

volumen II

Carme López Calderón
María de los Ángeles Fernández Valle
María Inmaculada Rodríguez Moya
(Coords.)



BARROCO IBEROAMERICANO: identidades culturales de un imperio

Andavira Editora

*Barroco iberoamericano:
identidades culturales de un imperio*

Vol. II

CARME LÓPEZ CALDERÓN
MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
MARÍA INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
(COORDS.)

BARROCO IBEROAMERICANO:
IDENTIDADES CULTURALES DE UN IMPERIO

VOL. II

Andavira Editora
Santiago de Compostela, 2013



López Calderón, C., Fernández Valle, M^a. A., Rodríguez Moya, M^a. I. (coords.)
Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio, Vol. II, Santiago de Compostela,
Andavira Editora, 2013.
ISBN: 978-84-8408-743-4
Depósito Legal: C 2371-2013

© **Los autores de los textos**

© **Edita:** Andavira Editora

Diseño y maquetación: Adrián Hiebra Pardo

Impreso en España/ Printed in Spain

Imagen de cubierta:

Entrada del Virrey Morcillo en Potosí, Melchor Pérez de Holguín, 1716. Museo de América, Madrid
Agradecemos la cesión de la imagen

Organizan:

CEIBA. Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano
Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907). Universidad de Santiago de Compostela
Iconografía i Història de l'Art. Universidad Jaume I (Castellón)
Área Historia del Arte. Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

Colabora:

Escuela de Estudios Hispano- Americanos (CSIC)

Proyectos de Investigación:

HAR20011-22899. *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX*
GRC2013-036. *Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas*
A3-041329-11. *Red de Arquitectura Vernácula Iberoamericana (Red-Avi)*
P09-HUM-4523. *Visibilia. Red de Patrimonio Artístico de Andalucía*
HAR2012-30989. *Las siete maravillas. Evocaciones y reedificaciones del mito en la Edad Moderna*

Si deseas este libro en formato papel, pincha en <http://www.meubook.com/pg/profile/ceiba>

ÍNDICE

VOLUMEN I

I. MÍSTICA CIUDAD DE DIOS

- 17 *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento*: ejemplo de virtud para el buen gobierno.
Rosa Margarita Cacheda Barreiro
- 31 El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco.
Ángel Justo Estebananz
- 51 Quién es quién en la *Elogia Mariana* de A.C. Redelio.
Carme López Calderón
- 65 Retratos de hombres santos y beatos: místicos modelos para la sociedad valenciana en la Edad Moderna.
Cristina Igual Castelló
- 81 Nuevas aportaciones en torno a la Iconografía de San Juan de Dios en América y Filipinas.
José María Valverde Tercedor
- 95 Sermones cuaresmales del siglo XVII.
Cecilia A. Cortés Ortiz
- 109 La leyenda y milagros de la Virgen de las Angustias de Granada: un ejemplo de historia hagiográfica barroca en un documento jurídico.
José Antonio Peinado Guzmán
- 127 Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España.
Sergi Doménech García
- 145 La arquitectura oblicua de Juan Caramuel, un enfoque casuístico.
María Elisa Navarro Morales

II. LA CIUDAD DE LAS DAMAS

- 157 Usos y funciones de la imagen barroca en la vida conventual femenina.
María Eugenia Fragozo González
- 165 Sor Mariana de la Cruz y Sor Ana Dorotea de Austria: el poder de las Religiosas Habsburgo de las Descalzas Reales de Madrid.
Rocío Martínez López

- 181 *Estoy crucificada con Cristo: en torno a la representación de la Religiosa mortificada del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador).*
Ángel Peña Martín
- 199 Amalia Mesa-Bains's Domesticana Baroque.
Kat Austin
- 215 El retrato civil femenino: imagen y representación de la mujer cristiana en la Nueva España (Siglo XVIII).
Elsaris Núñez Méndez
- 231 La "jaula" de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México.
Francisco Montes González

III. VARONES ILUSTRES EN SANTIDAD, LETRAS Y ZELO

- 251 Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación.
Wifredo Rincón García
- 277 Domingo de Andrade y el conjunto de retablos del convento dominico de Santa María A Nova de Lugo.
Ana E. Goy Diz y María Teresa García Campello
- 301 El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1751-1772) y la construcción del Hospicio de Pobres en Santiago de Compostela.
Javier Raposo Martínez
- 319 Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar.
Laura Luque Rodrigo
- 335 D. Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra: su labor de mecenas en Filipinas y Nueva España durante el siglo XVIII.
Ana Ruiz Gutiérrez
- 345 Diego Fernández de Córdoba, aportaciones de un virrey de Nueva España y del Perú.
Sarai Herrera Pérez
- 357 Manuel de Amat: Arte y mecenazgo en Lima (1761-1776).
Priscila del Águila Chávez
- 375 Joaquín de Peramas. Un ingeniero militar en América.
Pedro Cruz Freire

- 389 Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez.
Rafael Mantas Fernández
- 407 La trayectoria artística de Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras de Santo Domingo de Bonaval.
Paula Pita Galán
- 425 El Padre Anton Sepp y su impronta en la fundación del pueblo de San Juan Bautista.
Pablo Ruiz Martínez-Cañavate
- 441 Uma nova visualidade na pintura colonial paulista: o restauro das obras do Padre Jesuíno do Monte Carmelo.
Myriam Salomão
- 455 Perfil intelectual de Juan Interián de Ayala, autor de *El Pintor Cristiano y Erudito*.
María Antonia Argelich Gutiérrez
- 465 Imágenes del barroco mexicano en el legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC.
Álvaro Pascual Chenel y Fernando Villaseñor Sebastián

VOLUMEN II

IV. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

- 17 La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español.
Arsenio Moreno Mendoza
- 27 Plazas efímeras del Barroco Hispánico.
Francisco Ollero Lobato
- 57 Las Juras Borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto.
María Inmaculada Rodríguez Moya
- 87 Días de transición en la Lima Barroca. Entre las exequias de Felipe IV y la aclamación de Carlos II (1666).
Juan Chiva Beltrán
- 105 Construiré un monumento más imperecedero que el bronce: el *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, 1560, primera relación funeraria de la Nueva España.
Víctor Manuel Sanchis Amat
- 115 Exequias de Felipe IV en México y Lima: consolidación del poder monárquico.
Jennifer Solivan Robles

- 131 Las representaciones teatrales realizadas en América Portuguesa por ocasión de la aclamación del Rey José I: el teatro de la colonia a caballo entre las tradiciones castellana e italiana.
Rosana Marreco Brescia
- 143 Fiestas y la Peste en la Sevilla de la Edad de Oro.
Ellen Alexandra Dooley
- 155 La ciudad como un gran escenario. Jaén en el Siglo de Oro.
José Manuel Almansa Moreno
- 173 Las iglesias de realengo de Cundinamarca y Boyacá: construcción y provisión de ornamentos.
Guadalupe Romero Sánchez
- 189 A Casa Nobre no Vale do Côa: um olhar sobre a estética barroca no final do século XVIII.
Ana Celeste Glória
- 207 Análisis formal comparativo del retablo con soportes de tipo salomónico en la región Puebla Tlaxcala. Un acercamiento.
Agustín René Solano Andrade
- 225 La escalera monumental en el Barroco Iberoamericano. Un escenario para la vida pública.
Miriam Elena Cortés López
- 241 El órgano Almeida e Silva/Lobo de Mesquita de Diamantina (1782-1787): ingenio autóctono en el ultramar lusitano.
Marco Brescia

V. VER, OIR, OLER, GUSTAR, TOCAR

- 257 Abril para morir. Colecciones artísticas sevillanas en el año de la peste (1649).
Fernando Quiles García
- 275 *Los Desastres de la Guerra* de Goya como un libro de emblemas estoicos.
José Manuel B. López Vázquez
- 305 Elementos para una gramática sensorial del barroco novohispano: análisis de *Los Sirgueros de la Virgen* (1620).
Beatriz Barrera Parrilla
- 317 Para imaginar lo desconocido. De turcos, herejes, indios y mártires.
Juan Manuel Monterroso Montero

- 335 “*A los ojos se muestra y a los deseos se pinta*”. Retratos divinos indianos en el Viejo Mundo.
María de los Ángeles Fernández Valle
- 353 El deleite de la vista y el oído en representaciones teatrales y otras celebraciones de época moderna.
Javier Cruz Rodríguez
- 367 Nota de las maderas finas que podrán hacerse conducir de La Habana, para muebles y otros adornos del Real Palacio Nuevo.
Ana Amigo Requejo
- 381 Barrocofagia.
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
- 397 Recepción y asimilación en América del traje y los textiles europeos. Mestizaje y moda en la nueva imagen de la sociedad Novohispana.
David Martínez Bonanad
- 413 Pathos y Decoro en el Cristo de la Caída del Vía Crucis Angelopolitano.
Claudia Cristell Marín Bertolini
- 425 Desde el artista singular: la pervivencia del bodegón barroco en la pintura española del XIX.
Diego Rodríguez Paz
- 437 Persistencias: la continuidad del Barroco hasta el siglo XIX en el estado brasileño de São Paulo.
Mateus Rosada y Maria Ângela Pereira de Castro e Silva Bortolucci
- 449 En torno a un “arte degenerado”: La valoración del barroco en una revista gallega de finales del siglo XIX.
María Rivo Vázquez
- 461 La pervivencia de la estética barroca en la pintura religiosa de principios del siglo XIX en Jaén.
Mar Rodríguez Rodríguez
- 475 Regresar a la ciudad que fue. Iconografía urbana de la arquitectura barroca en Pontevedra.
Carla Fernández Martínez

VI. VIAGE DE TIERRA Y MAR, FELIZ POR MAR Y TIERRA

- 491 Cuando la Universidad de Santiago de Compostela buscó su gloria en ultramar.
José Manuel García Iglesias

- 513 La plata de Indias y el Barroco gallego. Las iniciativas artísticas de los gallegos residentes en el Nuevo Mundo durante el periodo colonial.
Domingo L. González Lopo
- 545 Platería americana en Córdoba y su provincia.
María del Amor Rodríguez Miranda
- 555 La Imaginería Indígena Barroca en la ciudad de Córdoba y su Provincia.
Simbología y mística eterna.
María José Escribano Nieto
- 567 Vínculos a través del océano: la presencia de la patria de origen en las últimas voluntades del colectivo portugués en Lima en el siglo XVII.
Gleydi Sullón Barreto
- 581 En torno a las fiestas de beatificación de la Rosa indiana (1668-1671).
Ybeth Arias Cuba
- 593 Viaje por mar y tierra del marqués de Villena, virrey novohispano (1640-1642).
Isabel Sáinz Bariáin
- 605 Memoria y travesías de un jesuita de habla alemana desde la Sierra Tarahumara.
Carlos Urani Montiel Contreras
- 617 El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa.
Antonio Rafael Fernández Paradas
- 633 Misiones Jesuíticas en el Amazonas Brasileño. Arte, Arqueología y Adaptaciones.
Renata Maria de Almeida Martins

PRESENTACIÓN

Durante los días 27, 28 y 29 de mayo de 2013 la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela acogió el *I Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, un encuentro cuya modesta génesis difícilmente hacía presagiar la buena acogida que habría de recibir.

A efectos de organización, desde un primer momento tuvimos claro tanto quiénes serían los principales destinatarios –los jóvenes investigadores– como el tema nuclear en torno al que giraría: el Barroco Iberoamericano. El carácter internacional que debía tener resultaba, por tanto, incuestionable, objetivo que se cumplió con creces al contar con más de sesenta investigadores procedentes de España, Portugal, Francia, México, Brasil, Estados Unidos y Canadá. Asimismo, tampoco hubo duda alguna acerca del enfoque interdisciplinar que debía recibir; no en vano, cualquier intento por comprender el significado y la dimensión de una cultura pasa necesariamente por el conocimiento de las distintas manifestaciones surgidas a su amparo y entre sí retroalimentadas. Con semejante propósito en mente propusimos como subtítulo del simposio el lema *Identidades culturales de un Imperio Barroco* y bautizamos sus seis secciones con otros tantos nombres de filiación literaria: *El gran teatro del mundo*; *Mística ciudad de Dios*; *La ciudad de las damas*; *Varones ilustres en santidad, letras y zelo*; *Ver, oír, oler, gustar, tocar*; y *Viage por tierra y mar, feliz por mar y tierra*. Dichas secciones se han respetado, aunque reordenadas, en los dos volúmenes de este libro, en donde se reúnen, revisadas y ampliadas, tanto las comunicaciones de los participantes como las ponencias presentadas por los miembros del Comité Científico.

En este sentido, deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento a los profesores Ana María Aranda Bernal, Ana E. Goy Diz, Ángel Justo Estebaranz, Arsenio Moreno Mendoza, Beatriz Barrera Parrilla, Domingo L. González Lopo, Fernando Quiles García, Francisco Ollero Lobato, José Manuel García Iglesias, José Manuel B. López Vázquez, Juan Chiva Beltrán, Juan Manuel Monterroso Montero, Rosa M. Cacheda Barreiro, Víctor Mínguez Cornelles y Wifredo Rincón García por haber compartido con los jóvenes investigadores que aún estamos empezando una pequeña muestra de los estudios que en la actualidad

están llevando a cabo. Igualmente, tampoco queremos olvidar las intervenciones de los profesores Alfredo J. Morales Martínez y Miguel Ángel Castillo Oreja, quienes amablemente accedieron a participar en la mesa redonda que puso fin al encuentro.

