintos espacios que componen la torre-camarín del santuario. Es difícil llegar a saber por qué caminos llegó a su acertada lectura iconográfica, pero sí existen multitud de pruebas documentales en su Legado que demuestran que su búsqueda fue exhaustiva.

La torre-camarín se construyó a expensas del Conde de Buenavista, José Guerrero Chafarino, ideada por el monje mínimo Fray Alonso de Berlanga y construida entre 1693 y 1700 por el arquitecto Felipe de Unzurruñaga. La lectura que hizo Juan Temboury de este conjunto arquitectónico está basada en una interpretación de *Los ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, y divide el conjunto arquitectónico en tres plantas: la cripta, un tétrico y cuadrado espacio terrenal donde se representa el «tempus fugit»; una segunda planta, en el que un espacio cuadrado, que conecta con la pared donde se encuentra el altar mayor de la iglesia y que representa a la Iglesia institución; para finalmente culminar en una tercera planta de forma octogonal que está presidido por la imagen de la Virgen de la Victoria y donde en un paroxismo de la decoración barroca están representados todos los atributos de la Madre de Dios, es el Paraíso. Las tres plantas están conectadas por una escalera de cuarenta y ocho escalones en seis tramos de ocho, número cristológico. El techo de la caja de la escalera es una bóveda esquifada que en el centro presenta la Imagen del Salvador del mundo y alrededor doce lunetos con un apóstol en cada uno de ellos y portando su símbolo de identificación. La interpretación iconográfica realizada por Temboury es la del camino que debe seguir el penitente desde el mortal mundo terrenal hasta alcanzar el Paraíso, lo que debe hacer por un esforzado y virtuoso camino, pero en el que siempre estará acompañado por la Iglesia Institución.

Juan Temboury no llegó a publicar el manuscrito sobre la Torre-camarín, esto se hizo después de su muerte²⁹, siendo difícil saber el por qué lo había mantenido inédito. Posteriores trabajos han vuelto a estudiar la lectura iconográfica del edificio, pero en lo esencial ninguno de ellos contradujo la interpretación realizada por Temboury. Así el profesor Santiago Sebastián³⁰ en su trabajo *El Pía Desideria de Hermann Hugo y el Santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura*, centra que la lectura de la torre-camarín está basada en la interpretación que de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola hizo el Jesuita Alemán Hermann Hugo en su libro *El Pía Desideria*. Años más tarde la catedrática Rosario Camacho volvió a retomar el estudio de este espacio arquitectónico en su trabajo *La emblemática y la mística en el santuario de la Victoria en Málaga*³¹, realizando en el mismo una convergencia de las interpretaciones de Temboury y de Sebastián, abundando especialmente en el estudio de los símbolos marianos del camarín de la Virgen. Ni que decir tiene que se debe considerar como una proeza el trabajo llevado a cabo por Juan Temboury, al sacar a la luz la interpretación de un espacio que el tiempo había conseguido enterrar, máxime si tenemos en cuenta que cuando Temboury comenzó su investigación, alrededor de 1950, la iconografía era una ciencia absolutamente desconocida en nuestro país.

A mediados de 1941 le llega a Juan Temboury la oportunidad que había deseado durante mucho tiempo. El Instituto Diego de Velázquez dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y heredero del Centro de Estudios Históricos tiene en proyecto actualizar los Catálogos Monumentales de las provincias españolas que se habían publicado en las primeras décadas del siglo XX. Diego Angulo Íñiguez, Director del Instituto, le propone a Temboury que revise el que en 1907 realizó Amador de los Ríos. Temboury se apresura a contestarle afirmativamente³² y reconociendo que “llevo unos diez años recogiendo datos, planos y centenares de fotos con miras a hacer, alguna vez, cosa parecida”, pero le da a entender que Catálogo inédito de Amador de los Ríos no se puede revisar sino que hacerlo de nuevo. No se anda con paños calientes cuando da su opinión sobre el referido Catálogo:

29 TEMBOURY ÁLVAREZ, J. “Notas sobre la Virgen de la Victoria y su Santuario. Reinterpretación actual de la iglesia de la Victoria”, *Informes históricos-artísticos de Málaga*. Málaga. Caja de Ahorros Provincial de Málaga. 1966. 87-105.

30 SEBASTIÁN LÓPEZ, S. “El Pía Desideria de Hermann Hugo y el Santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura”. *Boletín de Arte* nº 2. Universidad de Málaga. 1981, Málaga. Págs. 9-32

31 CAMACHO MARTÍNEZ, R. “La emblemática y la mística en el santuario de la Victoria en Málaga” *Cuadernos de Arte*. Fundación Universitaria. 1986. Madrid.

32 Carta de Juan Temboury a Diego Angulo del 14 de mayo de 1941. Legado Temboury.

“Conozco bien los enormes misales de Amador de los Ríos, donde casi la totalidad del texto es la hueria y ampulosa literatura de su época; todas sus largas páginas podían recogerse en ocho o diez cuartillas y acaso un par de ellas lo que hay personalmente suyo y no tomado de Berlanga, Guillen Robles, Marzo, etc.

Temboury admite la condición de que siga figurando el nombre de Amador de los Ríos como autor, pero impone una serie de condiciones para afrontar el trabajo

“Me parece muy bien si, por motivos sentimentales o de economía, quieren Vds. conservar el nombre de D. Rodrigo al frente de la publicación; pero ello no evita el tener que hacerlo todo de nuevo. Tendría que contar con los datos de su «Guía», con Torres Balbás para cosas musulmanas, con Hernández para los castillos, con Martínez Santaolalla para la prehistoria, con Guerrero Strachan para arquitectura religiosa y con Fernández para la parte de Antequera³³. De elementos gráficos hay que hacer plantas de muchos edificios, alzados de algunos: muchas fotos nuevas: contar también con el Laboratorio de Arte, con los negativos hechos por Amador de los Ríos (los conserva la familia en Alcalá de Henares) y con los de Orueta.

De modo que Vds. deciden pero siempre a base de que sea sin agobios de tiempo y contando con la colaboración de todos.”

En resumen, Temboury estaba dispuesto a quedar en el anonimato sobre la obra en cuestión, pero en lo que no pensaba ceder era en la calidad que debía presidir, cuando se publicase, el Catálogo Monumental de la provincia de Málaga.

Aunque no conocemos la respuesta de Diego Angulo, es de pensar que esta fuese afirmativa, por lo que Temboury se puso a trabajar³⁴, con más intensidad

33 De las colaboraciones que Temboury esperaba y deseaba obtener las había de muy distinta factura. Aunque no tenemos constancia de que Temboury hablase sobre el tema con Torres Balbás, es muy posible que lo hiciese porque durante esos años este último realizó publicaciones relacionadas con el Patrimonio de Málaga, así como que tenemos constancia de que le demandó a Temboury información sobre monumentos musulmanes de la provincia como es el Castillo de Antequera o el de Marbella. Cuando Temboury escribe Hernández posiblemente se esté refiriendo al arquitecto Félix Hernández Jiménez (1889-1975). Al manifestar su deseo de que fuese Martínez Santaolalla el que asumiese la parte de arqueología, consideramos que lo que estaba realizando era una labor meramente política (en esa época Julio Martínez era el Comisario Nacional de Excavaciones Arqueológicas y quien lo había nombrado Comisario local de Málaga), ya que sin desmerecer las posibles valías de la persona propuesta, el conocimiento que sobre la arqueología provincial debía poseer su amigo Simeón Giménez Reyna fue sacrificado por Temboury en aras de alguien políticamente más importante. El deseo de que Fernando Guerrero-Strachan Rosado asumiese la arquitectura religiosa debió quedarse sólo en la intención, ya que Guerrero-Strachan falleció en septiembre de ese año. La elección del pintor y cronista de la ciudad José M^a Fernández “para la parte de Antequera”, no solo era muy acertada sino que

34 En una visita que realizamos a la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, sede donde se encuentran los fondos del Instituto Diego Velázquez, pudimos comprobar que las distintas personas a las que se les

y con un objetivo concreto: realizar el tan buscado y deseado Catálogo Monumental de la provincia de Málaga

Hasta los años veinte del pasado siglo el centro de la Málaga estaba aún sometido a un urbanismo de ciudad amurallada, su crecimiento se había dado ganándole terrenos al mar o construyendo barrios que de algún modo quedaban aislados por carecer la ciudad de ejes norte-sur y este-oeste que facilitasen la comunicación y el crecimiento. Para realizar el primero de ellos hubo que derribar todo un intrincado barrio de estrechas callejuelas denominado «la Alcazabilla» por encontrarse en la falda oeste de las murallas que defendieron en su día el conjunto monumental de la Alcazaba. Con el derribo del barrio Juan Temboury concibió la oportunidad de excavar en los solares que habían quedado libres, porque estaba convencido que en los alrededores de las murallas se podían encontrar importantes restos arqueológicos. Pero los intentos de Temboury siempre resultaron fallidos, la especulación inmobiliaria primaba sobre la búsqueda de Patrimonio. Se fue construyendo en cada uno de los solares de la nueva calle Alcazabilla. En la zona colindante con las murallas árabes solo quedaba un solar donde en los años cuarenta se decidió construir un edificio denominado Palacio de Archivos y Bibliotecas. Temboury intentó de nuevo que ese edificio se construyese en otro lugar, pero como siempre sus gestiones resultaron infructuosas. Si nos atenemos a lo que dice a modo de memoria en un documento que existe en su Legado, aprovechaba por las tardes, cuando se paraba la obra, para bajar y contemplar cómo los cimientos del edificio se estaban construyendo sobre restos arqueológicos e incluso aprovechan algunos de esos restos para que formasen parte de la cimentación. Los años en que esto ocurría no eran propicios para la más mínima protesta, incluso para un colaborador, como en ese momento era Temboury.

Cuando el edificio estaba prácticamente terminado, el Cabildo Municipal asumió la tarea de adecentar el terreno que quedaba delante del edificio en construcción por medio de la creación de un jardín. Se le encargó al arquitecto municipal, Enrique Atencia, el diseño de esos jardines. Atencia era un buen amigo de Juan Temboury y en ese momento estrecho colaborador en varios proyectos, por lo que este último vio la oportunidad de aprovechar la construcción del jardín para hacer un sondeo exploratorio de la zona. A finales del mes de mayo de 1951 Atencia, con el que se encontraba Temboury, da la orden de excavar una zona del terreno en el que al hacerlo a una profundidad de cuatro metros apareció lo que parecía ser una entrada a la Malaca romana.

había encargado la revisión de los Catálogos enviaban a la referida Institución minutas con los gastos de las fotografías que realizaban, de Juan Temboury no encontramos ninguna y además nos consta que no lo hizo.