Un encuentro en el que, además, tuvimos la ocasión de realizar una visita nocturna a la Catedral de Santiago y de conocer también *in situ* dos ejemplos fundamentales del patrimonio compostelano: el Monasterio benedictino de San Martín Pinario y la antigua iglesia de la Compañía de Jesús, actual iglesia de la Universidad. A mayores, la tecnología nos permitió disfrutar de las exposiciones virtuales *Imágenes del barroco colonial en el Archivo fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián; Archivo fotográfico Enrique Marco Dorta (1940-1975), CEDODAL- Buenos Aires; y Representación artística, cultura y entorno en Chucuito colonial. Proyecto de investigación de la Universidad de Buenos Aires.*

Nada de esto habría sido posible sin el apoyo que desde el primer momento nos brindaron el Grupo de Investigación Iacobus de la Universidad de Santiago de Compostela, el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y el Grupo de Investigación Iconografía i Història de l'Art de la Universidad Jaume I de Castellón, que en la actualidad trabajan juntos para desarrollar el proyecto del Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano (CEIBA): un centro de investigación interuniversitario que pueda reunir a todos aquellos/as investigadores/as que tengan como eje de sus estudios la cultura barroca en la Península Ibérica y en Iberoamérica. Asimismo, también queremos agradecer a la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC) la colaboración prestada.

Aguardamos que este libro sea sólo el primero de una larga serie que resulte de encuentros tan fructíferos como lo fue este I Simposio de Santiago, no sólo en términos académicos, sino también humanos. De momento, ya estamos trabajando en la siguiente cita: Castellón 2015. Allí os esperamos.

Carme López Calderón
Universidad de Santiago de Compostela

*Barroco iberoamericano:
identidades culturales de un imperio*

IV. El gran teatro del mundo

La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español

Arsenio MORENO MENDOZA

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
amormen@upo.es

En la Edad Moderna el demonio formaba parte de la realidad. Era un elemento indisociable a la vida cotidiana y con él nuestros antepasados aprendieron a convivir entre el temor y la naturalidad. El Diablo formaba parte de sus vidas, de su vecindad más contumaz.

La figura del diablo era algo constatado y atestiguado por todo tipo de documentación jurada. Su existencia era incuestionable, pues de ella había pruebas irrefutables.

El diablo y lo demoníaco —nos dice Tausiet y Amelang— desempeñaron un papel de primer orden dentro de las religiones y las culturas del pasado. Durante la Edad Media y Moderna, en concreto, pocas figuras disfrutaron de un grado tal de reconocimiento. Desde las pinturas que cubrían los muros de las iglesias, hasta los cuentos populares o las invocaciones y blasfemias del habla cotidiana, el diablo y sus secuaces (extraídos de un amplio catálogo de duendes y otros seres demoníacos) constituían una realidad terrorífica pero sumamente familiar para nuestros antepasados. Apenas nadie cuestionó su existencia, e incluso muchos sospecharon que dada la innata maldad de los hombres y de los tiempos, su capacidad para incitar al ser humano a obrar mal era más poderosa que la atracción hacia la santidad ejercida por las fuerzas divinas¹.

El demonio, la encarnación del mal, era un ser terrorífico, contra el cual el hombre sólo disponía del auxilio divino, de la intercesión celestial, para neutralizar sus efectos. Pero también el hombre estaba en posesión del exorcismo profano del humor, del conjuro socarrón e irónico. La burla, la hilaridad, a la postre, eran remedio contra el miedo. Es entonces cuando la realidad ultraterrena se humaniza hasta el extremo de quedar ridiculizada. Pero pocas realidades han sido tan poliédricas, tan polifacéticas desde un punto de vista semiótico, y tan

[1] Tausiet, María et al. (eds). *El Diablo en la Edad Moderna*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, pp. 15-16.

fascinantes como este Príncipe de las Tinieblas. Desde su interpretación folklórica, hasta su representación clerical y ortodoxa, el demonio nos ofrece diversas caras. Y algunas de ellas resultan ser de una iconografía ambigua, pues, a fin de cuentas, “los demonios —como diría Francisco Pacheco— no piden determinada forma y traje”². O al menos, añadimos nosotros, no disponen siempre de una apariencia específica.

En el cuento folklórico —nos comenta Fernández Sanz— vemos al diablo “como caballero; en un caso, incluso, como un caballero muy guapo, y en otro, como un señor muy aseñorado”³.

En *El Mágico Prodigioso*, de Calderón de la Barca, en su acotación se nos advierte como el diablo aparece en escena en hábito de galán⁴. “Sale el Demonio vestido de galán”: esta es, nuevamente, la acotación que nos brinda Mira de Amescua en El esclavo del demonio para describirnos el aspecto físico de Angelío, que no es otro personaje que el diablo⁵.

¿Presenta el demonio, en estos casos, algún distintivo? Parece ser que no. Sin embargo, Gil, el personaje de Mira de Amescua, admite ante la presencia del enigmático galán lo siguiente:

Después que a este hombre he mirado,
Siento perdidos los bríos,
Los huesos y labios fríos,
Barba y cabello erizado.
(Aparte.) Temor extraño he sentido.
Alma, ¿quién hay que te asombre?
¿Cómo temes tanto a un hombre
si al mismo Dios no has temido?⁶

Pero ello sólo queda explicitado por la palabra, pues la visión de Angelío, o sea del diablo, para el público nunca podría inducir terror, ni explicitarse de un modo contundente. Es el personaje central, en su soliloquio, quien expresa su miedo; no la imagen del demonio, personificada por un actor de aspecto circunspecto y rostro grave, severo.

L. González Fernández ha analizado como el demonio, cuando aparece en escena en solitario, suele presentarse a sí mismo a través del recurso verbal

[2] Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Ed. B. Bassegoda, Madrid, 1990, p. 570.

[3] González Sanz, Carlos. “El diablo en el cuento folklórico”, en Tausiet. *El diablo...*, op. cit, p. 141.

[4] Calderón de la Barca, Pedro. *El mágico prodigioso*. Edición de Wardropper, B.W. Madrod. Madrid, Cátedra, 1985, p. 66.

[5] Mira de Amescua, Antonio. *Teatro I*, ed. Valbuena Prat, Clásicos Castellanos. Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 68.

[6] *Ibidem*.

del soliloquio, en lo que viene a ser —al margen de cualquier hábito o traje identitario— una autopresentación⁷.

Sin embargo, en la mentalidad colectiva, el diablo, el Anticristo, no es otro que la Bestia, aquel animal salvaje, o aquella mezcla monstruosa entre hombre y animal, cuya ferocidad causa pánico⁸. El demonio, en el imaginario de la época, es la plasmación de la fealdad.

Para la misma Santa Teresa, el diablo es un “espantoso dragón”, de “abominable figura”, una sucia bestia de “de boca espantable”. Otras veces admite que éste aparece “tomando forma y muchas sin ninguna forma”, cuya presencia es advertida, no obstante, por su hediondo olor a azufre⁹.

Tan solo una vez, para la santa de Ávila, éste fue advertido como “un negrillo muy abominable regañando como desesperado”. “Yo cuando le vi —añade—, reíme, y no huve miedo...”¹⁰.

Ese mismo olor a “piedra azufre” es el que percibe, de un modo humorístico, Clarín, el criado de Cipriano, protagonista de *El mágico prodigioso*, cuando infiere:

El pobre caballero
Debe tener sarna, y ase untado
Con ugüento de azufre¹¹.

En toda la hagiografía el diablo aparece como figura horripilante, un híbrido de serpiente, perro rabioso, león, que fustiga de un modo inmisericorde la paz y la tranquilidad de nuestros santos, el sosiego espiritual de sus retiros. pues la tentación adquiere formas agresivas, furibundas y siempre hostiles.

A santa Magdalena de Pazzi dice el padre Ribadeneira que

muchas veces se le aparecía (el diablo) en horribles figuras de monstruos, leones, perros rabiosos, que arremetían para despedazarla; y era azotada de ellos, arrastrada, echada por las escaleras, y atormentada corporalmente de diversas formas¹².

Pero en la comedia esta realidad abominable se diluye. En el ya referido *Mágico prodigioso*, solo al final, en una acotación sale “el Demonio en alto, sobre una

[7] González Fernández, Luis. “Yo soy, pues saberlo quieres...”: la tarjeta de presentación del demonio en el Códice de autos viejos y en la comedia nueva”, *Criticón*, nº 83, 2001, p. 106.

[8] Tausiet, María. “Avatares del mal. El diablo en la brujas”, en *El diablo...*, op. cit, p. 51.

[9] Egido, Teófanos. “Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa”, en T. Egido Martínez et al. (eds). *Congreso Internacional Teresiano*, 4-7 Octubre, 1982, I, Salamanca, 1983, p. 207.

[10] Teresa de Jesús. Libro de la Vida. Cap. 31, p. 137, *Obras completas*. Ed. Efrén de la Madre de Dios O.C.D et al. Madrid, BAC, 1967.

[11] Calderón de la Barca. *El mágico...*, op. cit, p. 112.

[12] Ribadeneira, Pedro de. *Flos Sanctorum*, Madrid, 1761, vol. II, p. 160.

sierpe”, mientras que Floro exclama:

Della
un disforme monstruo horrendo
en las escamadas conchas
de una sierpe sale, y, puesto
sobre el cadalso, parece
que nos llama a su silencio¹³.

Lope de Vega, en uno de los pasajes de *El peregrino en su patria*, hace salir al diablo “en figura de marinero, todo vestido de tela de oro negro bordado en llamas”¹⁴.

Todo parece indicar que en la mayoría de las representaciones teatrales de nuestro Siglo de Oro, la figura del diablo debería estar suficientemente codificada, pues su percepción por el público se habría de producir se un modo fácil. Y para ello qué duda cabe que contribuiría de manera eficaz todo el aparato de alcabucería y truenos que conllevaba su particular epifanía. “Vuélvese una tramoya —nos apunta Mira de Amescua en una de sus acotaciones—, y aparece una figura de demonio , y dispara cohetes y alcabuces”¹⁵.

SU PRESENCIA EN LOS TABLADOS SIEMPRE FUE UN ELEMENTO RECURRENTE

Pensemos que sólo en el Códice de autos viejos el demonio aparece en una veintena de obras, en tanto que en la Comedia Nueva su presencia es efectiva en unas 120 comedias¹⁶.

En los 39 autos de Lope de Vega, por continuar dando cifras, el demonio es protagonista principal o secundario en 22¹⁷.

En los inventarios de hatos de las compañías teatrales apenas se hace alusión a la existencia de uno o varios “vestidos de demonio”, sin mayor especificación¹⁸. Y ello, junto a otros alivios indumentarios como “bonetes de moro”, pellicos de pastor, o “vestidos de momio”.

[13] *Ibíd.*, p. 170.

[14] Vega, Lope de. *El peregrino en su patria*. Ed. de Gonaldd McGray. Madrid, Biblioteca Castro, 1997, p. 463.

[15] Mira de Amescua. *Teatro...*, op. cit, p. 133.

[16] González Fernández. *Ibíd.*

[17] Lisón Tolosana, Carmelo. *Demonios y exorcismos en los Siglos de oro. La España mental I*. Madrid, 1990, p. 81.

[18] Moreno Mendoza, Arsenio. “En hábito de comediante. El vestido en la pintura y el teatro en el Siglo de Oro español”, en *Visiones de la pintura barroca sevillana*. Sevilla, Ed. Bosque de Palabras, 2008, p. 72.

En una acotación de *Las cortes de la muerte*, auto sacramental de Lope, el autor nos dice: “Se coloca la Locura una tunicela por la cabeza, con cuernos para denotar que es el Diablo”¹⁹. Así de sencillo: un vestido de demonio, al parecer, podía ser una simple túnica con llamas pintadas, la popular “ropa de llamas”, tan parecida a los sambenitos inquisitoriales, o no, siempre que no faltara el cornúpeto ornamento sobre las diabólicas sienes.

Excepcionalmente, en *Las batuecas del duque de Alba*, también de Lope de Vega, advertimos la siguiente acotación:

Sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hacia la boca, con cuernos hasta la cintura, un desnudillo de cuero blanco y de la cintura a los pies, de piel, a la hechura de cabrón, como le pintan²⁰.

Este caso, insisto, ofrece un carácter excepcional. De hecho, L. González Fernández, que lo ha analizado, destaca como en más de un centenar de comedias de diferentes autores, todas ellas escritas entre 1594 y 1672, se hace un caso omiso a esta figura diabólica de sátiro, de claro ascendente zoomórfico²¹.

El propio Lope, en sus veintitrés comedias donde se sirve de la figura del demonio, éste suele tener aspecto antropomórfico, ofreciendo diablos zoomorfos en tan sólo tres²².

Sin embargo, la representación física de diablos monstruosos, a veces cornudos, otras rabilargos, en otros casos alados —como ya ha apreciado Teresa Ferrer—, hundía sus raíces en el teatro religiosos del siglo XVI, el cual, lógicamente, bebía de la tradición dramática medieval²³.

¿PERSONAJE GROTESCO O FIGURA ATERRADORA?

En nuestra literatura y, de un modo muy particular, en nuestro teatro, la figura del diablo adquiriría caracteres cómicos, cuando no simplemente ridículos. Es muy difícil imaginarse la presencia contrahecha de este personaje en los escenarios sin apelar a la risa, a la mofa grotesca.

[19] Portús, Javier. “Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna”, en Tausiet. *El Diablo...*, op. cit. p.261

[20] González Fernández, Luis. “Como le pintan: la figura del demonio en *Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, nº 4, 1998, p. 115.

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*.

[23] Ferrer Valls, Teresa. “Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español”, en Chiabo, M. et al. (ed.). *Convegno di Studi Diaboli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*. Roma, Centro di Studi sull Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1998, pp. 303-324.