La noticia corrió entre la población como la pólvora y con ella las más disparatadas versiones de lo hallado, hasta el punto que cuando el día 14 de junio el diario *Sur* dio la noticia, Enrique Atencia al ser entrevistado les pide a los curiosos que les dejen espacio para trabajar.

Las excavaciones se ampliaron y con ellas se comenzó a vislumbrar la importancia de lo descubierto. Comenzaron a aparecer en los diarios distintas interpretaciones de lo encontrado y «descubridores potenciales», pero para la generalidad el descubridor era Juan Temboury, siendo tratado poco menos que como un héroe. Cuando se determinó que lo hallado eran parte de un teatro romano se elucubrarón múltiples teorías y determinación de su importancia; llegando a calificarlo, antes de ser excavado como de más importancia que el de Mérida. Se comenzó a valorar seriamente la posibilidad de derruir el edificio a punto de terminarse para garantizar la excavación. Pero al final todo quedó en una serpiente de verano. El Gobernador Civil, que no había dado ninguna opinión sobre el tema, el 14 de septiembre vuelve de Madrid de recibir instrucciones y manifiesta:

"No dudo de la importancia del hallazgo arqueológico, pero estimo que todo está muy derruido. En cuanto a ese atrevido rumor de derribar el palacio de ..., me voy a limitar a contestar con una cita que debo al archivero señor Baguenas de una ley romana dictada para Málaga y cuya rúbrica, traducida al castellano dice «Nadie destruya un edificio que no ha de volver a construir». Con esta rúbrica romana fijo yo mi criterio"³⁵.

Esta posición fue reafirmada por el diario oficial del Régimen, *Arriba*, lo que constituyó la posición oficial de las autoridades y por tanto, aquello que los medios de comunicación que lo habían valorado hasta la exageración lo hallado, cambiaron de opinión: "Se corre el riesgo demasiado probable de no encontrar debajo de él [Casa de la Cultura] otra cosa sino un puñado de piedras carcomidas de mediocre valor decorativo y valor arqueológico de cuarta categoría"³⁶.

En realidad todo se trataba del resultado de una lucha de poderes entre distintas familias del Franquismo y que duraría hasta que en 1957 cuando, en un nuevo cambio de equilibrios, José Luis Arrese fuese nombrado ministro de la vivienda y que consiguiese llevar a su ministerio el control sobre las

35 La cita se está refiriendo al título LXII de la Lex Flavia Malacitana: "R. NE QUIS AEDIFICIA QUAE. RESTITUTURUS NON ERIT. DESTRUAT". RODRIGUEZ DE BERLANGA, M. Estudios sobre los dos bronceos encontrados en Málaga a fines de octubre de 1851. Imprenta el Avisador Malagueño. Málaga. 1853.

36 Revista quincenal *Acción* editada por la C. N. S. de Málaga (Sindicato Vertical), en su número correspondiente al 15 de septiembre.

excavaciones arqueológicas. Mientras tanto, durante ese periodo un manto de silencio total cubrió lo referente al Teatro Romano. Juan Temboury fue la única persona damnificada por esa lucha entre poderes, con lo que el manto de silencio también lo cubrió a él durante el mismo periodo y más allá. El Temboury del que los medios de comunicación, durante la década anterior, habían solicitado constantemente su colaboración, durante la década de los años cincuenta fue condenado al olvido. Había tenido la mala suerte de encontrarse en medio del fuego cruzado entre dos frentes amigos.

Pero Juan Temboury demostró una vez más que lo importante era la defensa y puesta en valor del Patrimonio. Así, sin ayudas oficiales y sólo con la voluntad casi clandestina de unos pocos, siguió trabajando en las excavaciones y afrontando las críticas y ridiculizaciones que se le hacían.

Si sostenemos que la catalogación del patrimonio Histórico- artístico fue el eje central de toda la labor de Temboury en pro de la cultura, hubo otro elemento muy importante para él, que como un hilo, más tenue pero que nunca se cortó, recorrió un camino paralelo. Nos referimos a su constante defensa, posiblemente la única en Málaga, de la figura y la obra de Pablo Ruiz Picasso. Pocas fueron las ocasiones en la que tuvo la oportunidad de defenderlo desde ya su lejano escrito de 1933 *Málaga y el pintor Picasso*³⁷. Se presentó en 1936 la oportunidad de llevar a Málaga la primera exposición que de la obra de Picasso se hacía en España y que recorrió Barcelona, Madrid y Bilbao, pero las mediocridades y zancadillas impidieron que esta se pudiese ver en su ciudad natal³⁸.

Juan Temboury albergaba el íntimo deseo de que alguna vez Málaga fuese la sede del museo que él soñaba: “Hay muchos museos que han tenido la suerte de reunir sus cuadros, pero aquí debía de formarse básicamente la colección Picasso, con representación de la marcha evolutiva de su obra y con sus grandes quiebros de orientación”³⁹.

La primera ocasión de contactar con Picasso se la ofreció un sobrino del pintor, Ricardo Huelin. Pero cuando Temboury vislumbró la verdadera oportunidad de hacer realidad su proyecto fue cuando en el mes de octubre de 1953 visitó Málaga el secretario de Picasso, Jaime Sabartés. Aunque oficialmente Sabartés venía a conocer las raíces malagueñas de Picasso,

37 TEMBOURY ÁLVAREZ, J. “Málaga y el pintor Picasso”, *Revista Málaga* nº1. Editada por la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga. Mayo de 1933.

38 SARRIA FERNANDEZ, C. “La exposición que nunca llegó”, *Revista Isla de Arriarán* nº XXXIX. Asociación Cultural Isla de Arriarán. 2016. Málaga. Págs. 267-325.

39 Carta de Juan Temboury a Pablo R. Picasso del 26 de mayo de 1953. Museo Picasso Málaga.

nosotros sostenemos que en el viaje también traía el encargo del maestro de sondear la posibilidad de que fuese en un futuro Málaga la sede donde exponer la enorme cantidad de obras que él había ido acumulando a lo largo del tiempo, deseo que el pintor había manifestado en varias ocasiones. Sabartés, que vino con su esposa, fueron recibidos por Temboury como él acostumbraba a hacerlo, con lo que el matrimonio quedó agradablemente sorprendido. Pero si es cierto que Sabartés venía a sondear el encargo de Picasso, la opinión que se llevó de Málaga no pudo ser más negativa, una ciudad con una economía muy deprimida y con un potencial turístico, como motor de esa economía aun por desarrollar; es de suponer que viniendo desde París, esto supondría casi un viaje hacia tras en el tiempo, incluso después de haber pasado por Barcelona. Esta visión negativa de la ciudad estuvo presente en toda la correspondencia que a partir de ese momento mantuvieron Jaime Sabartés y Juan Temboury. Nosotros mantenemos que a su vez fue el detonante para que Sabartés comenzase a realizar gestiones en Barcelona como posible sede de los fondos picassiano. Pero no todo fue negativo en el viaje del matrimonio Sabartés a Málaga, estos se volvieron con otra Málaga grabada en su retina, la que el secretario de Picasso acostumbraba a denominar en sus cartas como “la Málaga de Temboury”. Así en la primera carta que Sabartés le envía a Juan Temboury le escribe: “Quiero decir pues, que conservo intacto el recuerdo de sus milagros o resurrecciones: la Alcazaba, el Palacio Episcopal, La iglesia de la Victoria, el museo...”⁴⁰. En resumen, interpretamos que sólo la actuación de Temboury y su obra hizo que Sabartés, aunque desilusionado, dejase aún una llama, más pequeña de lo deseado, que Temboury logró mantener viva y proyectando hacia el futuro la conexión Picasso-Málaga que fructificó en lo que es hoy el Museo Picasso Málaga y que él no pudo disfrutar. Y todo ello a pesar de las oposiciones, censurar y piedras en el camino que se encontró tanto de las autoridades como de la mediocridad de casi toda la considerada «intelectualidad local».

Existen otros muchos ejemplos del volumen de intervenciones que Temboury realizó en pro de descubrir, preservar, valorar y defender el patrimonio histórico-artístico malagueño. Algunos de ellos tan desconocidos como el haber sido el primero en demostrar la influencia de la pintura flamenca en el barroco andaluz a través del pintor Diego Manrique artista que hasta que Temboury lo estudió era un perfecto desconocido incluso entre los especialistas. O la demostración inapelable de la autoría de Guglielmo della Porta en la obra

40 Carta que Jaime Sabartés a Juan Temboury del 18 de enero de 1954. Museo Picasso Málaga.

del sepulcro de Arzobispo de Salerno, Luis de Torres, que se encuentra en la Catedral.

La pronta visita de la muerte impidió a Juan Temboury ver culminada su máxima aspiración: la publicación del Catálogo Monumental de la Provincia de Málaga. Pero como en el poema de Kavafis *Itaca*: “lo importante no es la meta, sino el camino”. Y como ejemplo no hay nada que lo demuestre mejor que su archivo, convertido en Legado gracias a la generosidad de su esposa Victoria Villarejo y de sus hijos que lo cedieron a la Diputación Provincial para su organización y custodia. El Legado Temboury se puede considerar el más completo y valioso de la Provincia y, posiblemente, uno de los legados privados más valiosos de España. En resumen, en la labor que a lo largo de la vida realizó Juan Temboury Álvarez se cumplen a rajatabla las tres condiciones que la UNESCO define como indispensables y necesarias para la protección del Patrimonio: 1º “Registros e Inscripciones”, 2º “Protección, Salvaguardia y Gestión” y 3º “Transmisión y Movilización de Apoyos”.

Carlos Sarria Fernández

Licenciado en Historia del Arte y Master en Desarrollos Sociales
de la Cultura Artística. Ambas titulaciones cursadas
en la Universidad de Málaga (UMA)
Estudios Avanzados en Humanidades: Historia,
Arte, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga (UMA)
<https://orcid.org/0000-0002-7835-1949>
csarriafernandez@gmail.com

NOTA DE VARIA



UNA PINTURA INÉDITA DE MANUEL CABRAL BEJARANO
AN UNPUBLISHED PAINTING BY MANUEL CABRAL BEJARANO

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA
Universidad de Sevilla

Recibido: 08/10/2020

Aceptado: 27/12/2020

RESUMEN

En este estudio se añade al catálogo del pintor Manuel Cabral Bejarano la obra firmada *El descanso de la frutera*. Supone un ejemplo tardío, dentro de su producción, de la práctica del género costumbrista en la pintura sevillana del siglo XIX.

Palabras clave: Manuel Cabral Bejarano; Costumbrismo; Pintura sevillana.

ABSTRACT

In this studio the signed work *El descanso de la frutera* is added to the catalogue of the painter Manuel Cabral Bejarano. It's a late example, in his production, of the practice of the costumes genre in the sevillian painting of 19th-century.

Keywords: Manuel Cabral Bejarano; Costumes genre; Sevillian painting.

En un domicilio particular de Sevilla se conserva una pintura hasta ahora desconocida en cuyo ángulo inferior derecho puede apreciarse la inscripción: "Manuel Cabral Bejarano 1883"¹. Podría titularse *El descanso de la frutera* por mostrar a una joven gitana recostada en el claro de un bosque de chopos en galería, seguramente cercano a la ribera del río por lo tupido de la vegetación – esparragueras, eucaliptos–, dispuesta al fondo del cuadro. La muchacha acomoda su cuerpo de perfil sobre una toca extendida en el suelo de espiguillas, teniendo puesto alrededor del cuello un mantoncillo inmaculado con flecos que deja entrever, no obstante, la blusa de colores claros y rojizos con que cubre su busto. La falda aparece un tanto enmarañada y recogida, lo que permite dejar al descubierto la enagua blanca. Los pies emergen cruzados y los brazos dispuestos, el derecho sobre la cadera y el izquierdo amortiguando la dureza de la peña sobre la que apoya su cabeza, coronada por una maraña de cabello azabache semirrecogido con un lazo rojo. La piel oscura de la fémica –no solo por raza, sino por la continua exposición solar–, contrasta con sendos puntos de claridad: por un lado el brillo del anillo que porta en la mano derecha y, por otro, el ojo diestro, único que se percibe con absoluta facilidad en un rostro iluminado solo parcialmente. A los pies, y un poco apartada, se halla una cesta de mimbre aparentemente vacía, pero en la que, probablemente, guarde la navaja de buen corte con la que auxilia su quehacer de recolectora de frutas. Delante de la joven se perciben, frente a las pequeñas amapolas, un trozo de pan, una manzana y su cáscara, víveres de los que se ha nutrido en su momentáneo asueto, seguramente pertinente por el excesivo calor del medio físico en que se encuentra o por el cansancio acumulado de búsqueda infructuosa. El ambiente, creado por un momento de pausa entre la tanda de recogida de zarzamoras o uvas y la siguiente, es apacible, íntimo y solitario, casi podría decirse que necesario, dispuesto el cuerpo al resguardo de la sombra en una tarde del final del verano. El pintor evoca en el lienzo el zumbido de los insectos y el suave arrullo de los pajarillos como telón de fondo de los pensamientos que ensimisman a la joven, a tenor de su mirada abstraída. En definitiva, se trata de una acertada composición con equilibrio de colores, trazo seguro y personificación creíble (**fig. 1**).

1 Óleo sobre lienzo, 51 x 69 cm.



Sevilla. Colección particular. *El descanso de la frutera*. Manuel Cabral Bejarano. Óleo sobre lienzo. 1883. (Autorizado por el propietario).

Su autor, Manuel Cabral Bejarano (Sevilla, 1827 – 1891)², despuntó como "uno de los mejores pintores costumbristas sevillanos"³, pero esta obra, perteneciente a la última etapa de su vida profesional, representa otro costumbrismo, bastante diferente, en sentido y en forma, al característico de aquellas escenas de fiestas, bailes y celebraciones que lo consagraron en el mercado artístico sevillano de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX. Este, sin embargo, es

2 Los estudios sobre el pintor son los de OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1883-1884, Madrid, Ediciones Giner, 1975, pp. 114 y 115; VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pp. 78-81; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1986, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2002, pp. 416-419; VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2011, pp. 203-213.

3 VALVERDE MADRID, J., "Puntualizaciones sobre el pintor Manuel Cabral Aguado Bejarano", *Archivo español de arte*, nº 241, 1998, pp. 81 y 82. Sin embargo, el mejor sería Manuel Rodríguez de Guzmán (Sevilla, 1818 – Madrid, 1867), que marchó a la capital en 1854 para integrarse en el círculo de Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (Sevilla, 1806 – Madrid, 1857), vid. GARCÍA MELERO, J. E., *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, p. 302.

la vertiente de las representaciones pictóricas de campesinos que se dieron tardíamente en el género, concretamente en la fase en la que a los pintores "la vida de la ciudad no les ofrece ya tipos singulares y característicos"⁴. Efectivamente, pasados los comedios de la centuria decimonónica en la urbe hispalense se produjo una tímida transformación industrial que cambió algunos usos, precisamente con la llegada y asentamiento de los elementos pertenecientes a una burguesía adinerada, agraria y latifundista, que dirigía sus negocios rústicos desde la capital. Para estos comitentes, el campo suponía un refugio residual donde era posible se mantuvieran las costumbres tradicionales de la mano de tipos – los campesinos–, muy diferentes a los cada vez más numerosos y conflictivos obreros urbanos, circunstancia por la que se inclinaron por encargar cuadros con aquellos protagonistas, cuyo funcionamiento no era otro que el de ventanas abiertas al mundo rural, casi como un recordatorio permanente de la sencillez y sosiego bucólicos que permitían olvidar, por un momento, las prisas y compromisos sociales que bullían en la llamada segunda corte de España⁵. Las ventajas, por tanto, de este asunto pictórico son relevantes: al pretender ofrecer "una pintura idealizada, ajena al sufrimiento, gozosa, vitalista y amable"⁶, se recurrió a la figuración de campesinos como elementos que no comprometían aprieto social alguno, ya que las figuraciones no serían propiamente las de los braceros que pasaban sus jornadas de sol a sol ocupados en las duras tareas agrícolas, sino, por el contrario, las de los vendedores que traían a Sevilla sus cargas de fruta y otros productos desde el campo. Estos, generalmente, no dependían, para su subsistencia, del empleo y las ordenanzas de los patronos terratenientes, sino que malvivían gracias a la venta ambulante⁷.

Las primeras representaciones pictóricas de campesinos en el costumbrismo sevillano fueron las de *El tío Gamboa de Hinojos* y *Un leñador*, presentadas por Andrés Cortés Aguilar (Sevilla, 1812 – 1879), en la Exposición

4 La eclosión de lo "popular-rústico" no se dio hasta los años sesenta del siglo XIX en la pintura sevillana, vid. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista en Sevilla, 1830-1870*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979, pp. 78 y 79.

5 La Sevilla de los Montpensier y el ambiente artístico alcanzado entonces fueron analizados por BANDA Y VARGAS, A. de la. "La Corte sevillana de los Duques de Montpensier" en AAVV: *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979, pp. 283-296; LLEÓ CAÑAL, V., *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, FOCUS, 1997; y más recientemente por RODRÍGUEZ DÍAZ, M., *El mecenazgo de los duques de Montpensier*, Madrid, Arco libros, 2018.

6 ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., "La pintura de la Donación Bellver: un tesoro artístico para Sevilla" en CANO RIVERO, I., GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Donación de Arte Mariano Bellver. Un legado para la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, ICAS, 2018, p. 105.

7 La elección del tema, por tanto, no podía ser más interesada. Sobre esto, vid. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista...*, op. cit., p. 80.

Provincial de Bellas Artes de 1857⁸. A partir de ahí, el resto de pintores costumbristas repitió estos modelos con variaciones, siendo los primeros casos de Manuel Cabral Bejarano los titulados *Un melonero* y *Un hortelano*, presentados en la Exposición Nacional de 1867⁹.

Al poco, Sevilla experimentó una serie de cambios sustanciales como consecuencia de la Revolución Septembrina de 1868, no solo en su entramado urbano –el marco arquitectónico de los cuadros de costumbres–, con los derribos de las puertas y murallas y con la empresa de otras obras de ingeniería¹⁰, sino también en el plano político e institucional que sobrevino: los duques de Montpensier, que llevaban casi dos décadas estimulando la creación artística, cultural, religiosa y social de la ciudad hubieron de marcharse el tiempo que duró el Sexenio y tras volver no pudieron recuperar la pujanza del periodo precedente debido al tránsito traumático provocado por las inestables circunstancias políticas que hicieron necesarios la reacción y el conservadurismo del restauracionismo borbónico. En la nueva etapa histórica serían los grandes propietarios de empresas agrícolas –incluso una aristocracia reforzada–, las fuerzas que manejarían con mayor solvencia el capital y, por ende, el encargo de cuadros –mayoritariamente retratos–, que les fortificasen ideológica y estéticamente en su privilegiada posición¹¹. De ahí que los artistas más longevos –que protagonizaron el costumbrismo en las décadas anteriores–, se vieran obligados a evolucionar en el último tercio del siglo hacia otras fórmulas válidas. Este fue el caso de Manuel Cabral Bejarano, que cambió notablemente de estilo desdibujando muchos de sus paradigmas¹² más reconocibles al incursionar en otros géneros como el retrato, el casacón –o pintura neorrococó–¹³, la pintura de Historia¹⁴ o el incipiente realismo que subyace en la obra que aquí se presenta por primera

8 QUESADA, L., *Los Cortés. Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2001, p. 48.

9 REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista...*, op. cit., p. 215.

10 Especificadas con generosidad por CUENCA TORIBIO, J. M., *Sevilla en el siglo XIX. Del Antiguo al Nuevo Régimen*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 232-239.

11 *Ibidem*, pp. 246-252.

12 Creó el arquetipo de interior de taberna o caseta llena de ambiente popular, cfr. VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana...*, op. cit., p. 204.

13 El renombre del género lo propone CABEZAS GARCÍA, Á., "La pintura de casacones en España y América: una visión retrospectiva e idealizada del siglo XVIII" en PÉREZ SAMPER, M^a Á. y BETRÁN MOYA, J.L. (eds.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2018, p. 1.091. En cualquier caso, Manuel Cabral Bejarano la practicó "con escasa fortuna", cfr. VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana...*, op. cit., p. 203.