SU NATURALEZA HUMORÍSTICA DEBÍA FORMAR PARTE DE SU AMBIGUA REPRESENTACIÓN

El componente popular de esta interpretación quedaba avalada por la propia tradición, aquella que se remontaba a la lejana y misteriosa Edad Media, fenómeno éste abordado por autores como Caro Baroja²⁴ y M. Chevalier²⁵.

“No hay cosa tan amedrentadora para el cristiano —nos dice Caro Baroja— como la imagen del Demonio; pero, a veces, nada hay tampoco más ridículo y grotesco”²⁶.

En el entremés cervantino *La cueva de Salamanca*, Cristina, una de sus protagonistas, dice como colofón a la burla de los fingidos diablos:

¡Ay señores! Quédense acá los pobres diablos, pues han traído la cena; que sería poca cortesía dejarlos ir muertos de hambre, y parecen diablos muy honrados y muy hombres de bien²⁷.

El diablo cojuelo —por poner otro ejemplo—, inmortalizado entre otros por Vélez de Guevara, resulta ser un personaje simpático, casi tierno. Un perdedor fácilmente redimible que diríamos hoy día. Un ser paradójico que tan pronto sirve para amedrentar a niños, como para acompañar servilmente a los mayores en sus empresas. Sus raíces folklóricas, su popularidad, han sido estudiadas, entre otros, por François Delpech²⁸.

Del terror medieval se ha pasado al espantajo caricaturesco; del temor ancestral, a la burla satírica. El esfuerzo eclesiástico por mantener las creencias sobre el diablo dentro de los límites de la ortodoxia habían fracasado en el imaginario colectivo, en la visión folklórica y popular de este ser de naturaleza sobrenatural.

EL DIABLO EN LA PINTURA

Mas, si esto fue una realidad en la narrativa y el teatro, en la literatura de cordel y en el cuento popular, no fue del todo así en otros medios expresivos donde el control eclesiástico, a todas luces, era más efectivo y eficaz.

[24] Caro Baroja, Julio. “Infierno y humorismo (Reflexión sobre el arte gótico y flokllore religioso)”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, nº 22: ½, 1966, pp. 26-40.

[25] Chevalier, Maxime. “¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro”, en *Cuento tradicional, cultura, literatura, siglos XVI-XIX*, Salamanca, 1999, pp. 81-88.

[26] Caro Baroja. “Infierno y humorismo...”, op.cit, p. 26.

[27] Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. Madrid, Cátedra, 1982, p. 252.

[28] Delpech, Francois. “En torno al diablo cojuelo: demografía y flokllore”, en Tausiet. *El diablo...*, op. cit, pp. 99-131.

AQUÍ LA HETERODOXIA VUELVE A TRIUNFAR

Si analizamos el aspecto físico del diablo por los textos —nos comenta Chevalier²⁹— vemos que al diablo se le conoce por los pies, tal como lo refleja la comedia y la novela. El demonio es patituerto, tiene patas deformes. Su piel está tostada, o mejor tiznada. El diablo sufre tiña; pero su peor defecto es ser desbarbado, o lo que es igual, capón.

Lázaro de Tormes, en la segunda parte de su biografía, confiesa que tras ser rapado cabello, barbas, cejas y pestañas, por unas ramerías, fue confundida su figura por unos clérigos que cantaban misa por “el diablo que pintan a los pies de San Miguel”³⁰.

Por lo demás la tratadística de la iconografía sagrada española de la época es bastante ambigua y, en consecuencia, poco precisa.

Ya hemos visto como, para Pacheco,

los demonios no piden determinada forma y traje, aunque siempre se debe observar en sus pinturas representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto. Sueléanse y debéanse pintar en forma de bestias y animales crueles y sangrientos, impuros y asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos y de milanos, nombres que les da Bruno. También en figura de leones, nombre que les da San Pedro. I Epístola, cap. 5; en figura de ranas, Apoc. 19, 13³¹.

No más explícito es Interián de Ayala en su Pintor cristiano y erudito, cuando, al referirse al infierno, nos comenta que “siendo aquel un lugar de penas y de castigos, sea muy fértil en estas cosas horribles y espantosas”³². En una palabra, la iconografía está abierta a la fertilidad creativa del autor.

Carducho, sin referirse en su tratado a la plasmación iconográfica del demonio, nos ha dejado, en cambio, una de sus representaciones más sobrecogedoras y espeluznantes. Me refiero a la Aparición de la Virgen a un hermano cartujo, pintado hacia 1632 para la cartuja de El Paular, hoy en el Museo del Prado, del que se conserva un espectacular dibujo preparatorio: un inquietante cuerpo humano, dotado de rabo, pezuñas, poderosas manos acabadas en garras y feroz cabeza zoomórfica de grandes fauces abiertas. Un ser ciertamente terrorífico y alucinante.

Pero en el siglo XVII corrían malos tiempos para la iconografía extravagante. El control ideológico para procurar la no introducción de imágenes en nuestra

[29] Chevalier. “¿Diablo o pobre diablo?...”, op.cit.

[30] Luna, Juan de. *Segunda parte del Lazarillo*. Ed de Pedro Piñero. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 386-387.

[31] Pacheco. *Arte de la...*, op.cit, pp. 570-571.

[32] Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano y erudito*, Madrid, 1782, T I, p. 167 y ss.

pintura de contenidos ajenos a la ortodoxia eclesiástica fue eficaz.

Tal y como recoge cualquiera de los manuales de demonología contemporáneos del cuadros —nos dice Felipe Pereda—, la característica esencial del diablo es precisamente su poder de transmutación o metamorfosis, su capacidad para adquirir las más diversas formas. La fantasía desbordada de las representaciones del diablo desde el siglo VIII —recordemos que en las ilustraciones de los Beatos le era reservado un papel protagonista— hasta el siglo XV —época en que pintó el Bosco, pero también muchos otros pintores de los que daremos algunos ejemplos— declinó en el momento en que había adquirido sus más extraordinarias dimensiones. Cualquier manual de iconografía cristiana de los utilizados habitualmente por los historiadores del arte (los de Louis Réau, Gertrud Schiller, o el *Lexicon der Allgemeine Iconographie*), en el capítulo dedicado al diablo, señalan el empobrecimiento de la iconografía demoníaca en la Edad Moderna. En opinión de algunos autores los diablos se “banalizan”, Louis Réau habla decepcionado de su “humanización”³³.

La figura del diablo se hace trivial, porque —en términos generales— se humaniza de un modo contundente en nuestra pintura, abandonando paulatinamente sus raíces iconográficas zoomórficas. El diablo pierde su versatilidad icónica, su carácter sincrético de formas aberrantes. Y solo, en muchos casos, queda el hombre como expresión de la maldad absoluta.

Zoomórficas son las representaciones del diablo en la pintura de dos de los más grandes maestros sevillanos: Zurbarán y Valdés Leal.

Las tentaciones de fray Diego de Ordaz, cuadro pintado por el primero para el Monasterio de Guadalupe, nos muestra al fraile jerónimo defendiéndose, vergajo en mano, de sendos leones y osos, junto a una figura masculina que saca la lengua en señal de burla. Por cierto, lo único diabólico de este personaje son sus largas uñas en forma de garras, pues su aspecto parece bastante inofensivo.

Valdés Leal, en cambio, recurre a la imagen fantasmagórica y legendaria del dragón que, a modo de tarasca, es amordazado por fray Juan de Ledesma. En esta obra, pintada para el convento de San Jerónimo de Sevilla, hoy perteneciente a las colecciones del Museo de Bellas Artes de esta ciudad, el demonio es un ser monstruoso e híbrido, en cuya figura se tipifican todos los ingredientes iconográficos de la bestia fabulosa medieval.

Dragón, un pequeño dragón, es lo que expulsa por la boca el poseso curado por San Ignacio de Loyola, también pintado por Juan de Valdés Leal para el ciclo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, pintura que actualmente se conserva en la pinacoteca sevillana: alas membranosas, cuerpo de batracio, larga cola, cabeza de extraña ave... Por cierto, que este prototipo de diablo en

[33] Pereda, Felipe et al. “Desalmados. Imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla”, en Tausiet. *El diablo...*, op.cit, pp. 236-237.

forma de sierpe monstruosa aún será empleado por Lucas Valdés, ya a principios del XVIII, en lienzos de gran empeño como su Triunfo de la Eucaristía, de la sevillana iglesia de San Isidoro.

Sin embargo, Francisco Varela en su San Miguel (Sevilla, Colección particular), nos enseña un demonio antropomorfo, un hombre maduro, de complexión corpulenta, fuerte, que, de no ser por sus cuernos de cabra, sus pezuñas y sus largas orejas de equino, solo nos parecería un ser humano abatido en el vacío bajo el pie del arcángel que se posa sobre su rostro.

Humano, demasiado humano, es también es demonio del San Miguel Arcángel, llevado a cabo a mediados del XVII por un discípulo de Zurbarán, Ignacio de Ries (Nueva York, The Metropolitan Museum).

Su cuerpo es atlético, casi hercúleo; y hasta sus alas son hermosas. Pero su rostro, en la penumbra del claroscuro, es enigmático, inexpresivo y hasta un punto triste, de una fealdad inquietante y sombría, nada grotesco; muy alejado, por tanto, de diablo pintado por el mismo maestro en su Alegoría del Árbol de la Vida (Catedral de Segovia). Este es un hombre, viril, fuerte, corpulento en su desnudez, que aún conserva sus alas por atributos. Mas su rostro es bestial, casi cómico debido a sus rasgos simiescos: nariz roma, barbas de chivo, cuernos caprinos, orejas de babuino, grandes y peludas, cráneo prominente y hundido, naturalmente calvo, aunque dotado de un vigoroso mechón en su frente.

Por mencionar un ejemplo escultórico veamos el diablo que figura a los pies de San Miguel, obra de Luisa Roldán, del Real Monasterio del Escorial. Este, aparte de su breve pero lucida cornamenta, está calvo y es barbilampiño. Es decir, es capón.

En una época donde la fisiognómica goza de tanto predicamento —“La buena cara (decía Covarrubias) es carta de representación” — estos datos no carecen de relevancia. Y el Diablo no solamente es capón y algo tiñoso, sino que también carece de cabello pues, a Juicio de Lope en la Gatomaquia, la calvicie es fruto de un cerebro ardiente.

El diablo se ha hecho hombre para habitar entre nosotros. Para conjurar su otra apariencia burlesca ¿quién ha podido nunca causar más espanto que el ser humano hombre?

Plazas efímeras del Barroco Hispánico

Francisco OLLERO LOBATO

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
follob@upo.es

ARQUITECTURA DE LA PLAZA, ARQUITECTURA DE LA FIESTA

Durante la Edad Moderna, la plaza mayor o principal tiene un papel nuclear en la vida cotidiana y los acontecimientos extraordinarios de los habitantes de la ciudad. Existen diversos usos que se reconocen como comunes para estos espacios públicos en las poblaciones de la monarquía hispánica: la función representativa, como sede de las principales instituciones del poder en la población; la función de mercado, de origen medieval para el caso peninsular y con continuación a lo largo del todo el Barroco, y su empleo como lugar de fiestas y celebraciones públicas¹. Esta caracterización de la plaza como sitio de encuentro, transacción y celebración aparece ya en la definición que de este elemento urbano se hace en el Diccionario de Autoridades:

Lugar ancho y espacioso dentro del poblado, donde se venden los mantenimientos y se tiene el trato común de los vecinos y comarcanos, y donde se celebran ferias, mercados y fiestas públicas².

El carácter de *theatro*, en el sentido de espacio dedicado a la celebración de los fastos públicos, se reitera en los textos coetáneos que aluden o describen las fiestas de cada localidad. Así es la plaza de Valladolid, resulta *tal y tan hermosa, que jamás se vio teatro cual ella*; la de Zocodover en Toledo, arreglada en sus casas *de nueva y más curiosa labor, con sus balcones de hierro para ver los juegos y espectáculos*, mientras que Bibarrambla de Granada se reconoce como la principal plaza para

[1] Así lo expone Cervera Vera, Luis. *Plazas Mayores de España. I*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990. En el presente trabajo nos referiremos tanto a las plazas principales de los núcleos de poblaciones de la monarquía, que respondan o no a la tipología específica de plaza mayor, incluyendo igualmente las plazas matrices o de armas de las ciudades americanas

[2] Y añade que viene del latín *Platea* “*que significa esto mismo*”. *Diccionario de Autoridades...*, 1737, p. 295.

el *teatro a las fiestas*, si mencionamos algunos de los ejemplos recopilados por Alicia Cámara³.

El hecho de que la plaza principal o mayor se convierta en principal lugar de las celebraciones no es independiente a la configuración física de su espacio, ni tampoco es una adaptación posterior del mismo: lo festivo se implica con intensidad en la propia naturaleza arquitectónica de la plaza hispana. Así sucede cuando se pondera la propia creación de estos espacios, donde tiene un papel protagonista el destino festivo de su actividad. La reconstrucción de la plaza de Corredera de Córdoba, iniciada en 1683, y por la que articula su apariencia ordenada actual, tiene su origen en el temor al derrumbe de andamios en su vieja fábrica, que había obligado a cancelar las fiestas previstas en la plaza para celebrar la terminación en la capilla de la Virgen de la Concepción en la Catedral⁴. Asimismo, la función de la fiesta en los fastos conduce en ocasiones a decisiones importantes sobre su diseño a lo largo del proceso de sus obras. Es el caso de la plaza Mayor de Madrid, cuando, durante la importante reforma de Gómez de Mora, se solicita por este arquitecto el cierre de la calle del Peso Real, asunto éste que permitiría, en opinión del maestro, que pudiera esta vía utilizarse como corral de toros durante las fiestas⁵.