14 Cabral produjo muy pocos cuadros de este género y nunca antes de 1862, tras más de veinte años de trayectoria, cfr. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *La pintura de Historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1985, pp. 76-78.

vez¹⁵. En este intento, mediada la edad y perdida hacía tiempo la favorecedora influencia de su padre Antonio Cabral Bejarano (Sevilla, 1798 – 1861)¹⁶, hubo de aproximarse –a veces de manera insincera–, al estilo de los artistas que des-puntaban en esos campos¹⁷. No fue necesario, por tanto, que hiciera una estancia en los centros artísticos de Roma y París como se creyó erróneamente¹⁸, sino que le bastó asimilar las nuevas tendencias de éxito y ocupar cargos de prestigio para mantenerse, hasta su muerte, en el escenario artístico local con moderado laurel y respeto¹⁹.

Entre sus aciertos como pintor se encuentran, por consiguiente, el conjunto de aprovechamientos conseguido en su madurez, pasando desde la clásica

15 "Alguno de sus personajes, como por ejemplo los campesinos, con sus sencillas ropas de trabajo y aperos de labranza, denuncian el cambio experimentado. Los diferentes modelos muestran, en sí mismo, algo que, más allá del continuismo de lo popular, se aproxima al umbral del realismo", cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Cuatro vistas de una casa de campo junto al Guadalquivir, obras de Manuel Cabral Bejarano", *Temas de estética y arte*, nº 28, 2014, pp. 252 y 253.

16 Fue uno de los pintores más importantes de la Sevilla romántica, superior en el dibujo al nivel alcanzado por su hijo. Se formó con el iniciador de la saga, su padre, Joaquín Cabral Bejarano, un neoclásico, vid. VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana...*, op. cit., p. 77. Antonio ya era en 1825 ayudante de la Escuela de Bellas Artes, en 1836 académico de mérito de la Real de San Fernando de Madrid y en 1850 académico de la de Bellas Artes de Sevilla y director de la Escuela. Desde la marcha a Madrid de Esquivel y José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra (Sevilla, 1791 – Madrid, 1865), en 1841 y 1847, respectivamente, ocupó un lugar preponderante en el panorama artístico local, sobre todo al gozar del favor de los Montpensier y de los encargos oficiales de la corona. Fue ampliamente estudiado por VALDIVIESO, E., *Antonio Cabral Bejarano*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014.

17 Me refiero en primer lugar a José María Romero López (Sevilla, 1816 – Madrid, 1894), en, por ejemplo, la pintura *El bautizo de la infanta doña María Isabel, condesa de París* (1849, Villamanrique de la condesa, palacio de Orléans), un retrato colectivo con la capilla de la Antigua de la Catedral como escenario. La identificación de los ciento cinco personajes representados fue dada a conocer por VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del...*, op. cit., pp. 66 y 67. En segundo lugar señalo a Manuel Ussel de Guimbará (La Habana, 1833 – Cartagena, 1907) para el referente del casaconismo, debido a las importantes deudas encontradas en la producción de Manuel Cabral en obras como *Jugando en el parque* (1882, Málaga, Museo Carmen Thyssen-Bornemisza) o *Bailando* (1889, Málaga, Museo Carmen Thyssen-Bornemisza). Y, por último, a Eduardo Cano de la Peña (Sevilla, 1823 – 1897) para la pintura de Historia, del que tomó soluciones aplicadas en las escasas obras que Cabral dedicó al género: *La Santa Cruz sobre las aguas* (1862, Cádiz, Museo) y *La Caída de Murillo del andamio* (1862, Cádiz, Museo), vid. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *La pintura de...*, op. cit., p. 77.

18 Así lo creía QUESADA, L., *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla, FOCUS, 1992, p. 117, a quien siguió PÉREZ CALERO, G., "A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los duques de Montpensier", *Laboratorio de arte*, nº 18, 2005, p. 477, que lo consideró admirador de Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838 – Roma, 1874), pero, desde 1875 hasta su muerte se documenta su presencia en Sevilla como conservador del Museo de pinturas, vid. BESA GUTIÉRREZ, R. de., *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018, pp. 176-190 y 238-240.

19 Era profesor en la Escuela de Bellas Artes, regentada por su padre, y académico de Bellas Artes desde 1866 tras la marcha a Cádiz de Romero López, vid. MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1961, p. 171, además de conservador del Museo de pinturas desde 1875, vid. BESA GUTIÉRREZ, R. de., *El Museo de...*, op. cit., pp. 176-190 y 238-240.

formación murillista de los pintores sevillanos del siglo XIX²⁰ al pleno desarrollo romántico como costumbrista y consagrado teórico y gerente del patrimonio sevillano²¹, hasta llegar a prefigurar en los últimos años de su vida una pintura con tintes realistas como la presentada aquí –muy cercana a otras ejecutadas en este momento–²², que permitió, como en una larga cadena de continuidad, que pudieran darse los pasos para alcanzar poco después el ideal estético de las personificaciones regionalistas divulgadas por José García Ramos (Sevilla, 1852 – 1912): muchachas que miran a los ojos del espectador evocando con sutiles elementos y actitudes el espíritu de lo sevillano, y por ende, de lo andaluz²³. Estos logros, iniciado el siglo XX, acabarán por utilizarse como sostén de la gracia andaluza en la cartelería, el teatro o la literatura del regionalismo prebélico, constituyendo desde entonces un modelo codificado de representación iconográfica sevillana, ampliamente desarrollado desde entonces y hasta fechas muy recientes. Como muestra de esta síntesis podría ponerse la ilustración de la portada de la revista *Bética* de 1916, realizada por Alfonso Grosso Sánchez (Sevilla, 1893 – 1983), de manera muy sencilla y directa: el rostro de una gitana, morena y radiante que interpela al que la observa con sonrisa franca y encarando, con hermosura, valores idiosincráticos populares derivados del riguroso antecedente ensayado por Manuel Cabral Bejarano en algunas de las pinturas

20 Sus primeras obras documentadas son, en 1841, detalles copiados de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 – 1682), cfr. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista...*, op. cit., p. 119. La neurálgica referencia del pintor barroco en la Escuela sevillana hizo que su estética nutriera varios géneros posteriores entre los que se encuentra el costumbrismo pictórico. Cfr. CABEZAS GARCÍA, Á., "Una nueva copia de Murillo por José María Escacena y Daza", *Laboratorio de arte*, nº 29, 2017, p. 850; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., "La pintura de...", op. cit., p. 115. Sobre el murillismo en la pintura sevillana del siglo XIX, véase LLEÓ CAÑAL, V., "Murillo en la Sevilla del siglo XIX" en NAVARRETE PRIETO, B. (dir. cient.), *Murillo y su estela en Sevilla* (cat. exp.), Sevilla, ICAS, 2017, pp. 91-99; VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018; y CABEZAS GARCÍA, Á., "En la senda de Murillo" en ROMÁN VILLALÓN, Á. (coord.), *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora* (cat. exp.), Huelva, Diputación de Huelva, 2019, pp. 31-47.

21 Además de la labor referida como conservador del Museo, redactó el famoso *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, duques de Montpensier*, Sevilla, Francisco Álvarez y compañía, 1866, cfr. BANDA Y VARGAS, A. de la., "La Corte sevillana...", op. cit., p. 292.

22 Entre las de mayor similitud pueden señalarse *El joven pícaro* (1885, Sevilla, colección Bellver), *Maja con abanico rojo* (1885, Málaga, colección Carmen Thyssen-Bornemisza), o *Muchacha en el paisaje* (c.1875, comercio chino: <http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-56283.html>), consultado el 28-4-2020. Todos estos ejemplos resultan ciertamente análogos a las pinturas realistas de campesinas realizadas en la década de 1870 por el coetáneo Jules Breton (Courrières, 1827 – París, 1906).

23 Este mito femenino, de claro valor regional, fue estudiado por PANEA BONAFÉ, F., "De mito a musa. La mujer sevillana en la obra de García Ramos" en AAVV: *García Ramos en la pintura sevillana* (cat. exp.), Sevilla, Consejería de Cultura, 2012, pp. 37-42. Primero el costumbrismo y luego el regionalismo conseguirán que, por estética, todo lo relacionado con lo andaluz pase a representar al resto de España, donde se comenzará a llamar, por eso, "andalucismo", cfr. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista*, op. cit., p. 241.

de su última etapa artística, entre las que este *Descanso de la frutera* debe ocupar un lugar crucial.

Álvaro Cabezas García

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla.

Grupo de investigación LARAÑA

HUM317- Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0001-9675-8964>

alvarocabezasgarcia@gmail.com

NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

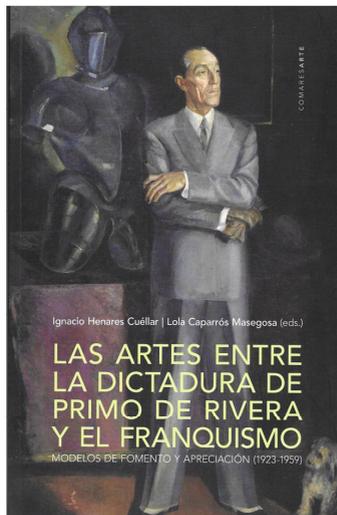
RESEÑAS

CAPARROS MASEGOSA, Lola y HENARES CUELLAR, Ignacio. *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*. Granada: Editorial Comares, 2018, 253 pp ISBN 978-84-9045-680-4.

Breve reseña del libro *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, que recoge una serie de ensayos en torno a las artes, su apreciación, las políticas de fomento y las particularidades que se dieron en el ámbito artístico español en la primera mitad del siglo XX.

Se trata de una recopilación que trata diversas cuestiones que, puestas en común, nos acercan a la realidad de unas décadas de gran complejidad histórica y artística.

La lectura de *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)* propone, a través de diversas líneas de investigación, configurar un modelo de crítica social del arte sobre la modernidad artística poniendo el foco en España, concretamente en la crisis de la sociedad contemporánea entre 1925 y 1957.



Se trata de una publicación, editada por Ignacio Henares Cuéllar y Lola Caparrós Masegosa, que recopila diversos ensayos fruto del Proyecto I+D+i “Modelos de fomento y apreciación en las artes. Del reformismo liberal al fin de la autarquía (1925 – 1957)”. Dicho proyecto de investigación se ha nutrido de la participación de miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y de la Universidad de Talca. La editorial Comares, dentro de su colección Comares Arte, ha sido la encargada de poner a disposición del lector esta interesante recopilación de textos que abordan los diferentes aspectos que determinaron los modelos de fomento y apreciación de las artes, en este periodo tan convulso e interesante de la historia española.

En el primer capítulo el catedrático Ángel Isac analiza la evolución y recepción del nacional-regionalismo y la arquitectura de vanguardia. La revisión de la tradición arquitectónica que proponía el regionalismo aún mantenía un peso considerable en la cultura arquitectónica española, mientras que la corriente vanguardista de los seguidores de Le Corbusier tenía dificultades para ser aceptada. Algunos interesantes representantes del racionalismo como Luis Lacasa y Josep Lluís Sert o el arquitecto restaurador Leopoldo Torres Balbás sirven al autor para acercarse a lo que fue una aceptación de la modernidad, de un modo revisado y acomodado al ideario imperante tras la Guerra Civil. Éste transitó desde el interés por la arquitectura tanto monumental como popular patria, así como la italiana, hacia la influencia que arquitectos como Alvar Aalto o Wright tuvieron en España a mediados del s. XX.

A continuación José Manuel Rodríguez Domingo aborda el proyecto de la Dirección General de Regiones Devastadas que se desarrolló en la posguerra, así como la publicación *Reconstrucción* que sirvió para divulgar la labor que se estaba llevando a cabo. Un proyecto de enorme carga ideológica al que acompañaban diversas exposiciones que tuvieron lugar en todo el territorio español, cuya intención no sólo era exhibir la importancia de la reconstrucción de los pueblos de España, sino también la reconstrucción moral en base a la nueva ideología dominante.

Salvador Gallego Aranda resalta el *Boletín Oficial de la Zona del Protectorado de Marruecos*, que en su momento sirvió para anunciar las novedades relacionadas con el fomento del arte, la conservación y la difusión, como una rica fuente de información en cuanto a la gestión del patrimonio. Encontramos en su ensayo una rica recopilación cronológica de nombramientos, leyes, concursos, exposiciones, etc., que ratifican la importancia de estos documentos para el estudio histórico artístico.

En el siguiente capítulo encontramos, de la mano de la doctora Ana María Gómez Román, una investigación sobre del desarrollo de la enseñanza artística en la Escuela de Artes y Oficios de Guadix entre 1934 y 1957. Partiendo de unas nociones generales sobre la creación y el establecimiento de las Escuelas de Artes y Oficios, el ensayo aborda una detallada información sobre la historia de esta institución accitana durante convulsas primeras décadas del s. XX, la consolidación del modelo educativo en los años 50 y el paso a ser Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en los 60.

El valioso aporte a la cultura de aquellos que fueron exiliados es recogido tanto por Pedro Emilio Zamorano Pérez, tratando la relevancia de la producción teórica y del archivo creado por Antonio Romera en el ámbito artístico chileno, como por María Luisa Bellido Gant, cuyo capítulo focaliza en la actividad que llevaban las revistas *Romance* (México) y *Correo Literario* (Argentina). Éstas fueron creadas por exiliados para contrarrestar la propaganda que el franquismo generaba y al mismo tiempo divulgar las voces intelectuales que en España se habían silenciado.

La aportación de Renata Ribeiro Dos Santos versa sobre las pautas marcadas por el franquismo en el escenario de las exposiciones internacionales. Las políticas culturales y artísticas que marcaban su presencia en estos eventos son analizadas estableciendo una comparación entre la I Bienal Hispanoamericana y la I Bienal de São Paulo, celebradas en 1951, así como las posteriores aportaciones españolas a las Bienales paulistas de 1953 y 1957. Coincide con la puesta en marcha de estrategias que buscaban mejorar las relaciones económicas y culturales de España para sacarla de aislamiento que sufría en el panorama internacional. Era necesario renovar la imagen del país frente al exterior y las muestras internacionales eran el lugar idóneo para generar una nueva percepción de España, en gran medida gracias a lo que se llamó “arte joven”.

A continuación, Isabel Aguilar Carrión analiza cómo las revistas *Y: para la mujer* y *Medina*, bajo la dirección de la Sección Femenina de FET y JONS, sirvieron para divulgar y promocionar las artes en las que las mujeres tenían alguna implicación importante. Se trata de ejemplos puntuales, entendido como “arte femenino”, en los que la labor artística de la mujer estaba fuertemente vinculada al folklore y la tradición. Se trata de un estudio muy interesante que pone la lupa en el complejo mundo intelectual y cultural de las mujeres durante el franquismo y que no debemos obviar.

El siguiente ensayo, de la mano de Lola Caparrós Masegosa, trata sobre la Medalla de Honor otorgada en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como la más alta distinción. Con la Guerra Civil estos eventos para el fomento

del arte cesaron; sin embargo se retomaron en 1941 con carácter bianual, suponiendo un impulso cultural y una fuente de información valiosa sobre los cambios que tuvieron lugar en la esfera artística española. Tales son los privilegios y el reconocimiento que conllevaba obtener el galardón, que hacen que ésta sea una parte fundamental para conocer bien la historia del arte español, y muy significativa para analizar los cambios que tienen lugar con la instauración del franquismo.

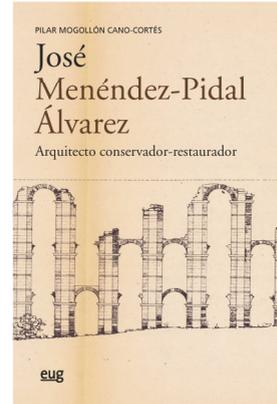
Por último María Isabel Cabrera García presenta un interesante análisis sobre los intercambios culturales de España con Italia durante el primer periodo franquista. Las históricas relaciones artísticas entre ambos países continuaron sin cesar al inicio del s. XX, lo que propició que en España se conocieran las nuevas tendencias vanguardistas que provenían de allí, al igual que las tendencias estéticas ligadas al fascismo. Muchos intelectuales se vieron atraídos por estas propuestas y fueron difusores del desarrollo artístico de la Italia fascista en publicaciones españolas. Se trató de un intercambio en ambas direcciones que se intensificó con la llegada del franquismo.

Este conjunto de ensayos arroja luz sobre la poliédrica realidad que vivía la cultura y las artes en el ámbito español, en una época que nacional e internacionalmente vivió grandes cambios y violentos conflictos. De este modo encontramos información diversa sobre condiciones políticas y culturales, sociales y económicas, crítica artística, mercado del arte, análisis sobre la participación femenina en algunas de las propuestas, vida intelectual en el exilio, etc. Se trata de una lectura muy completa y rica en datos, rigurosa, con unas conclusiones sagaces. Son piezas clave que nos acercan a la visualización del complejo puzzle de España en este periodo.

Ana Isabel Guzmán Morales
Universidad de Granada.
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte,
anabelguzmo@ugr.es

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. *José Menéndez-Pidal Álvarez (1908-1981). Arquitecto conservador-restaurador*, Colección arquitectura, urbanismo y restauración, edita Universidad de Granada, 2020, 250 pp.

Resultado del proyecto nacional de investigación “Los arquitectos restauradores en la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad entre los años 2016-2020 y liderado por la Catedrática en Historia del Arte de la Universidad de Oviedo Dña. Pilar García Cuetos, es esta interesante monografía dedicada a uno de los arquitectos de zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, D. José Menéndez-Pidal Álvarez que trabajó durante el franquismo.



Su autora, la Catedrática en Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, Dña. Pilar Mogollón Cano-Cortés, estudia y analiza la labor desarrollada por D. José Menéndez-Pidal, especialmente en su faceta de arquitecto conservador en la denominada sexta zona monumental comprendida por las provincias de Badajoz y las de Andalucía Occidental junto a las Islas Canarias. Una actividad intensa, dilatada en el tiempo durante más de tres décadas en las que, como su autora recoge, *presentó alrededor de 300 proyectos de restauración en 76 monumentos repartidos en doce provincias*, y sin la cual no puede entenderse el estado actual de conservación de un buen número de monumentos extremeños y andaluces mayoritariamente.

Se trata de un trabajo muy completo y fundamental para los investigadores y la historiografía española de la restauración monumental, en el que se analizan numerosas intervenciones tanto de ruinas arqueológicas, como de monumentos, conjuntos histórico-artísticos y edificios históricos rehabilitados para usos culturales, desde unos planteamientos reflexivos muy rigurosos y argumentados teniendo en cuenta la realidad histórica en la que se ejecutaron.

El libro se estructura en seis capítulos, el primero de ellos de carácter introductorio. En el segundo, se abordan ya aspectos de la biografía y trayectoria profesional del arquitecto, desconocidos hasta el momento, y que la autora ha podido recabar del testimonio directo de colegas de profesión que trabajaron con él o lo conocieron directamente.

En el tercer capítulo se analiza en profundidad su metodología de trabajo, tras el análisis de prácticamente todos sus proyectos de restauración, lo que ha permitido a la autora aproximarse a su práctica restauradora de manera integral y plantear el desarrollo del siguiente capítulo, centrado en el estudio de las intervenciones en los monumentos más emblemáticos según se tratara de ruinas arqueológicas, consolidación o rehabilitación de edificios histórico artísticos principalmente.

Así, este interesantísimo cuarto capítulo, contiene la descripción de sus trabajos de restauración arqueológica sobre las ruinas históricas y monumentos de la antigüedad, a los que Menéndez-Pidal se enfrentó desde la perspectiva conservadora, bien consolidándolos o liberándolos de añadidos posteriores. Entre los ejemplos del primero de los casos de conservación figuran los monumentos más significativos de *Augusta Emerita* (Mérida), como el teatro, los acueductos o el anfiteatro, aunque también intervino en *Baelo Claudia* (Cádiz) o *Segobriga* (Cuenca). Y entre los ejemplos de liberación, destacan los proyectos que ejecutara en el dístico de Zalamea, las ruinas de Talavera la Vieja o el conocido como templo de Diana en Mérida.

En este mismo capítulo desgrana también las características de sus intervenciones en edificios históricos, que abordó igualmente desde dos posicionamientos claros: el consolidador y el restaurador o reconstructor, reconociendo en este último caso la misma dinámica o metodología de trabajo que otros arquitectos de zona coetáneos. Algunas de las restauraciones que analiza en profundidad con relación a lo anterior son las de la Catedral de Cádiz, la Cartuja de la Defensa en Jerez de la Frontera, la Iglesia del Sagrario en Sevilla, la Colegiata de Osuna o las Alcazabas de Mérida y Badajoz. Y como ejemplos para el análisis de su práctica restauradora sobre los conjuntos histórico artísticos destacamos los que se describen de Jerez de los Caballeros, Feria, Marchena o Estepa, así como el informe de asesoramiento que realizara para la UNESCO con medidas para la conservación de Santo Domingo (República Dominicana).