La función socio-política de la plaza, sus posibilidades representativas como geografía del poder en la ciudad, están unidas también indisolublemente a lo festivo. La presencia de las casas capitulares en estos espacios públicos, sancionadas por la política administrativa de los Reyes Católicos, supuso que sus sedes fueran definitivamente integradas en estas plazas. Y en ellas se desarrolla, como es sabido, una arquitectura singular, con pórticos y galerías que se abren en las fachadas de los edificios municipales hacia la propia plaza, siguiendo modelos palaciegos castellanos exportados con rapidez a América. Se construyen logias abiertas a la plaza en lo frentes de estos edificios, como ocurre en Sevilla; en el caso que la sede de estas instituciones mantengan su ubicación en otros lugares de la ciudad, se abrirán *miradores* en los espacios públicos principales, como ocurrirá

[3] Cámara Muñoz, Alicia. *Arquitectura y sociedad en el siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. Madrid, Ediciones el Arquero, 1990. En el caso de la plaza mayor de León, esta se describe entendiéndola como escenario de las fiestas, en especial de la de los toros, que se celebran de ordinario en el día de San Roque. Cabeza de Vaca Quiñones y Guzmán, Francisco. *Resumen de las políticas ceremonias con que se gobierna la noble, leal y antigua ciudad de León...* Valladolid, Imprenta de Valdivieso, 1693. Cap. XII.

[4] Catalán, María Dolores et al. *La plaza de la Corredera*. Córdoba, Diputación, 1986, p. 31

[5] Escobar, Jesús. *La plaza mayor y los orígenes del Madrid barroco*. San Sebastián, Nerea, 2007 (Cambridge University Press, 2004), p. 146.

en la del Mercado de Baeza, o en la propia plaza de Bibarrambla en Granada, construcciones cuya función principal es unir la naturaleza representativa de la *ciudad* con la visión del espectáculo de las fiestas y ceremonias que allí suceden⁶.

El cumplimiento de ese papel de la plaza como corral de comedias de grandes dimensiones, tal como lo definiera Bonet Correa⁷, conlleva el desarrollo de una arquitectura civil y residencial de particulares características, que tendrá como finalidad principal permitir la visión de los festejos. Se tratará de edificios cuyos frentes hacia la plaza se convertirán en pantallas donde se reiteran los vanos, mediante ventanas, balcones y azoteas, que implicarán una cierta homogeneidad de sus alzados incluso en aquellas plazas de creación no *programada*, así como una escala mayor de su arquitectura por encima de la del resto de edificios domésticos de las calles colindantes. En estas casas abiertas a la plaza será frecuente la determinación de servidumbres para el acceso a ventanas y balcones, restricciones que aparecerán incluso por escrito en la documentación sobre reformas en esas casas, como sucede en la plaza mayor de Llerena⁸. En el caso de Sevilla, Márquez Redondo menciona las dificultades inherentes al uso de estos lugares desde donde observar el espectáculo durante las fiestas en el siglo XVIII, con privilegios seculares como el que poseía la familia Pineda para la cesión de un vano de las casas consistoriales para los fastos, o las limitaciones para los inquilinos de la mayor parte de las casas de la plaza, propiedad del cabildo eclesiástico, cuyos balcones eran cedidos en ocasiones al uso de otras entidades de la ciudad⁹.

Los maestros de obras inspeccionaban usualmente estas crujías y elementos para observar la fiesta con el fin de evitar accidentes del común. La relación entre el balcón y su uso como palco privilegiado de la fiesta era tan directa como para que se previera el número de personas que pueden situarse en cada uno de ellos, como hace Juan Gómez de Mora para los de la plaza Mayor de Madrid¹⁰.

[6] Respectivamente, estos ejemplos en Morales, Alfredo J. *La obra renacentista del ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 1981; Cruz Cabrera, José Policarpo. *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza (siglos XVI-XVIII): aristocracia urbana y conmemoración pública* Granada, Universidad de Granada, 1999; sobre los miradores de la ciudad en la plaza de Bibarrambla de Granada, López Guzmán, Rafael. “Miradores y logias municipales”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, número 57, 2006, pp. 47-51; López-Murcia Romero, Armando. “La desaparecida “casa de los Miradores” de Bibarrambla”, *Calle Elvira*, 168, 2013, pp. 41-45

[7] Bonet Correa, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Akal, 1990, p. 20

[8] Carrasco García, Antonio. *La plaza mayor de Llerena y otros estudios*. Madrid, Tuero, 1985, p. 30

[9] Márquez Redondo, Ana María. *El ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla, Ayuntamiento, 2010, tomo 1, p. 603.

[10] Escobar. *La plaza mayor...*, op. cit., p. 152

Pero también la forma de la plaza experimentará modificaciones que son resultado de la experiencia festiva que en ella se desarrolla, manifestando la búsqueda de una eficacia que manifiesta bien a las claras la relación existente entre fastos y arquitectura; de este modo, en Sevilla, y como resultado de la intensa experiencia festiva que supuso la estancia en la ciudad de Felipe V y Isabel de Farnesio, se mandará derribar un codo de casas existente en la plaza de San Francisco entre las calles Sierpes y Papeleros, que había interrumpido la visión de los festejos en ese lado del espacio público, modificando aún modestamente la línea de fachadas de ese frente¹¹.

Como es bien sabido, los elementos y recurso efímeros de la fiesta influyen en la arquitectura no perecedera de la ciudad, de una manera directa con la perduración de algunos de ellos, que quedaban incorporados a la configuración duradera del espacio urbano. Así sucedió en la Lima virreinal con el arco triunfal construido tras el Rimac en el camino celebrativo hacia la cercana plaza mayor para el recibimiento del virrey Conde de Nieva, y que conformaría un elemento ciudadano constitutivo de su paisaje urbano hasta su derribo en el siglo XIX¹². A veces el carácter singular del diseño de algún aparato efímero, pese a no conservarse su ejecución temporal, influye literalmente sobre otras arquitecturas no efímeras, como sucedió con el túmulo erigido a la muerte de Felipe IV en la catedral de Lecce, que se convirtió en inspiración evidente del remate de la torre de la catedral en la segunda mitad del siglo XVII¹³.

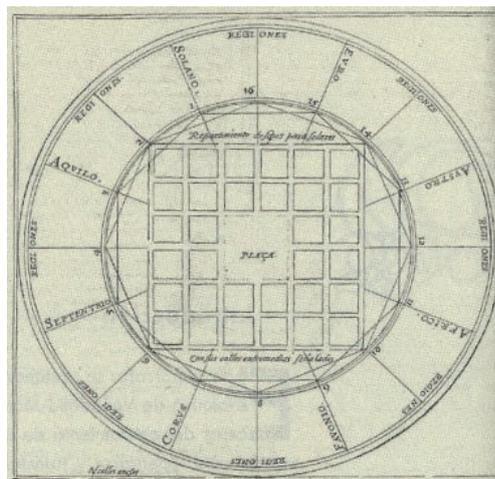


Figura 1
Repartimientos de sitios para solares/ con sus calles intermedias señaladas, en Los X libros de arquitectura de Marco Vitruvio Polion según la traducción castellana de Lázaro de Velasco

Pero en el campo que nos ocupa, el de la configuración de la plaza efímera, su relación entre forma arquitectónica y espacio público es más profunda aún, por cuanto supone un primer nivel de idealización, una primera aproximación mediante la cual el marco de lo festivo permite la corrección de la realidad mensurable a favor de una racionalización reflexiva de las formas. De este modo, durante las celebraciones se hace posible

[11] Matute y Gaviria, Justino. *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Sevilla, Imp. de Rasco, 1886, (Guadalquivir, 1997), Tomo I, p. 15.

[12] Ramos Sosa, Rafael. *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVIII)*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1992.

[13] Cazzato, Vincenzo. *Il barocco leccese*. Bari, Editori Laterza, 2003, pp. 48-49.

la modificación temporal de la realidad física del espacio público para asemejarse al planteamiento clásico de la plaza ordenada. El modelo de la plaza regular, según Vitrubio, es difundido a través de las ediciones de la obra latina, en ocasiones con representaciones gráficas tan sugestivas como la de la traducción de Lázaro de Velasco

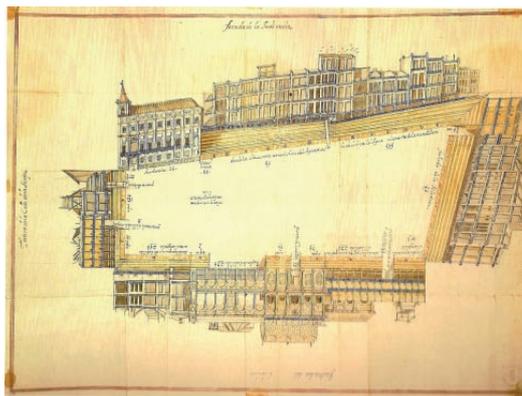


Figura 2
La plaza de San Francisco de Sevilla preparada para acoger una fiesta con toros, 1738. Dibujo a tinta y aguada. Archivo Municipal de Sevilla

[fig. 1]¹⁴, y quedará codificado en la reflexión sobre el clasicismo arquitectónico por Alberti en *De Re Aedificatoria*. En su concreción legislativa para el urbanismo americano, se plasmarán esos principios en las ordenanzas de Indias de Felipe II. La ordenación provisional de las plazas como graderíos y escenario de las fiestas permitirá una corrección temporalmente limitada, pero efectiva, de su aspecto real para configurarse de acuerdo a esa necesaria representación mental de la plaza ideal. En el caso de Sevilla, y para las fiestas de toros de 1738 con motivo del casamiento del que sería futuro rey Carlos III, se indica por José Felipe de Matos que las estructuras efímeras dispuestas con ese motivo permiten diseñar una nueva plaza regularizada, frente a la desigualdad del espacio público *real*:

Un nuevo Amphiteatro se maquina/ que siendo en firmes tablas bien formado/para el acto quedó bien entablado// con tal primor la plaza se autoriza/que todo a cuadrar llega en su figura/pues en dobles andamios formaliza/ Su extensivo primor la Architectura/... [fig. 2]¹⁵.

En el caso de la plaza de Bibarrambla de Granada, el aprovechamiento parcial de su superficie para el aparato efímero reinterpreta sus dimensiones en una clave regular, más aproximada a la figura geométrica básica del cuadrado. Así, en la descripción de las fiestas del Corpus de 1760, se indica que

Esta plaza es la mayor de Granada, tiene la figura de un paralelogramo, y para que todos entiendan, es a modo de medio pliego de papel, y por esta razón queda más agraciada y más metida en obra quando se cortan sus lados, reduciendo a un quadro su figura¹⁶.

[14] *Los X libros de arquitectura de Marco Vitruvio Polion según la traducción castellana de Lázaro de Velasco*, traducción y estudio de Francisco Javier Pizarro y Pilar Mogollón Cano-Cortés. Cáceres, Cincon, 1999.

[15] Matos, José Felipe de, *Métrica descripción de las plausibles reales fiestas, que la ... ciudad de Sevilla ha celebrado los días 24 y 25 de octubre de este año de 1738 en obsequio de las solemnes nupcias que celebró el Sr. D. Carlos de Borbón ... con la Sra. Doña María Amelia*. Sevilla, Imprenta de Don Joseph Antonio de Hermosilla, 1738. Citado por Ollero, Francisco. *La plaza de San Francisco de Sevilla, escena de la fiesta barroca*. Granada, Monema, 2013, p. 81.

[16] Cuesta García de Leonardo, María José. *Fiesta y Arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*.

Son estos, ejemplos de los resultados que las actividades efímeras de la fiesta pueden tener para conseguir finalmente, aún de manera provisional, la arquitectura ordenada que para ese espacio se desea. Pero la fiesta permite otros niveles de idealización de la plaza, que no afecta sólo a su diseño en planta, sino a su capacidad de configurar un nuevo ámbito en su vivencia tridimensional, un contexto efímero de este espacio, no por inconmensurable en su apariencia o provisional en su duración, menos real en el Barroco. Es el lugar físico más determinado para la fiesta, el lugar de la representación simbólica, de la consecución mediante los recursos del artificio, las analogías y la metáfora, de la identificación y exaltación con los valores que se piensan propios, donde se pueda *encontrar el mundo caótico y fluctuante de los fenómenos en un sistema rígido de representaciones*¹⁷. Por ello, nos centraremos ahora, más allá de las representaciones iconográficas, en el significado ideal del envoltorio formal de la plaza, y en las estructuras que recrean su capacidad como escenario de la ceremonia.

LA NATURALEZA Y EL ARTIFICIO

Un elemento de extrema importancia para la reelaboración de la plaza durante las fiestas será su necesaria adecuación como lugar donde sucede el prodigio de la epifanía festiva, el espacio donde se produce la celebración con todos sus variantes, que es comúnmente comparada con el esplendor de la primavera. En referencia a una visita al Cristo de Orense, recoge Germán Asensio la idea del relator ante la donación que hacían los fieles de pájaros a la imagen, sensaciones que son extrapolables para definir la corriente emocional unida a la celebración pública: *Parecía que con la primavera venía toda la naturaleza, todo el campo, toda la tierra buena a rendir homenaje al Creador y Restaurador del mundo*¹⁸. Con independencia del carácter religioso o civil de las celebraciones, la metáfora de la primavera, a través de la exaltación del papel generador de la estación, indica la construcción de un contexto feliz para la recreación conmemorativa y real que

Granada, Universidad, 1995, p. 72, citando a Torre, Pedro de la. *Pensamiento Eucharístico Mariano-Mathematico, que consagra al cuerpo del Señor la ciudad de Granada en su día 5 de junio deste año de 1760 ...* Granada, herederos de Don Joseph de la Puerta, 1760, f. 4.