El capítulo se cierra con el análisis de algunas de las rehabilitaciones más significativas que Menéndez-Pidal realizara en edificios históricos para su reutilización cultural, entre las que destacamos las del palacio de los Duques de la Roca en Badajoz para Museo Arqueológico o el palacio de los gobernadores en San Roque (Cádiz) para Museo de Gibraltar (hoy Museo Municipal), así como algunos ejemplos de su incursión como diseñador y arquitecto de interiores para la ambientación de algunos de los espacios históricos que rehabilitó.

Los dos últimos capítulos, quinto y sexto respectivamente, nos ofrecen las conclusiones y un listado detallado de los proyectos que desarrolló en las distintas provincias españolas en las que trabajó.

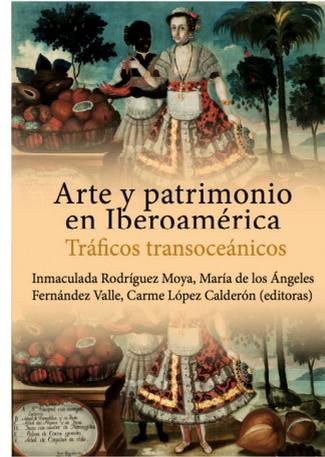
Pilar Mogollón Cano-Cortés vuelve a presentarnos con esta monografía una perspectiva muy interesante de la restauración monumental en el contexto de la España del franquismo, en esta ocasión a través del estudio integral y riguroso de la trayectoria profesional de D. José Menéndez-Pidal. Este nuevo trabajo se incardina además en el proyecto de investigación regional, recientemente finalizado, “Cartografía Digital de la restauración monumental en Extremadura durante el desarrollismo franquista”, financiado por la Consejería de Economía de la Junta de Extremadura y los Fondos Feder, uno más de entre los numerosos proyectos centrados en este ámbito de investigación que la autora ha liderado en su dilatada trayectoria profesional.

María Antonia Pardo Fernández
Universidad de Extremadura
Departamento de Historia del Arte
<https://orcid.org/0000-0002-3714-3318>
antferna@unex.es

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, M^a de los Ángeles, LÓPEZ CALDERÓN, Carme. *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*. (Ed.) Universidad Jaume I. Castellón (España), 2016, 509 pp., ilustraciones en blanco y negro. ISBN: 978-84-16356-47-8.

Las investigaciones que en los últimos años se están llevando a cabo sobre un tema aún por desentrañar en todas sus vertientes y perfiles como es el de los tráficos oceánicos, están sacando a la luz nuevas manifestaciones de los mismos y maneras diferentes de analizarlas. En este sentido, los trabajos colectivos y multidisciplinares resultan sumamente productivos y esclarecedores. El viaje y el tornaviaje entre las dos orillas oceánicas está siendo en estos tiempos objeto de la atención científica y académica, cuya pertinencia resulta evidente al objeto de dar una respuesta objetiva a la que, desde otros ámbitos no académicos, se está procurando de manera no exenta de oportunismo.

Es por ello de agradecer que la colección “América” de la Universidad Jaime I de Castellón, en su volumen trigésimo cuarto, haya incluido en su línea editorial de prestigio una obra colectiva que versa sobre las transferencias culturales y artísticas en el universo iberoamericano. Tanto las editoras y responsables de la publicación, las doctoras Rodríguez Moya, Fernández Valle y López Calderón, como la relación de colaboradores del volumen son el garante de que la publicación dispone del rigor y la solvencia que se precisa para que una publicación se convierta en un valioso referente en la bibliografía especializada. La publicación es, además, el resultado del proyecto científico del Centro de Investigación del Barroco Iberoamericano (CEIBA), cuyos frutos en jornadas, congresos y publicaciones desde su nacimiento en el 2012 han rentabilizado con creces la apuesta que las universidades fundadoras hicieron por el mismo.



Los textos de la publicación se agrupan en cinco apartados temáticos. El primero se dedica a las *Transferencias artísticas y culturales*, que comienza con el interesante tema de la imagen pictórica de la ciudad de Sevilla del trabajo de Fernando Quiles García titulado “El mundo que nos rodea. Visto y no visto. Lienzos, láminas y mapas (Sevilla, siglo XVII)”, en el que se analiza coleccionismo privado, tanto civil como regio, de mapas y vistas urbanas. Con el título “Jeroglíficos en la azulejería barroca portuguesa del siglo XVIII al servicio de la retórica eclesiástica. Los programas de António y Policarpo de Oliveira Bernardes”, José Julio. García Arranz nos lleva a un universo que analiza con solvencia desde sus destacados conocimientos del mismo, como es el de la emblemática. La imagen del poder en las tierras ultramarinas, una materia transitada con frecuencia y modélicos frutos por Víctor Mínguez Cornelles, llega con su trabajo titulado “Castilla en las Indias. La Alta Nobleza peninsular y la fabricación de la imagen del poder en México y Lima”.

El mercado artístico entre Europa y América se aborda en diferentes trabajos de la publicación, como es el caso del texto de Rebeca Carretero Calvo “‘Del más célebre pintor de Madrid’. Mercado artístico entre Europa y América durante el Barroco: la llegada de obras de arte a la Provincia jesuítica del Paraguay en el siglo XVIII” o el de Rocío Moreno Cabanillas en el que se analiza este aspecto desde la correspondencia y valorando el papel de la reforma emprendida por Carlos III en 1764. El tráfico intercontinental del marfil convertido en

imagería no podía faltar en una publicación de esta temática, siendo objeto de atención de Sergio Garza Orellana en su artículo “Imagería de ultramar: Marfiles hispano-orientales en la Colección Arocena”. Con el texto titulado “Las atribuciones del ciclo pictórico de la vida de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara en México”, de Adriana Cruz Lara Silva, se cierra este primer apartado de la publicación dedicado a las transferencias artísticas y culturas.

En el sugerente título de *Transferencia en papel* se abre el segundo capítulo de la publicación, que se inicia con el trabajo de M^a de los Ángeles Fernández Valle titulado “De Roma a las Indias: religiosidad y circulación de estampas de la Azucena de Quito”. El texto se ocupa de las estampas de Mariana de Jesús Paredes y Flores, conocida como Azucena de Quito. La difusión de la obra de Murillo a través del grabado dieciochesco es objeto de atención en el trabajo de Cristina Mongay Batlle, lo cual pone la autora en relación con el traslado de la Corte a Sevilla entre 1729 y 1733.

La investigación sobre la influencia de los grabados europeos en el arte virreinal sigue dando frutos destacados. Este es el caso del trabajo desarrollado por José Manuel Almansa Moreno en Perú sobre la pintura mural, la cual analiza en el trabajo de esta publicación titulado “Influencia de los grabados europeos en la pintura mural del Virreinato del Perú. Esta misma línea de investigación, se sigue igualmente en el trabajo de Danielle Manoel dos Santos Pereira al estudiar las pinturas del cerramiento de la capella do Bonfim de Diamantina. En el texto titulado “El símbolo de fe en una sillería coral catedralicia”, de Hugo Armando Félix Rocha, se aborda el asunto de la creación de la sillería de coro de la catedral de Zamora (Michoacán) y el de la influencia ejercida por los grabados flamencos. Con el trabajo “La estampa de la Cueva Santa en el siglo XVIII y su influencia en Hispanoamérica”, de Néstor Morente y Martín, se cierra este capítulo del libro dedicado a la proyección de los grabados europeos en el arte iberoamericano.

Viajes Transatlánticos es el título del tercer capítulo general de la publicación. El mismo se inicia con el estudio de Guadalupe Romero Sánchez y Gloria Espinosa Spínola titulado “El mecenazgo indiano en Andalucía oriental: el caso de don Luis Pérez Navarro”, el cual se suma a la destacada corriente bibliográfica que en los últimos años está analizando el mecenazgo y el patrocinio artístico entre España y América por parte de las élites dirigentes. Esta misma línea de investigación es la que se desarrolla en el texto “Dos regalos para Carlos IV y María Luisa de Parma: Un hermoso loro y un mozo gigante, la historia de dos pinturas neogranadinas en el Archivo General de Simancas” de Laura Liliana Vargas Murcia.

La presencia del arte virreinal en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 es objeto de atención en el trabajo de Zara Ruiz Romero y Sara Velasco Morales que lleva por título “Objetos virreinales en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Aspectos históricos y museográficos”. “El viaje de la religión hacia el Nuevo Mundo: Imágenes de San Luis Bertrán como embajador de la fe cristiana” de Cristina Igual Castelló indaga sobre la presencia del santo dominico valenciano en las tierras del Nuevo Reino de Granada. Finaliza el tercer capítulo de la publicación con el estudio que realiza Ana María Morant Gimeno sobre el interesante tema de la imagen que de América facilitaron los viajes y viajeros del siglo XIX en el texto titulado “La visión del arte barroco iberoamericano en las crónicas de viajes del siglo XIX: La expedición del Marqués de Campo (1814-1889) al Canal de Panamá en 1886”.

Con el enunciado *Resignificación de las Artes* se abre el cuarto apartado de la publicación, en el cual se engloban los trabajos de autores como Rodrigo Gutiérrez Viñuales, que presenta el suyo bajo el sugerente título de “Barroco americano y contemporaneidad. Persistencias, resignificaciones, escenarios (1810-1945)”, siguiendo la línea de investigación ya trazada y surcada por el autor sobre la presencia de lo barroco en la contemporaneidad artística. El tránsito del rococó desde Portugal a Brasil se aborda en el trabajo colectivo titulado “Ideas que se transportan: el Rococó, de Portugal a Brasil” de Mateus Rosada, María Ángela Pereira de Castro y Silva Bortolucci, el cual se inicia con una oportuna reflexión sobre el concepto de “Rococó.

El cine y la dimensión barroca de I mismo no se queda fuera de este volumen, siendo objeto de atención de los jugosos estudios de Teresa Llácer Viel titulado “Le Carrosse d’or (Jean Renoir, 1952). Pasiones barrocas en Iberoamérica”, que analiza los perfiles barrocos del filme a partir de la teoría analítica de Wölfflin, y de Teresa Sorolla Romero, que analiza la obra *Fuego en Castilla*, de José Val del Omar, desde interesantes relaciones con lo musical y lo dancístico. Este bloque temático finaliza con un interesante trabajo titulado “Grafiti y Street art como paradigmas neobarrocos”, del que es autor Pablo Navarro Morcillo. En este texto se definen los límites entre el *grafiti* y el *Street art* con razonados y fundamentados argumentos.

Bajo el epígrafe de *Fiesta y ceremonia* se engloban los trabajos con los que finaliza la publicación y que comienza con el trabajo de Juan Chiva Beltrán titulado “López de Arteaga y la corte del virrey de Nueva España (1640-1652)”. Un jugoso trabajo dedicado al notable pintor sevillano Sebastián López de Arteaga y su vinculación con el virrey, el Marqués de Villena. “Lágrimas de la inquisición. La emblemática del tribunal del Santo Oficio de México en las

exequias regias” es el título del trabajo de Inmaculada Rodríguez Moya que se incluye en este último apartado temático de la publicación. En el elaborado y fundamentado trabajo de la Dra. Rodríguez Moya se analiza la presencia del Santo Oficio en las exequias reales como expresión de poder.

El trabajo de Mónica Pulido Evecheste titulado “Lances fingidos y discordias reales. Las fiestas regias y la ceremonia del Pendón en la provincia de Michoacán” constituye un acertado análisis del ritual del paseo del Pendón de la provincia michoacana en cuanto que instrumento de representación del poder. Con el título “«Urna entre mares tem sol verdadeiro»: a representação emblemática de um império transoceânico nas exéquias de D. Pedro II, na Bahia”, Filipa Marisa Gonçalves Medeiros Araújo nos traslada de nuevo al mundo de las exequias reales y la proyección en las mismas del intercambio cultural ultramarino en tiempos del barroco.

Las celebraciones festivas que tuvieron lugar en la capital guatemalteca en 1794 con motivo de la llegada del arzobispo Juan Félix de Villegas son objeto de atención en el trabajo “La arquitectura efímera ilustrada: la elevación de un globo aerostático en el recibimiento del arzobispo Villegas (Guatemala, 1764)”, de Alexander Sánchez Mora.

La importancia de las celebraciones de la Semana Santa y del Corpus en Quito en tiempos barrocos es el trasunto del trabajo titulado “Las grandes fiestas litúrgicas en el Quito barroco: Semana Santa y Corpus Christi”, de Ángel Justo Estebaranz, con el que concluye este apartado del libro y la publicación.

En definitiva, en el volumen se compendia un variado y enjundioso conjunto de trabajos sobre el enunciado de la publicación y del congreso en el que se presentaron estas aportaciones, cumpliéndose los objetivos tanto del evento como de las actas del mismo, cuyo primer volumen es el que reseñamos con estas líneas.

Francisco Javier Pizarro Gómez
Universidad de Extremadura
Catedrático de Historia del Arte
<https://orcid.org/0000-0003-4588-1449>
jpizarro@unex.es

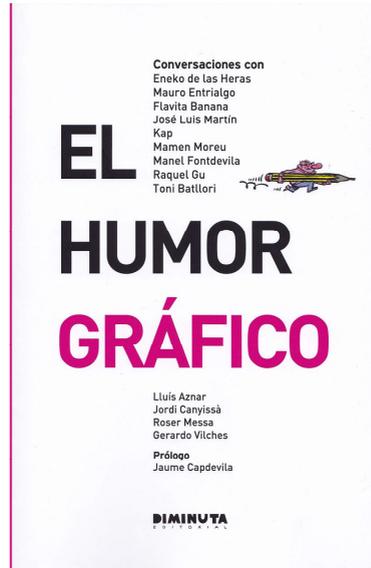
VV. AA., *El humor gráfico*, Barcelona, Diminuta, 2019, 229 pp., ilustraciones en blanco y negro. ISBN.: 9788494637667.

Hacer reír no es algo sencillo. Es un arte particular, difícil de controlar. Requiere de mucho perfeccionamiento. Cada vez más valorado como género, está claro que resulta tan difícil realizar una buena comedia como un buen drama. Conectar emociones en el espectador, hacer que el discurso penetre y libere una carcajada, es algo al alcance de pocos.

Sin embargo, una vez se consigue, su poder comunicativo es increíble. Libros, revistas o redes sociales son capaces de convertir en virales dibujos mordaces, que enfatizan al poder y hacen más digestivo el día a día a todos sus lectores. La capacidad de captar un hecho reprochable, duro u horrible y reconvertirlo en risa, dice mucho acerca de la capacidad de supervivencia que tenemos como individuos y a nivel social. Acercarnos a los creativos que la hacen posible, puede aportar conocimiento a muchos campos de la investigación.

También complicado resulta el formato de la entrevista. Es necesario conocer mucho el trabajo del entrevistado, tanto para plantear las preguntas como para incidir en los aspectos más importantes, interesantes o desconocidos de su producción. Para que aflore información distinta por debajo de lo superficial. La clave es permitir que se convierta en una conversación. La Real Academia Española define esta palabra con la idea de familiaridad. Es, de hecho, lo más importante. Conversar, crear un diálogo, una sensación de cercanía, es lo que consiguen Lluís Aznar, Jordi Canyissà, Roser Messa y Gerardo Vilches, que plantean preguntas a algunas de las grandes autoras y autores actuales de humor gráfico.

El libro reúne a varias generaciones de dibujantes. Recorre el trabajo de Flavita Banana, Manel Fontdevila, Mamen Moreu, Raquel Gu o Jaume Capdevila, conocido como Kap, que también firma el prólogo del libro. La selección es equilibrada. Los entrevistados ofrecen prismas muy distintos que encajan bien entre sí y resultan complementarios en la lectura de la obra.



Los estudios sobre humor gráfico tienen raíces profundas, encontrando aproximaciones ya en el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, hasta llegar a firmas actuales como Manuel Álvarez Junco o José Luis Calvo Carilla. Muchas tesis doctorales se han acercado también a revistas o humoristas gráficos. Buen ejemplo lo constituye el trabajo doctoral *La revista satírica El Papus (1973-1987)*, firmada por María Iranzo, o *Xaquín Marín, innovación e tradición no humor gráfico galego*, de Félix Caballero. Cada vez más, la catalogación e información disponible sobre el tema se amplía. Existen iniciativas web muy útiles, como *Humoristán, museo digital del humor gráfico*, desarrollado por la Fundación Gin. Recoge artículos, fichas de autores, series o publicaciones, además de exposiciones virtuales. Una de sus almas es José Luis Martín, entrevistado por Jordi Canyissà en *El humor gráfico*.

La reunión de voces siempre resulta muy interesante a nivel historiográfico. Aportan testimonio de sus trayectorias y del contexto que les ha tocado vivir: estilo, planteamientos creativos, relaciones con otros autores, influencias, recepción del público, proyectos, revistas, editoriales o reflexiones sobre los difusos límites del humor. El investigador tiene mucho que extraer de la lectura. Es fuente primaria para muchas disciplinas: historia del arte, filología, comunicación o sociología, entre otras. Pero el planteamiento de la obra permite que pueda interesar también al aficionado o al seguidor de cualquiera de los entrevistados. Incluso al futuro profesional, que puede bucear en la experiencia de algunas de las firmas más acreditadas del panorama nacional.

Diminuta ha editado libros de entrevistas como los dos volúmenes de *El guión de cómic* y se caracteriza por abrir una brecha dentro de los estudios sobre el Noveno Arte. Publica obras con verdadero interés historiográfico, como *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, colección de ensayos que analiza una etapa básica para entender la historia del tebeo español reciente. Su labor se suma a la de la colección Grafikalismos (promovida desde la Universidad de León y Eolas Ediciones), Ediciones Marmotilla o la Asociación Cultural Tebeosfera, en lo que respecta a la promoción y reivindicación de los estudios sobre historieta en castellano.

El corpus de diálogos no logra, sin embargo, responder a la omnipresente pregunta sobre qué es el humor o cómo se puede conectar con éxito con el espectador. O, quizás, lo hace parcialmente: la risa es trabajo, como cualquier manifestación expresiva. Dedicación constante que permite encontrar un

camino creativo propio. Y desarrollarlo con fuerza y confianza. El humor gráfico y sus trabajadores son una parte vital de nuestra sociedad. La alegría es siempre indispensable.

Julio Gracia Lana.
Universidad de Zaragoza.

TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER



Tesis Doctorales y Trabajos Fin de Grado dirigidos y defendidos en el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Área de Historia del Arte, de la Universidad de Extremadura, correspondientes al año 2020

Título: *La musealización de la Antigüedad. Análisis y proyección del patrimonio artístico de Mérida (Museology of Antiquity. Research and impact of Mérida's artistic heritage).*

Tipo de Trabajo: Tesis Doctoral con Mención Internacional

Nombre del alumno/a: Cristina Eugenia Íscar Gamero

Directores del Trabajo: María Cruz Villalón y Trinidad Nogales Basarrate

Universidad: Universidad de Extremadura

Facultad/Escuela: Facultad de Filosofía y Letras

Fecha: 29/01/2020

Resumen:

En esta tesis se abordan los procesos de musealización que se han llevado a cabo en el yacimiento emeritense a lo largo de su historia. Se ha partido de una revisión general de los aspectos teóricos de la museología arqueológica y de la evolución de la museografía reciente, para centrarnos después en el estudio del contexto de la gestión de la tutela del patrimonio emeritense. Se ha realizado un exhaustivo análisis del proceso de musealización del Museo Nacional de Arte Romano, desde sus inicios hasta sus actuales intervenciones, poniendo en valor la singularidad de su discurso museológico y de sus renovaciones museográficas. De la misma forma, se recoge una visión completa sobre la evolución del planteamiento museológico realizado en cada recinto y espacio patrimonial del yacimiento emeritense.

Con todo ello, se ha pretendido desde el inicio realizar una merecida y necesaria puesta en valor de su singularidad como modelo de aplicación para otros yacimientos desde el punto de vista de la museología y de su proyección científica y cultural. De esta última, se destaca la importante creación de una matriz social que refleja como resultado el importante vínculo de la ciudadanía local con su patrimonio, proyectando un enfoque más social y accesible.

Asimismo, se han analizado las últimas tendencias museológicas y museográficas de los principales yacimientos y museos arqueológicos de España y en otros puntos de interés, núcleos capitales de la Antigüedad, como Roma, Atenas o China. Los resultados de este análisis se reflejan en las posibles aplicaciones propuestas para potenciar e incrementar la calidad de la difusión del yacimiento emeritense, a través de la implantación de innovaciones en nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio.