[17] Alonso, Santos, en "Introducción" a la edición de *El Criticón* de Baltasar Gracián, citando la antología de José García López publicada en 1974. Madrid, Cátedra, 1993, p. 34.

[18] Ramallo Asensio, Germán. "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco" en Ramallo, Germán (Coord.) *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, Universidad, 2010, pp. 37-102, citando a Rubio Lapaz, Jesús. "El *Diario del viaje a Santiago de Bernardo de Aldrete*. Estudio y Edición, *Compostellanum*, XXXVIII, Santiago, 1993, p. 375.

supone la fiesta, un contexto de apariencia natural artificialmente recreado para sostener los fastos y ritos que fuesen a celebrarse en el ámbito festivo, de manera particular en la plaza principal o mayor de las poblaciones españolas.

Una de las características de esta simulada regeneración natural es que procura denotar la tensión entre la diversidad de las partes y la unidad de la misión para la que estaba conformada, según un juego enormemente querido en la retórica barroca, de modo que si la unidad es hermosura visible o concordancia sonora también resulta que *la uniformidad limita, la variedad dilata*, como señalaba Gracián¹⁹. Por ello, los ornatos vegetales y florales, reales o pintados, apoyados con cornucopias, tallas, espejos, suponían que en la plaza *Formaba/la discordia concordancia/Lo que tanto a la vista suspendía/ que el que miraba más, menos veía*²⁰. Este contraste barroco estaba relacionado con el fenómeno de la suspensión de los sentidos, situación que conducía al espectador hacia un aparente caos en su percepción por el exceso de estímulos, como el que sumió al relator de la cabalgata organizada en Lima en 1701 para celebrar el comienzo del reinado del primer borbón:

Al doblarse este conjunto de hermosura y riqueza en el ámbito de la plaza, fue el embeleo mayor de los sentidos, que en tan bella confusión, ni sabían donde llevar los ojos, ni acertaban a apartarlos de donde la dicha del acaso los puso²¹.

En esta suspensión, junto a la disparidad visual, el adorno de la plaza será sin duda responsable del fenómeno de la atemporalidad, de modo que *las horas pasaban por años, los días por siglos, los instantes por horas*²²

Su misión es la de crear un estado emocional propicio a la atención de los contenidos de la fiesta y a la adquisición de nuevos conocimientos, pues *La variedad, que siempre es aplaudida...* resulta *por la vista, pirata del afecto*, camino próximo entonces a la identificación con los valores y sentimientos de la celebración²³.

[19] Essencia de la Agudeza ilustrada, Discurso II, y Variedad de la Agudeza, Discurso III en Gracián, Baltasar. *Arte del ingenio, Tratado de la Agudeza*. Madrid, Juan Sánchez, 1642.

[20] Matos. *Métrica descripción...*, op. cit., p. 8. Citado por Ollero. *La plaza de San Francisco...*, op. cit., p. 78.

[21] *Solemne proclamación y cabalgata Real, que el día 5 de Octubre de 1701, hizo la ... Ciudad de los Reyes Lima ... por ... el Rey ... D. Felipe V*. Lima, Joseph de Contreras, 1701, f. 35.

[22] *Sumptuosa expresión, de las fiestas regias, que esta Nobilissima ciudad de Sevilla, segunda Roma del mundo, y primera diócesis de las Españas, consagro a los reales años del Sr. D. Felipe V (que Dios guarde) N. Rey y Sr. en compañía de la ilustriss. Maestranza... celebrando la vna el día 28 de Enero, el solemne regozijo de Cañas...* Sevilla, 1704, p. 8. Citado en Ollero. *La plaza de San Francisco...*, op. cit., p. 78.

[23] *La revista, y exercicio de Fuego, que hizo en la Plaza mayor de esta Ciudad [de Lima], a vista de Su Exc.*

Esta idea de la maravilla, que convierte a la plaza en lugar trascendente que se sitúa, gracias al tratamiento artificioso, por encima de lo cotidiano, puede tener una variante religiosa, entendiendo el espacio público transformado como lugar del vergel de la iglesia o del Paraíso. La práctica vinculada a las comunidades religiosas del desierto del retiro o especialmente del jardín claustral, se traslada significativamente a la plaza como espacio regular, cerrado, de recorrido celebrativo, fácilmente adaptable a los fastos procesionales, y donde los elementos arquitectónicos recurrentes en estos espacios, como las fuentes, son fácilmente mutables en riscos, rocas o elementos simbólicos como la *fons vitae*²⁴.

Por otra parte, la regularidad de la plaza americana y su creación *ex novo* permiten un correlato entre la población real y la nueva Jerusalén celeste. La plaza en estos núcleos urbanos, definida como centro pero también génesis del urbanismo en damero, traslada al paisaje urbano una escala amplia y monumental para la ciudad, así como una percepción de racionalización de desarrollo abierto y hacia lo infinito correspondiente con el entorno natural fascinante y excesivo con que se entienden las nuevas tierras por parte de los colonizadores. La relación entre la imagen de la ciudad apocalíptica, compuesta en torno a la plaza y desarrollada en cuadras, aquella donde *lo que se pisa es oro, lo que se ve es Dios, y lo que se goza es para siempre*²⁵, consigue identificar utópicamente las nuevas fundaciones con aquella ciudad escatológica y celestial, proceso de analogía presente en la literatura elaborada al efecto, como ha estudiado Martha Fernández. De este modo, y para el caso de Puebla en México,

Si a San Juan se le presentó en su Apocalipsis la Santa Ciudad de Jerusalén descendiendo de los cielos tan adornada como una Esposa que compuesta de todas las galas, riquezas y perfecciones que pudo solicitar su cuidado, aguarda festiva a su consorte, haciéndola más agradable a la vista su hermosa figura cuadrada... se puede con mediano discurso inferir la hermosura que tendrá esta Ciudad Angélica por sus bien dispuestas calles, hermosos templos, ricas casas, y oficinas con su forma y figura cuadrada²⁶.

en numeroso Concurso, el Noble Regimiento del Comercio... en el día veinte de enero... que lo es también de su magestad. Lima, Oficina de la calle de San Jacinto, 1768. La Octava XXVI dice así: “*En barandas, portales y balcones/ se halla esta Gran plaza guarnecida/ Debidas arrastrando admiraciones/ La variedad, que siempre es aplaudida/ La gala de las Ninfas y Varones/ con su grandeza a la atención convida/ Formando sus colores un prospecto/ por la vista, pirata del afecto*”.

[24] García Bernal, José Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

[25] Zuñiga, Lorenzo de. *Monarquía mística de la iglesia*. Segunda parte. Alcalá, Justo Sánchez Crespo, a costa de Bautista López, 1604, p. 15.

[26] Fundación de Puebla. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España...*, t. I, p. 40. Citada por Fernández, Martha. “La Jerusalén celeste. Imagen barroca de la ciudad novohispana” en Aranda, Ana María et al. (Dir.).

Una consecuencia accesoria será la posibilidad de integrar en el discurso la misión evangelizadora de la monarquía con su concreción en el plano urbano, y por tanto exaltar tanto la religiosidad de la monarquía como resultado de un quehacer trascendente, llevando el Evangelio hacia el Nuevo Mundo, como el propio orgullo local al relacionar el diseño de sus poblaciones con tan alto paralelo.

Así, en la vida de Toribio de Mogrovejo de Francisco Montalvo, editada en 1683, se procede a comparar la ciudad apocalíptica con la virreinal, compuesta de cuadras, al estilo de la celeste

y pues se parece en la forma, bien puede presumirse piadosamente que la diseñó Dios para que la fundasen los españoles por cabeza de las nuevas tierras y nuevos cielos que se descubrieron y conquistaron²⁷.

En este cuadro, o cuadra, lo maravilloso, en cuanto extrema suspensión y variedad, tiene su expresión en lo extravagante, lo bizarro. Las luminarias y los castillos de fuegos de artificio marcarán esa comparación de la plaza y la ciudad tan reiterada en las *Relaciones* con el Mongibello o Etna, o con una Troya incruenta, como se indica por una relación para las fiestas en Lima por la proclamación de Felipe V, realizadas en 1701²⁸. Pero también el proceder indígena en la fiesta de la plaza americana puede tener esa consideración. Los elementos procedentes de la cultura precolombina, como los arcos vegetales, de palmas y hojas confeccionados para las fiestas en el Cuzco, o los que levantarán los indios en la beatificación de Santa Rosa de Lima en 1669, con arcos de flores dispuestas en lazos *que aunque a su bárbaro modo, si eran gusto de olfato, servían de diversión apacible a los ojos*²⁹, de modo que la ausencia de clasicismo se transformaba en una licencia positiva en cuando extravagancia feliz que gustaba a los sentidos.

Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, 2001, Tomo II, pp. 1012-1031.

[27] Citado en Aguilera Rojas, Javier et al. *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad*. Madrid, Ayuntamiento, 1998, de *El Sol del Nuevo Mundo... Vida de Toribio de Mogrovejo*, Roma, 1683.

[28] Lima, con las luminarias de los edificios religiosos e instituciones, *“parecía una hoguera sin humo, y una imagen de Troya, que se abrazaba en llamas hermosas de regocijado incendio, que servía de esplendor sin susto de riesgo”*. En *Solemne proclamación y cabalgata Real, que el día 5 de Octubre de 1701, hizo la ... Ciudad de los Reyes Lima ... por ... el Rey ... D. Felipe V*. Lima, Joseph de Contreras, 1701, p. 13.

[29] Ramos Sosa, Rafael. “La fiesta barroca en ciudad de México y Lima”, *Historia*, Revista del Instituto de Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile. vol. 30, 1997, pp. 263-286, citando a Meléndez, Fray Juan. *Festiva Pompa, culto Religioso, Veneración Reverente, Fiesta, Aclamación y aplauso a la Feliz Beatificación de la Bienaventurada Virgen Rosa de Santa María...* Lima, 1671.

FINALIDAD DEL ORNATO

La finalidad última de los adornos y estructuras de la fiesta era la de trocar la ciudad real, informe en muchos aspectos, y alejada de las nociones de la policía urbana, en otra ideal, un enmascaramiento virtual que tenía como primera misión el saneamiento de la configuración mensurable. El ornato curaba en este sentido las heridas de la edad en su arquitectura para transformarla en un contexto adecuado para la fiesta. De este modo, Bibarrambla de Granada, para las celebraciones por la toma de Orán explicadas por Cuesta García de Leonardo, ...*Hermosamente su vejez disfraza con tafetanes y sedas... Pareciendo... Camaleón de azabache, Iris de Seda*³⁰. En cualquier caso, el embellecimiento aparente de la ciudad tenía, como es usual en la fiesta barroca, una buena dosis de complacencia. Por ello, el arreglo provisional de la plaza mencionada y de la Nueva para la proclamación de Carlos III hace exclamar al cronista *Que si hay Ciudad más bella que Granada, / Solo es oy ella misma renovada*³¹ Estos fines se deben entender en el contexto ya señalado con anterioridad de la transformación del espacio público, mediante el uso de telas, adornos y ornatos. Se trata de dotar a la plaza del carácter exigible para las ceremonias, y de sugerir a los sentidos, mediante la riqueza y diversidad, la aprehensión de los ideales allí representados.

Existirán diversos niveles de intensidad en el adorno de las celebraciones. Los tejidos serán el primer rango en la decoración festiva de la plaza. Las vistas de las fiestas en las plazas del Potosí, Cuzco, México, Sevilla o Madrid, manifiestan el uso de diversas telas para el ornato del espacio público. Paños y telas más comunes en los balcones de los particulares, o terciopelos y damascos para los de las instituciones abiertas al espacio público. El empleo repetido de determinados colores forma parte de la unidad de esta decoración, sobresaliendo los colores pastel, el carmesí, alusión a la riqueza, y el dorado, unido a lo aúlico. Los tapices, elementos característicos de la decoración noble de los interiores hispánicos, se sacan a la calle para acoger asuntos mitológicos o figuras alusivas a la fiesta. Junto a ellos se situarán lienzos, vistas urbanas y naturales o perspectivas arquitectónicas, además de espejos, plata, cornucopias talladas o los citados elementos vegetales presentes siempre en los espacios públicos de la fiesta.

El nivel superior de los ornatos está compuesto por los elementos arquitectónicos tridimensionales. Altares y retablos de metal noble o talla no faltan en las

[30] Cuesta García de Leonardo. *Fiesta y Arquitectura efímera...*, op. cit., p. 31, nota 53, citando Relación sobre fiestas de toros por la toma de Orán en 1732.

[31] Porcel y Salablanca, José Antonio. *Gozo, y Corona de Granada/ en la proclamación solemne que/ del Rey Nuestro Señor/ don Carlos Tercero/celebró esta ciudad con la pompa, que/ se describe el día 20 de enero de 1760*. Granada, Imprenta Real, 1760. Canto 3º, octava 6.

ceremonias y fiestas religiosas que pasan por la plaza. Los arcos triunfales serán un adorno reiterado en la fiesta, unido a las carreras y procesiones, asociadas a la reinterpretación clasicista y barroca del triunfo romano, incorporado a la *concordatio* cristiana a través de la función ética y virtuosa propuesta por Ovidio, e interpretada a través de las ediciones de los *Thriumph* de Petrarca. Su empleo será constante en la exaltación de los héroes virtuosos del Barroco, beatificaciones, canonizaciones para los religiosos, exaltaciones y visitas reales para los laicos, así como en la entrada de los virreyes.