Finalmente, de ellas se extraen y se proponen tres conceptos fundamentales para su proyección: Mérida como espacio patrimonial de difusión tecnológica; como Ciudad-Museo; y su proyección como un circuito patrimonial único que refleje la investigación y difusión de la vida cotidiana en una ciudad arqueológica viva, diacrónica y que ha fomentado su crecimiento y evolución hacia la sostenibilidad de su patrimonio cultural.

Título del trabajo: *Creación artística y Nuevo Extremismo francés. El universo cinematográfico de Gaspar Noé.*

Tipo de trabajo: Trabajo de Fin de Máster

Nombre del alumno/a: Fernando Domínguez Reyes

Director/a del trabajo: Moisés Bazán de Huerta

Universidad: Universidad de Extremadura

Facultad/Escuela: Facultad de Filosofía y Letras

Fecha de presentación: 30/07/2020

Resumen:

En el presente trabajo de investigación se pretende poner de manifiesto el auge y asentamiento del Nuevo Extremismo francés como corriente cinematográfica. En paralelo, se trata la figura de uno de los máximos exponentes de esta, el director franco-argentino Gaspar Noé. Su obra, además de ser representativa de las temáticas y del lenguaje propio del Nuevo extremismo, expone los rasgos de un cineasta original, ajeno a convencionalismos y prejuicios arraigados en el público actual.

Título: *Reutilización de los edificios histórico-artísticos para nuevos usos en el proyecto Alba Plata.*

Tipo de Trabajo: Trabajo Fin de Máster

Nombre del alumno/a: Cristina Nieto Díez

Directores del Trabajo: Pilar Mogollón Cano-Cortés

Universidad: Universidad de Extremadura

Facultad/Escuela: Facultad de Filosofía y Letras

Fecha: 23/11/2020

Resumen:

Estudio de la recuperación y puesta en valor del patrimonio histórico-artístico situado en el tramo extremeño de la Vía de la Plata a partir de 1997, con la aprobación y consolidación del proyecto Alba Plata. El proyecto, que fue promovido por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, permitió poner en marcha diferentes actuaciones basadas en la restauración y rehabilitación monumental que han sido tratadas a través del análisis histórico-artístico de los inmuebles emplazados en las provincias extremeñas de Badajoz y Cáceres convertidos en centros de interpretación, albergues y aulas culturales.

Título del trabajo: *Cuando el videojuego conoció al arte. Formas de relación entre el ocio digital y la cultura analógica.*

Tipo de trabajo: Trabajo de Fin de Máster

Nombre del alumno/a: Álvaro Santero Martín

Director/a del trabajo: Moisés Bazán de Huerta

Universidad: Universidad de Extremadura

Facultad/Escuela: Facultad de Filosofía y Letras

Fecha de presentación: 23/11/2020

Resumen:

Desde su aparición, los videojuegos se han convertido en una herramienta lúdica, un instrumento dirigido al entretenimiento que ha evolucionado conforme pasaban las décadas. En ese constante cambio han adquirido nuevas facetas que incluyen diversas lecturas, instaurándolos como un medio que se acerca a la cultura de masas con el objetivo de proporcionar conocimientos. Siguiendo esa línea de investigación, con este trabajo pretendemos estudiar las posibles relaciones existentes entre la Historia del Arte y los videojuegos, identificando los estilos, referencias o artistas más representativos entre ambas disciplinas.

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 interdisciplinares que enriquezcan su estudio.

1. 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 se enviarán preferentemente a través de la plataforma OJS. En caso excepcionales podrán ser enviados por correo electrónico a las siguientes direcciones: norbarevista-dearte@gmail.com o en su defecto yolandafm@unex.es

3. NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos presentados deben ser inéditos y pueden presentarse en diferentes lenguas oficiales o idiomas: castellano, inglés, francés, portugués o italiano.

La extensión máxima de los artículos será de 45.000 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 "Time 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 entre comillas y en redonda.

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 (donde se contemple la justificación, objetivos, metodología y conclusiones): 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. I, p. o pp.

Capítulo de libro:

TOVAR DE TERESA, G., “La portada principal de la primitiva catedral de México”, en VVAA., *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, nº2, 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 lana introducción y uso de lanas TIC en la Universidad", *RUSC. Revista de Universidad y Sociedad del*

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.

Al final del artículo será obligatorio adjuntar la **Bibliografía completa** de los trabajos utilizados.

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 revisiones bibliográficas irán acompañadas de la imagen escaneada de la portada de la publicación que se reseña.

NORBA, REVISTA DE ARTE
PUBLISHING GUIDELINES

NORBA is a scientific journal of Art History, published annually, dedicated to the publication of original research works on any of the specialities and fields related to the world of the Arts, without ruling out interdisciplinary approaches that enrich their study.

1. EDITORIAL PROCESS AND EVALUATION OF ORIGINALS

The research papers included in each issue are divided into two main sections: the first is monographic in nature and its content is subject to approval by the Editorial Committee, contributed by invited researchers and specialists in the selected topic; the second section is open to the submission of contributions on a topic of the author's choice. The journal also publishes notes of various kinds (news and brief comments) and bibliographical reviews, as well as academic research work carried out in and defended by the Art History Section of the Department of Art and Territorial Sciences of the University of Extremadura.

The sections of the journal whose contents are subject to review are the articles and notes of various, while the rest of the sections are evaluated directly by the Editorial Board. This same Council must ensure that research work is subject to evaluation using an external peer review system based on double anonymity. The journal will employ two reviewers, members of the Scientific Committee or other external evaluators specialized in the subject, to evaluate each article received, turning to a third reviewer in case of discrepancy.

Articles finally published will include the dates of receipt and acceptance. The final responsibility for the selection process and acceptance of papers will fall on the Management of the journal and its Editorial Committee, communicating to the authors the firm editorial decisions, both positive and negative, specifying, where appropriate, the modifications indicated by the aforementioned evaluators. In addition, the Editorial Board will emphasize that the evaluation process should monitor the originality of the work and detect possible plagiarism and redundant publications, as well as falsified or manipulated data.

2. REMISSION OF ORIGINALS

The journal will accept original and unpublished texts. Each author may submit one article and one note of several, or only two notes of several. Bibliographic reviews will have no limit of number. For publication, texts will be sent preferably through the OJS platform. In exceptional cases, the texts will be sent

by e-mail to the following addresses: norbarevistadearte@gmail.com or failing that yolandafm@unex.es.

3. RULES FOR THE SUBMISSION OF ORIGINALS

Papers submitted must be unpublished and they can be presented in different official languages: Spanish, English, French, Portuguese or Italian.

The maximum length of articles will be 45.000 characters for the main text, including spaces and bibliographical references. The notes of various will not exceed 15,000 characters and bibliographic reviews may reach a maximum of 5,000 characters. The spacing will be a space and a half. The title of the work, the text and the bibliography will be written with a letter "Times New Roman" of body 12, while for the quotations a letter of body 10 will be used. A bleed will be left at the beginning of each paragraph. Sections shall be presented in bold and capital letters with a 12-letter body and sub-sections with a 12-letter body, in bold and lowercase. Your numbering will follow the following sequence:

1./2./2.2./2.2.1/2.2.2.1/ ...

Quotations within the text will be enclosed in quotation marks and rounded.

Headings and epigraphs shall be written in italics. Bold and capital letters should be avoided in the text, and *italics* and small caps should be adopted instead.

The footnotes shall be numbered consecutively and within the same electronic file as the main text. Calls to notes within the text will be made in superscript before the punctuation mark.

On the first page of the text or title page, the following data will appear: title of the work, name of the author(s), professional affiliation, brief curricular summary (maximum 500 characters with spaces), postal address, e-mail and telephone.

The second page will contain the following data:

- Article title: centred, with a bold capital letter of body 12.
- Name and surname of the author: under the title, centred, with an italic lower case of body 10.
- University (or centre) to which the author belong: under the name, centred, with a lower case of body 10.
- A brief summary of the article (where the justification, objectives, methodology and conclusions are contemplated): no longer than 800 characters with spaces.

- Article keywords, five at the most.
- Translation of the abstract into English (abstract).
- Translation of keywords into English.

4. CITATION RULES FOR BIBLIOGRAPHY

The bibliographical references of the works used for research will always be included in the notes, with the same numerical and sequential reference. As a general rule of presentation, it is advisable to follow the system of bibliographic citation in a note according to ISO 690, according to the following examples:

BOOK:

CRUZ FUENTES, P., *Historia de la arquitectura*, Salamanca, Anaya, 2nd ed., 1980, t. II, vol. 1, p. o pp.

Book chapter:

TOVAR DE TERESA, G., "La portada principal de la primitiva catedral de México", in VV.AA., *La catedral de México*, México, BBVA Bancomer, 2014, pp. 71-79.

ARTICLE IN MAGAZINE:

MARQUINA LEÓN, A., "La gestión del patrimonio en Extremadura", *Norba-Arte*, t. XIX, nº 2, 1999, p. o pp.

REFERENCE TO A CONGRESS OR COMMUNICATION IN A CONGRESS:

CASTILLO OREJA, M. Á., "De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia", in *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Granada, Editorial Comares, 2000, vol. 2, p. 667.

ARTICLE ON THE INTERNET:

DUART, J. M. and LUPIAÑEZ, F., "Estrategias en la introducción y uso de woas TIC en la Universidad", RUSC. *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, vol. 2, nº 1, May 2005, UOC [Enquiry: 09/09/2008]. <http://www.uoc.edu/rusc/dt/esp/duart0405.pdf>

-References *cf. vid., id., ibidem, op. cit., loc. cit., etc.*, should be written in italics.

-Textual quotations will be introduced by reserving four more spaces from the margin.

At the end of the article it will be mandatory to attach the complete **Bibliography** of the works used.

5. GRAPHIC ELEMENTS

Images should preferably be sent in JPG or TIF format, with a definition of 300 dpi and corresponding captions. They will not be inserted into a Word file or converted into a PDF file. They will be sent independently and numbered: Fig. 1, Fig. 2, etc. A maximum of 10 figures may be included in each article. If the author wishes it, he can insert the images in the text to indicate his position in it. If the material comes from museums, collections or other collections that require it, it must have the authorization to be published. This authorisation shall be mentioned in the caption. The list of image captions will be made in a separate document. In the case of drawings, plans, graphs and maps, the graphical scale must be included.

Photographs or graphics that lack quality will not be published. Bibliographical reviews shall be accompanied by the scanned image of the cover of the publication reviewed.