No nos resistimos a resaltar el conocido papel de un elemento icónico siempre presente en la fiesta, el retrato real, para entender la mutación mental que la plaza hispánica experimenta durante las fiestas del Barroco. La presencia del rey se hacía en ocasiones efectiva y verídica, especialmente en la Plaza Mayor de Madrid, situado bajo su baldaquino en las casas de la Panadería, componiendo mediante el rígido protocolo de la corte y la distribución de familiares y cortesanos un dibujo de la jerarquía social, diseño que se imitará en otras fiestas hispanas como ejercicio mnemotécnico y simbólico del orden imperante. Así sucede en la plaza de San Francisco de Sevilla cuando, durante su estancia en la ciudad la familia real asiste en 1730 a los juegos de cañas desde la galería alta de las casas del cabildo. Para que se pudiera seguir la fiesta, y también para favorecer la mirada hacia el monarca por el público expectante, se quitaron las rejas de la logia. El monarca y la reina quedaron ubicados en el centro, disponiéndose los príncipes, infantes y otros familiares en ese piso de la galería, mientras los dos cabildos eclesiástico y civil, así como el tribunal de la Inquisición quedaban en el inferior, situación que al cronista satisface, pues “*ahora todos parecía estaban debaxo de la real protección, y como a los pies del real trono*”³². Pero cuando el rey está ausente, su presencia será garantizada con su imagen en la plaza, a la que se otorga la reverencia y honor que se le hace a la persona real. Normalmente se trata de un lienzo con su retrato que, situado bajo dosel, y protegido y honrado con tropa de guardia, preside la fiesta hispana, introduciendo en la variada multiplicidad de las celebraciones un elemento de seria suspensión, un paréntesis circunspecto en las fiestas, como destacara Díez Borque³³.

[32] Zuñiga, Lorenzo Bautista de. *Annales eclesiásticos i seculares de la Muy Noble i Muy Leal Ciudad de Sevilla que comprehenden la Olimpiada o Lustris Real en ella...* Sevilla. Imp. Florencio José de Blas y Quesada, 1747 (Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1987), p. 139, citado por Ollero. *La plaza de San Francisco...*, op. cit., p. 37.

[33] Díez Borque, José María. “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, en *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40, entre otros, por ejemplo Checa Cremades, Fernando. “Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco”, en Bonet, A. et al. *Figura e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la*

El retrato real se convierte así en un personaje principal en los fastos, aquel de donde nace o hacia donde se dirige gran parte de los contenidos de la actividad festiva. Su figura se hace fundamental, adquiriendo el papel importante de rey vigilante en pabellones, edículos o escenas apoteósicas semejantes a las proporcionadas por la comedia de santos. La devolución de los retratos reales tras la fiesta, desde los ámbitos de lo festivo a su depósito institucional, adquirirá un rango protocolario destacado y una presencia icónica reverenciada por súbditos³⁴. La insistencia de la imagen del monarca se intensificará con actos complementarios como el reparto de monedas tras las proclamaciones que dan inicio a cada nuevo reinado.

DESCENTRALIZACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS

Pero nos interesa ahora destacar el hecho de que estos aparatos arquitectónicos y las estructuras que se le asocian no componen un único punto focal de atención en la fiesta de la plaza hispánica. De acuerdo a la disparidad de patronos, entidades o instituciones que organizan cada ornato, y conforme a un tradicional concepto de compartimentación espacial, los escenarios y sus adornos no ocupan lugares centrales conforme a la geometría de la plaza, sino que se distribuyen por sus laterales, buscando la cercanía de las sedes de las principales instituciones presentes en el espacio público. Los arcos triunfales señalan puntos significativos de los recorridos festivos, o bien se sitúan escenográficamente en las entradas o salidas de estos espacios, mientras que altares y retablos se levantan dispuestos a una visión frontal, a modo de frentes de escenas parietales o inmediatas a los frentes de las plazas. Por ello, su configuración no pretende imponer una

obra de Alonso Cano. Madrid, Fundación Argentaria, 1999, pp. 49-66.

[34] En Sevilla, la mascarada de la fábrica de tabacos, que celebrara en 1747 la exaltación al trono de Fernando VI, portó en su última escena, el carro del Víctor, regalo al cabildo municipal de los retratos reales. Tras la aceptación del presente por el cabildo, y entre piezas musicales, se bajaron del carro las pinturas, siendo portadas en bandejas de plata y entregadas al asistente y al procurador mayor, ante las ovaciones del público (Morales, Alfredo J. "Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 165, 2005, pp. 2-21). En las fiestas de Quito por la onomástica real en 1766, a la altura de la Audiencia se bajaron los retratos del rey y la reina de un carro triunfal escoltado por la tropa. Los húsares escoltaron las pinturas, y cuatro soldados de la caballería el del presidente Zelaya —iluminados por las hachas de otros soldados de la misma Compañía—, conduciéndolos a una galería del palacio que daba a la plaza. Allí se dispusieron en un dosel, donde se colocó el retrato real y a sus pies el del presidente, iluminándose con hachas durante el tiempo que duró el festejo (Cruz Zuñiga, Pilar. "La fiesta barroca en Quito. Elementos simbólicos, poder y diferenciación social en las celebraciones efectuadas en 1766", en *Barroco Iberoamericano...*, op. cit. Tomo II, pp. 1243-1259.

reformulación global de la plaza conforme a un planteamiento previo, sino impulsar la variedad, el asombro y la seducción por los sentidos sobre desarrollos efímeros mayoritariamente aislados y heterogéneos.

Veamos algunos casos significativos que apoyen esta premisa. En el zócalo de México, la proclamación real solía celebrarse en tablados diversos, abiertos junto al palacio de los virreyes, las casas capitulares y el palacio arzobispal, y situados en frentes diversos de la principal plaza; de igual modo, en la plaza mayor de Lima también aparecen dispuestos conforme la ubicación de las instituciones en los diversos lados de ese espacio mayor³⁵. Precisamente la plaza principal era uno de los teatros obligados de la proclamación del rey, el rito de la fidelidad de la ciudad al monarca al inicio de cada reinado, que mostraba un procedimiento especialmente común entre las poblaciones de todo el mundo hispánico. Sus tablados eran en ocasiones sencillos, como los de Sevilla, cubiertos con alfombras y adornados con barandas pintadas. Otros se enriquecían con más aditamentos, como ocurría en Granada, cuadros perfectos con escaleras a sus lados, barandas de oro y blanco, con alfombras, y colgaduras de seda, flores y ramos de oro, que en sus ángulos tenían tallas con los escudos reales. Muy elaborados eran los de Lima, donde destaca el descrito en la proclamación de Carlos II en 1666, cuando el estrado se hizo escenario con un frente arquitectónico tras él, a modo de retablo-templete, que guarecía el retrato del soberano Carlos II, acompañado de ángeles y con homenaje de las personificaciones incaicas de Lima y Cuzco, de acuerdo con la importancia de la proclamación real para la Ciudad de los Reyes, por encima en boato y magnificencia a la propia entrada de los virreyes³⁶. La situación geométrica de estos estrados era excéntrica en la plaza, colocándose como adorno de los retratos reales en el caso de Lima, frente a la imagen de la monarquía dispuesta en miradores o logias de los cabildos, o al lado de la sede que representara en la ciudad el poder del rey.

Un lugar semejante para el aparato efímero se observa en las fiestas religiosas. Morales Folguera comenta las celebraciones en México por la dedicación de la Catedral en 1667, donde la magna procesión por la ciudad fue adornada con diversos ornatos situados en calles y plazas. En el zócalo, las órdenes religiosas

[35] Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1991, p. 60; Ramos Sosa, Rafael. *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVIII)*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1992.

[36] Ramos Sosa. *Arte festivo en Lima virreinal...*, op. Cit, “Los arcos triunfales” (p. 48 y ss, y lám. 16) y “La fiesta barroca en ciudad de México y Lima”..., op. cit.; Mínguez, Víctor et al. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Triunfos barrocos. Volumen segundo. Castelló de la Plana, Universidad Jaume I, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, p. 97.

erigieron diversos altares anejos a los frentes de la plaza, como el de San Agustín, el inmediato realizado por la Hermandad de San Hipólito, o el de los carmelitas descalzos situado junto al palacio de los Virreyes, entre otros dispuestos en la periferia del espacio público principal³⁷.

Por último, destacamos el caso de otras estructuras destinadas a la representación o la ceremonia. Los tablados de los autos generales de fe que se celebraban en las plazas mayores se situaban en las inmediaciones de las casas capitulares o de otros edificios que proporcionaran el mencionado resguardo institucional. También solían ofrecer estos edificios un apoyo constructivo como soporte de los graderíos provisionales para las autoridades o allegados, en una posición exógena con respecto a la centralidad geométrica de la plaza, así como un acceso digno hacia el propio teatro del tribunal. En Lima, y para el auto general de diciembre de 1736, el tablado de acusados y tribunal se comprendía como *vn perfecto quadro, y en su centro y sus ángulos ofreció á esa función todos sus términos y adornos* —en realidad un rectángulo de 104 por 102 varas— pero dispuesto junto a las casas capitulares, puesto que utilizaba como asiento inmediato para las damas la galería superior de las casas del cabildo³⁸. Situación análoga se observa en el caso de Madrid en el dibujo de Juan Gómez de Mora del tribunal de 1632 que reproduce Escobar, o en la pintura de Francisco Rizi que describe el gran auto de 1680 que se celebró en la misma plaza. En Sevilla se observa esta proximidad física del tablado a las casas capitulares en el lienzo del auto de 1660 celebrado en la plaza de San Francisco³⁹. Las exigencias de complejidad de tales instalaciones efímeras terminan por derivar al tópico del cuadro dentro del cuadro pero en una versión arquitectónica, donde la representación del acto se efectúa a su vez dentro del ámbito ya de por sí destinado a la celebración como era la plaza, pero sin que esta inserción sea concéntrica o busque la simetría sugerida por el propio espacio público.

De un modo semejante parecen resolverse las representaciones singulares para la representación de autos sacramentales durante las fiestas del Corpus,

[37] Morales Folguera. *Cultura simbólica...*, op. cit.

[38] Bermúdez de la Torre y Solier, Pedro José. *Tryunfos del Santo Oficio Peruano. Relacion panegyrica, historica, y politica del auto publico de Fè celebrado en la ... Ciudad de Lima por el ... Tribunal de la Inquisicion del Reyno del Perú ... el día 23 de Diziembre... de 1736...* Lima, Imprenta Real, 1737.

[39] Escobar. *La plaza mayor...*, op. cit., fig. 100; Wifredo Rincón analiza la iconografía de la fiesta en la plaza, y el tipo de actos festivos que en ella se desarrollan, en “La plaza mayor española, espacio para la sociedad y el poder. El ejemplo de Madrid” en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX. Actas de las XIII Jornadas internacionales de Historia del Arte*. Madrid, CSIC, 2008, pp. 265-278; La pintura sevillana reproducida en Serrera, Juan Miguel et al. *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*. Madrid, El Viso, 1989, nº 276.

dispuestas para su visión desde los edificios perimetrales, como describe el dibujo del mencionado Gómez de Mora sobre el escenario de este género en 1644 frente las casas anejas a la de la Panadería, en la mayor de Madrid⁴⁰

LA PLAZA EFÍMERA

El desarrollo de este modelo tendrá en el siglo XVIII una interesante decantación. Partiendo de los elementos del ornato y el adecentamiento que durante el Barroco había definido la constitución provisional de la plaza durante las celebraciones, se terminará reformulando la creación efímera de una manera global, afectando a todo el espacio público o definiéndose en razón del mismo. De este modo, se concentrará este esfuerzo festivo en la creación de verdaderas plazas efímeras, comprendidas como tal de un modo tan sólido como para incluso trasladarse en ocasiones fuera del propio perímetro de la plaza mayor, de la plaza no perezca, para organizar de forma mensurable su virtualidad.

Analizaremos en las líneas siguientes algunas de las razones que explican este proceso en la geografía de la monarquía hispánica.

LA PLAZA, ATLAS DEL MUNDO CONOCIDO

Desde finales del siglo XVII se detecta una mayor preocupación en la sociedad española por el conocimiento del extranjero. Sucesos europeos de gran proyección como la guerra imperial contra el turco, propiciaron el desarrollo de una literatura de folletos, noticias y libros para la explicación de los sucesos y la descripción de los territorios relacionados con ellos. La continuidad de los números emitidos por una prensa incipiente asistía a tal curiosidad. Desde el punto de vista transcontinental, la noción de un mundo global que pudiera conocerse o comprenderse en su variedad se potenciaba con diversas descripciones de las tierras americanas, como las incorporadas en la *Conquista de México* de Solís, o en el *Orinoco Ilustrado*, de Gumilla⁴¹. Este afán científico o cientifista se acentuará notablemente durante los años de la Ilustración, período en el que

La Europa vuelve al presente toda su atención hacia la América, deseando conocer con erudita curiosidad la diversidad de sus climas, la estructura de sus montes, la naturaleza de sus fósiles, la forma de sus vegetales y sus animales, las lenguas de sus habitantes...⁴²

[40] Escobar. *La plaza mayor...*, op. cit.

[41] Solís, Antonio de. *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional...* Madrid, Imp. de Bernardo Villadiego, 1684, o en el Gumilla, José. *El Orinoco ilustrado, y defendido: historia natural, civil y geográfica de este gran río ... gobierno, usos, y costumbres de los Indios...* Madrid, Manuel Fernández, 1745.

[42] Prefacio de Molina, Juan Ignacio. *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reyno de*

El conocimiento de las tierras lejanas se aprendía también desde la literatura de tono piadoso, que propiciaba el acercamiento a esas realidades, como era el caso del *Devoto Peregrino. Viage a Tierra Santa...* Asimismo, la ciencia geográfica adquiere un valor de innovación científica al situarse junto con las matemáticas como campo de avance científico por encima de las propuestas puramente escolásticas⁴³ La *Geographia Generalis* de Varenius es objeto de múltiples ediciones, también en lengua castellana, e influirá en la obra de novatores como Vicente Tosca, autor de la *Geographia o Descripción Universal del Globo terrestre*. En España la divulgación descriptiva del mundo conocido se efectúa entre el público culto, pero con un espectro amplio al difundirse los compendios y sumarios que recogían datos sencillos y explicaban de manera condensada los caracteres de las tierras ya conocidas. Entre ellas destacaban las escritas por autores como Pedro Hurtado de Mendoza o Sebastián Fernández de Medrano⁴⁴.

De este modo, también la fiesta tenderá a expresar la variedad universal, que se incorpora en forma de temas, actores o figuras que se someten a la celebración y a su misión laudatoria del trono o de la religión. El convencimiento, la persuasión propia de lo celebrativo en el barroco pretende entonces valerse igualmente del argumento que proporciona tanto lo cercano como lo lejano, lo rutinario y lo exótico, para acompañar al convencimiento de los valores trascendentes.

La plaza, el centro de lo forastero y lo propio, la representación y resumen adecuado de la sociedad ciudadana se convierte en el escenario del “*mundo abreviado*”, título precisamente de la relación de la mascarada celebrada en junio de 1747 en Sevilla, directamente influida, tanto en su fiesta como en su explicación literaria, por un folleto, titulado *Compendio curioso del Atlas abreviado*, impreso en la ciudad un año antes⁴⁵. No es extraño que se traslade a la plaza esa sensación

Chile. Madrid, Librería de Antonio Sancha, 1788. Vol 1. Traducción al español de Domingo José Arquellada Mendoza.

[43] Del Castillo, Antonio. *Devoto peregrino: Viaje de Tierra Santa*. Madrid, Imprenta Real, 1656, obras con múltiples reediciones; Capel, Horacio. “El público y la circulación de obras de Geografía en la España del siglo XVIII”, en Ordoñez, Javier et al. (Comps.) *La Ciencia y Su Público: Perspectivas Históricas*, CSIC, 1990, pp. 225-310.

[44] Respectivamente, *Espejo geographico: en el qual se descubre breve y claramente assi lo científico de la geographia como lo histórico ...* dos volúmenes, Madrid, por Juan García Infanzón, 1690, y *Breve descripción del mundo y sus partes ó guía geographica y hidrographica...* Bruselas, Herederos de Francisco Foppens, 1686.

[45] Campillo, Ginés. *Compendio curioso del Atlas abreviado: el que con mucha claridad dà noticia de todo el Mundo, y cosas inventadas*. Sevilla, por Pedro Fernández, 1746; La relación de las fiestas en Cansino Casafonda, Ramón. *Nuevo mapa, descripción iconológica del mundo abreviado: Real mascarada de simbólicos triumphos ... que ofreció la lealtad amante de los Dependientes de las Reales Fabricas del Tabaco, para celebrar la Real Jura, solemnizada por ... Sevilla en la Exaltación à el Throno, y Cetro*

de palimpsesto de lo conocido. En México, en 1777, también se definirá la plaza, con sus ventas de frutas y verduras, como un “*abreviado epílogo de maravillas*”⁴⁶. La analogía entonces de estos espacios públicos con la globalidad afectará igualmente a su mutación transitoria durante el espectáculo festivo, que ampliará igualmente sus aspiraciones en relación a la superficie, alzados y diseño en la plaza.

Además, en el caso americano, el lugar que ocupa la mayor, la matriz o plaza de armas, conforme a las distintas denominaciones de la plaza principal, con sus connotaciones ya mencionadas de centro y origen del diseño de la urbe, era concebido como el espacio donde se “*refleja el acuerdo social de leyes e interiores comunes*”. El orden regular de multitud de poblaciones americanas permitirá identificar a la plaza con la definición de su proyecto unitario, en la forma pero también en las propuestas y aspiraciones sociales, y de ese modo potencia una conformación cada vez más extensa y simbólica de sus espectáculos festivos, para que expresen en sus formas y contenidos la mirada del mundo *sentados en el centro del universo*⁴⁷.

LA PLAZA, ESCENA TEATRAL

La plaza hispana se convierte durante el Barroco y de un modo muy intenso en un espacio teatral. Corresponde desde luego esta característica a la introducción del teatro y sus elementos en la celebración festiva, en algunos casos, como en Sevilla, un modo de encubrir una actividad que estaba prohibida de modo expreso para los locales de comedias. Por supuesto, las tipologías festivas están impregnadas de efectos y acciones de semejanza teatral, en ocasiones hasta la confusión de las escenas con el propio ornato efímero, como juega el autor de la *Última vista del magnífico teatro...* de 1759, que explica el adorno elaborado por los Diez gremios en la ciudad hispalense con motivo del ascenso al trono de Carlos III⁴⁸. Las analogías con las escenas y el público que asistía a las comedias son abundantemente empleadas en los textos de las *Relaciones*, y el valor de los textos dramáticos insertos en la celebración es cada vez más singularizado a lo largo del XVIII, conformando en la segunda mitad del siglo un elemento cada vez más autónomo en el seno de las celebraciones, en correspondencia con la

de dos mundos ... de ... D. Fernando VI, Sevilla, 1751.

[46] Vieyra, Juan de, en *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, 1777. Citado por Pégolis, Juan Carlos. *La plaza, el centro de la ciudad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002, p. 103

[47] Del título y contenidos de Álvarez-Builla, Maryan et al. “Sentados en el centro del universo”, en *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad...*, op. cit., pp. 15-23.

[48] Cfr. Ollero. *La plaza de San Francisco...*, op. cit., pp. 80 y ss.

importancia que el teatro adquiere a los ojos de los ilustrados como método de enseñanza social.

Precisamente lo teatral se interpreta como un aspecto sustancial en la definición de lo festivo, como ha señalado Rodríguez de la Flor. Será lo propiamente celebrativo el modo de articular la complacencia y la identidad con los valores del Barroco, y en ese sentido la cultura del período solo alcanzará su razón de ser última cuando se convierte en conmemoración y rito vivo en el marco de la fiesta, cuando adquiere el valor de una representación, medio, para también fin, donde la sociedad hispana, sujeta a una difícil misión interior e exterior, se representa a sí misma, con sus interlocutores invisibles, para asumir su propia escenificación simbólica y en definitiva contemplar su propia identidad. Este sentido “teatral” del Barroco conllevará una transformación amplia del espacio escénico, más en el caso de la ciudad, y por tanto de su lugar más singular dentro del paisaje urbano como es la plaza⁴⁹

Desde el punto de vista formal, la preocupación del ornato efímero por asumir el papel de máscara de la arquitectura preexistente, muy evidente para la segunda mitad del XVIII, se corresponde con una avanzada visión escenográfica de la ciudad y de la plaza, que asume la comprensión de la misma como auténtica puesta en escena, el otro significado de la palabra teatro que se une al de lugar de celebración para la plaza durante la Edad Moderna. En este sentido, y al modo barroco, la plaza es interpretada desde el texto dramático como un verdadero teatro, como ocurre en la comedia *El Triunfo mayor de Alcides*, escrita para ser representada en el teatro del Buen Retiro de Madrid y como celebración de la llegada al trono de Carlos III. En la mutación del fin de fiesta, se indica que se sitúe la acción en

Espaciosa iluminada Plaza , delante de un magnifico Palacio , en cuyo centro interior habrá un Camón de Crystales, por donde puedan verse Artificiales Fuegos, y una vistosa copia de luces : Y todos los espacios del Teatro los ocupará varia multitud de Pueblo, en acción de estar mirando esta demostración festiva...⁵⁰

De este modo se reconoce, mediante la redundancia de este “juego de espejos” de los espacios de representación, el papel de la plaza como escenario de la proclamaciones reales.

[49] “La ciudad española camina en este sentido a convertirse en una ciudad-teatro; en devenir en espacio dramaturgico... tomando por toda suerte de poderes como un emplazamiento de naturaleza estética para la emergencia ideal de sus representaciones del mundo”. Rodríguez de la Flor, Fernando. *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid, Akal, 2012, p. 266.

[50] Scotti Fernández de Córdoba, Francisco. *El triunfo mayor de Alcides. Fiesta para representarse a Sus majestades en el Coliseo del Buen Retiro en celebridad de la exaltación al trono del rey... Don Carlos III*. Granada, Oficina del Convento de la Santísima Trinidad, 1760.

Tal asimilación del concepto de teatro trasladado al espacio urbano supone también la apropiación de sus recursos estéticos, lo escenográfico y lo perspectivo. Como indica Carmen González Román, el uso de la perspectiva, “*en un espacio urbano es indicativo del grado de asimilación de una iconografía (teatral) que trasciende, de este modo, del escenario y el arte, a la ciudad*”⁵¹. El trasvase de esta conformación de la plaza según los valores de la escenografía y la perspectiva en su provisionalidad festiva se reconoce igualmente para su configuración física no precedera. Por citar el caso de una ciudad que previamente había pertenecido al patrimonio hispánico, puede citarse como ejemplo la construcción en 1761 de lo propileos que marcan la entrada a la plaza de la Catedral de Lecce. Dispuestos a modo de arcos de embocadura, manifiestan como punto visual privilegiado, la comprensión como escena del conjunto arquitectónico que conforma este espacio público⁵².

LA UNIDAD SIGNIFICATIVA DE LA PLAZA

Un tercer argumento en favor de la configuración de auténticas plazas ideales efímeras en la segunda mitad del XVIII es el triunfo del concepto o idea en la configuración de la fiesta, y la plasmación concreta de este concepto en las celebraciones. Frente a la característica atomización conceptual del ornato barroco, se produce una comprensión unitaria de los temas de la celebración, bien por triunfo definitivo de las propias propuestas retóricas del Barroco, fundamentadas en el desarrollo de una fábula, una metáfora general o de un concepto, bien por el afán ilustrado de depurar la complejidad semántica de la fiesta y su limitación a alegorías fundamentadas en la tradición clásica.

También ayudaba a esta unidad de contenidos una cierta idea que se va forjando en el barroco sobre el carácter *modal* de la plaza en su integridad, como consecuencia del género de actividad festiva que se desarrolla en ella. La literatura de las fiestas desarrolla estas metáforas, donde la arquitectura de las plazas parece impregnarse del tono de la celebración. Así, la muerte de Rodrigo Calderón convirtió el entorno urbano y su cadalso en el *teatro triste de la representación de su contraria fortuna*, conforme a la lectura ejemplar y estoica de la caída del que fuera secretario de cámara de la corte y hombre de confianza del Duque de Lerma⁵³.

[51] *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga, Universidad de Málaga, 2001, p. 516

[52] Cazzato. *Il Barroco leccese...*, op. cit., p. 44.

[53] Ocampo, Manuel de. *Oración lamentable a la muerte de Don Rodrigo Calderón : que fue degollado en la plaza Mayor de Madrid a 21 de octubre 1621*. Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621, pp.

En Lima, la celebración de un auto general de fe convierte a la plaza en un simulacro de la pena y la culpa de la reincidencia de los acusados, en espera de su rectificación y de la reconciliación con la fe. Por ello, reuniendo los edificios y elementos constructivos del contexto ciudadano donde se desarrollan los fastos se explica que

El gran Templo acusaba la oposición al culto en los que a Dios negaron el obsequio. Los Palacios juraban Reyna a la Fe. Las Torres fortalecían su elevación. Las Galerías consagraban á su Imagen sus espacios. Los Arcos eran señas de sus triunfos, los pórticos daban paso a sus Trofeos. Y las Columnas, simbolizando su firmeza, acreditaban su constancia⁵⁴.

Asimismo, los ejercicios militares alteran igualmente la caracterización de la plaza y la urbe entera, como sucede en la ciudad de los Reyes según los versos del cronista que los narra. El valor que se presupone a la exhibición de la milicia troca la estampa galante y dócil de Lima en valiente lealtad, pasando por un día de ser vergel de Minerva a seguidora de Palas Atenea, de modo que “*Tanto a seguirla tu lealtad se animal/ que de valor vestida tu belleza/ En ti el traje mudó naturaleza*”⁵⁵

Cuando triunfa el desarrollo del tema o la alegoría, se produce en la práctica la disminución de la tradicional heterogeneidad, constituida por la pluralidad de altares, retablos y arcos triunfales, que ahora pasan a ordenarse según criterios de simetría y semejanza formal, así como de disposición en el ámbito urbano principal para las celebraciones. Es precisamente esta ordenación del aparato efímero en el contexto del espacio urbano principal lo que dará lugar a ejemplos de verdaderas plazas efímeras, que se conciben de un modo total, de acuerdo a la centralidad perspectiva y al tratamiento homogéneo de los frentes que acotan su mensurable provisionalidad.

Así sucede en el caso del ornato de la plaza de Bibarrambla en Granada durante las fiestas por la proclamación de Carlos III en 1760, estudiada por Cuesta García de Leonardo, quien reproduce el grabado de su adorno efímero presente en *Gozo y Corona de Granada...*⁵⁶

17-18.

[54] Bermúdez de la Torre y Solier, Pedro José. *Tryunfos del Santo Oficio Peruano. Relación panegyrica, histórica, y política del auto público de Fe celebrado en la ... Ciudad de Lima por el ... Tribunal de la Inquisición del Reyno del Perú ... el día 23 de Diziembre... de 1736...* Lima, Imprenta Real, 1737, f. 30

[55] *La revista, y exercicio de Fuego, que hizo en la Plaza mayor de esta Ciudad [de Lima], a vista de Su Exc. en numeroso Concurso, el Noble Regimiento del Comercio... en el día veinte de enero... que lo es también de su magestad.* Lima, Oficina de la calle de San Jacinto, 1768. Octava LIX.

[56] Cuesta García de Leonardo. *Fiesta y Arquitectura efímera...*, op. cit., también de la misma autora, “La apariencia real y la realidad olvidada: metamorfosis urbana y milagro. Granada en el siglo XVII”, *Potestas*, 4, 2011, pp. 229-254.

Esta plaza, junto los adornos del recinto arquitectónico, y la presencia en los miradores de la ciudad de las armas y los retratos reales, se adorna en su interior mediante una sucesión de arcos sobre columnas que conforma un óvalo, un *soberbio anfiteatro*, que sirve para acoger al estrado de proclamación, castillo y fuente, *cien varas sobre veinte dilatada*. Los materiales de esta construcción imitaban mármoles, piedra noble que parecía vetado de azul y dorado, con otros ornatos en su entablamento en dorado y plata. Se unía a su configuración un repertorio iconográfico, formado por 16 estatuas sobre sus cornisas que representaban las principales ciudades y villas del reino, y bajo ocho de sus arcos se levantaron pirámides que se convertían tras el atardecer en hachones nocturnos *Muerto el día, han de ser pyras suaves, / Vivo el Sol, resplandecen obeliscos/ o de oro, plata y seda ardientes riscos*. Estas linternas servían igualmente de pedestales a ocho retratos, guarecidos por pabellones, y que correspondían a la imagen del rey, de su consorte, y los seis hijos del “*Júpiter de España*”⁵⁷.

De ese mismo año, es el adorno de la plaza para las fiestas del Corpus, que describe el grabado de *Pensamiento Eucharístico Mariano-Mathematico...* [fig. 3] Esta vez se trata de la conformación de Bibarrambla según un concepto claustral, donde se completa, como ha expuesto Cuesta García de Leonardo, la trayectoria hacia la simulación arquitectónica que la plaza granadina había ido experimentando durante el barroco⁵⁸, con la construcción de las llamadas empalizadas y arcos que formaban una pantalla efímera doble en la plaza para las fiestas, y que permitían un recorrido perimetral de este espacio público. En el centro de este

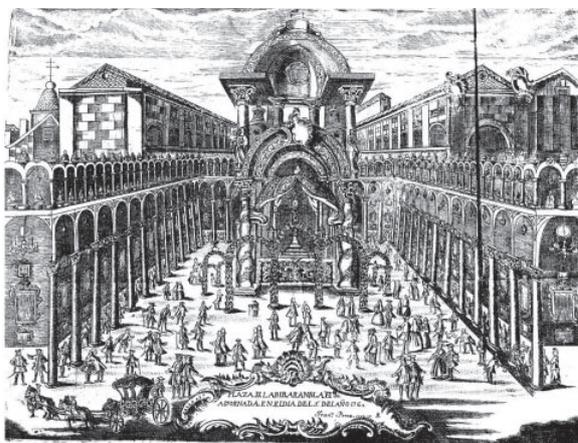


Figura 3
Plaza de la Bibarrambla de Granada adornada en el día del Señor del año 1760. Grabado calcográfico de Francisco Pérez, en Pedro de la Torre. *Pensamiento Eucharístico Mariano-Mathematico, que consagra al cuerpo del Señor la ciudad de Granada en su día 5 de junio deste año de 1760...* Granada, herederos de Don Joseph de la Puerta, 1760

[57] Siguiendo a Cuesta García de Leonardo y a Porcel y Salablanca: *Gozo, y Corona de Granada...*, op. cit., octavas 24 a 26.

[58] Cuesta García de Leonardo comenta cómo los adornos del siglo XVII han ido progresivamente desarrollando una comprensión global y monumental de la plaza, asumiendo la centralidad de la misma, y utilizando para el XVIII las aportaciones de la estética del rococó, con transparencias, los juegos de la iluminación y el color, y de apariencias y perspectivas. Finalmente, también concluyen en alegorías más directas a favor de la monarquía, en los años contemporáneos a la Francia Regida de la Revolución. Se utiliza De la Torre. *Pensamiento Eucharístico Mariano-Mathematico...*, op. cit.

claustro, que como señala la autora significa la consecución efímera para la ciudad de un elemento arquitectónico del que carecía la catedral, se disponía un altar de arquitectura “*obliqua*” para la fiesta eucarística, con custodia de plata en su interior cubierta por un pabellón. Este adorno central mutaba anualmente para la festividad, elevándose en 1748 a modo de nave, como monte santo en 1751, o adoptando la forma en el período ilustrado de columna, a modo de triunfo. Sobre la invención del grabado es evidente a nuestro parecer el influjo de la imagen de los atrios franciscanos de Diego de Valades en su *Rethorica Christiana* (Perugia, 1579), lo que redonda en la idea de convertir la ciudad en un comunidad de religión, un prelude terrenal de la Jerusalén nueva celeste, para una celebración donde la sabiduría divina campa de manera visible por Granada a través del cortejo eucarístico [fig. 4].

Además de la influencia de la utopía religiosa, debió tener un papel influyente en esta revisión unitaria de lo efímero urbano las cercanas experiencias procedentes de la Italia sometida al dominio de la monarquía austríaca, donde se edifican temporalmente adornos que comprenden la plaza efímera como trasunto de un

tipo clásico, el del anfiteatro romano. Así aparece comprendido el espacio público en el ornato preparado por Paolo Amato para las celebraciones por las nupcias de Carlos II y María Luisa de Orleans en 1679, construido en la plaza Real de Palermo, o en el que se levanta para festejar el siguiente enlace del rey con Mariana de Neoburgo en la ciudad de Nápoles en 1690, concebido por el arquitecto e ingeniero Luca Antonio di Natale⁵⁹.

LA PLAZA, HOMOGÉNEA Y REGULAR

La aparición de las plazas efímeras debe relacionarse igualmente con un conjunto amplio de cambios estéticos condensados



Figura 4

Tipus eorum que frates faciunt in novo indiarum orbe..., en Diego de Valadés. *Rethorica Christiana...* Perugia, 1579, parte cuarta, p. 107

en la segunda mitad del XVIII, que transformarán el entendimiento del espacio arquitectónico y urbano. La experimentación del último barroco potenciará el sentido unitario de los interiores, mientras que el clasicismo académico

[59] Moli Figola, Monserrat. “Fiesta pública e himeneo. La boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en las cortes españolas de Italia”, *Norba-Arte*, 9, 1989, pp. 111-144.

insistirá en la homogeneidad de los alzados y la búsqueda de un orden regular en la disposición de las plantas, nociones que afectan a la arquitectura efímera desplegada durante esos años.

En relación a la plaza, la literatura preilustrada establecerá propuestas claras para su conformación. La edición del Vitrubio de Perrault preparada por Castañeda divulgará algunas precisiones sobre lo indicado por el romano, como el consejo para que estos espacios públicos se dispusieran *de ancho dos tercios de su largo*, y la composición itálica de los pórticos, más abierta que el caso de la plaza griega⁶⁰. Por su parte, la edición de Rieger traducida por Bustamante desarrollaba la idea de una ciudad variada pero globalmente configurada mediante las ideas de orden y simetría. En ella, la plaza mayor ocupaba un lugar esencial para su nueva apariencia. Este espacio público debía tener frentes en cuyos centros se ubicasen los edificios más principales, y si ello no fuera posible, en los intermedios de los frentes de la plaza *se levantarán más los cuerpos y fachadas, y se coronarán con frontispicios magestuosos, o otros coronamientos semejantes*. Sus alzados debían configurarse según Rieger de modo que *el cuerpo inferior todo sea de obra rústica, y los otros dos cuerpos comprendidos de una sola Orden de Arquitectura* rematados en ático o balaustradas. Así, pese a la continuidad barroca de una idea articulada y dinámica del ornato de estos alzados, se procura extender el recurso a las relaciones de similitud en los laterales de la plaza, que dará paso a la idea de homogeneidad para su diseño. Especialmente interesantes para la arquitectura efímera son sus consejos sobre el adorno del espacio público, que podía ser enriquecida con *tropheos, y signos de magnificencia y honor. En el medio de las Plazas se pondrán fuentes y estatuas equestres, y pedestres, colosos y columnas colosales, terraplenes y plataformas...*⁶¹, ideas que efectivamente se dejan sentir en las proclamaciones y otras festividades en los años posteriores del siglo XVIII.

Junto a la literatura artística, la propia experiencia celebrativa orientaba la configuración efímera de sus fastos hacia una valoración de las posibilidades escenográficas y geométricas del espacio público, de modo especial en el caso americano. Uno de esos campos donde se primaba la relación entre orden, colocación y espectáculo eran las fiestas militares. La importancia de la

[60] *Compendio de los Diez libros de Arquitectura de Vitrubio... de Claude Perrault*, traducido por Joseph Castañeda. Madrid, Gabriel Ramírez, 1761. Capítulo Tercero, De la comodidad de los edificios. Artículo cuarto. De la forma cómoda de los edificios.

[61] *Elementos de toda arquitectura civil... del Padre Christian Rieger*, traducido por P. Miguel Benavente. Madrid, Joaquín Ibarra, 1763. Comienzo del capítulo V Del adorno architectonico de las ciudades.

intervención de las tropas en el protocolo de proclamaciones y exequias reales en Lima permitía percibir sus evoluciones conforme a relaciones visuales entre belleza, simetría, función y arquitectura:

Una formación tan hermosa , y extendida, hecha por una Tropa tan lucida, y variada de colores , en una Plaza de la hermosura de la de esta Ciudad, que se aumenta con la Simetría de los portales de piedra, que le cercan dos costados, con la villa del Palacio, que ocupa el tercero, y con la magnífica fachada de la Iglesia Catedral que forma el quarto, conteniendo en su centro, un concurso tan numeroso, y respetable, y dejando espacio para 6 u 8 mil personas de Pueblo⁶².

La interpretación estética y visual de los movimientos de la tropa son igualmente apreciadas en la ciudad de Quito, cuando en la plaza mayor se dio bienvenida formal a las unidades recién llegadas en septiembre de 1766, que formaron en “cuadro” cerrado por la “Compañía de Caballería de Españoles”, provocando sus movimientos gran regocijo entre los “ciudadanos”⁶³.

Las consecuencias de estos ensayos prácticos o de las innovaciones propuestas desde la reflexión literaria se hicieron evidentes en la fiesta hispánica. En México, con motivo de la jura de Carlos IV en 1789, el zócalo se transforma conforme a un conjunto de ornatos que, si bien no componen una completa plaza efímera, pretenden una uniformidad del ornato bajo la pauta del clasicismo académico. El ayuntamiento incorporó una nueva fachada fingida, obra de Ignacio Castera, conforme a un diseño clasicista y con una decoración en honor a los reyes españoles. Otros siete proyectos, además del alzado mencionado, se disponían en distintos lugares de la plaza, con forma e templetas y arcos triunfales, y dos tablados para la proclamación que se pretendían fueran exentos. Además, el arquitecto Castera propuso la ejecución de dos estatuas reales en bronce sobre pedestales de mármol, que debían disponerse en una esquina del cementerio de la catedral, y otra, correspondiente a Carlos IV, en el otro ángulo, con vista al palacio, antecedentes de la construcción, primero en madera en 1796 y posteriormente en bronce, de la famosa estatua del rey vigente que Tolsá diseñara⁶⁴. Sobre la plaza compuesta

[62] Borda y Orozco, José. *Relación de las... exequias, que a la .. Reyna Madre ... Doña Isabel Farnesio mando hacer en la Ciudad de los Reyes, Capital de la América Meridional... Don Manuel de Amat y Junient... Virrey del Perú*. Lima, Imprenta Real, 1768, p. 54; similares exposiciones, de modo más sucinto, a la muerte de la reina Bárbara en 1759 *Relación fúnebre de las reales exequias que a la triste memoria de la serenissima Magestad ... Doña Bárbara de Portugal... mandó celebrar en esta capital de los Reyes el día 4 de septiembre de 1759 el excelentísimo señor Don Joseph Manso de Velasco...* Lima, Imprenta de la calle del Palacio, 1760, pp. 104 y ss.

[63] Cfr. Cruz Zuñiga. “La fiesta barroca en Quito...”, op. cit., quién sigue una *Breve relación...* sobre la recepción de estas unidades a la ciudad en esa fecha.

[64] Sobre estos ornatos, Morales Folguera. *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España...*, op. cit.,

para la ocasión gravita el influjo académico y la comprensión el espacio como ámbito del monarca. Su influjo perduraría sobre la configuración duradera de su superficie, como se puede apreciar en el dibujo de 1793 de la vista de la plaza mayor tras las reformas del Virrey Revillagigedo, donde ya se ha articulado la plaza en forma de gran cuadra, con fuentes en los ángulos, constatando su uso para las paradas militares, con la indicación del lugar para la artillería de las salvas y de la representación de la tropa⁶⁵. También la interpretación global de la plaza y la relación entre los recursos del aparato festivo y el duradero se observan en la estampa que muestra una vista de la plaza de México, realizada por Fabregat, y que describe el ornato de la misma tras la colocación de la ecuestre del rey en 1796, con un antepecho calado por rejas que delimita un área de perímetro curvo en torno a la escultura, según esta vista, dibujada por Rafael Ximeno y diseñada en sus adornos de arquitectura por Antonio Velázquez [fig. 5].



Figura 5
Vista de la plaza de México, grabado a buril con la estatua ecuestre de Carlos IV y adornos de arquitectura. Dibujada por Rafael Ximeno y grabada por J. Joaquín Fabregat, 1797. Biblioteca Nacional de España

pp. 78-79; Rodríguez Moya, Inmaculada. *El retrato en México (1781-1861) Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, p. 75 y ss; Ramos Sosa. "La fiesta barroca en ciudad de México y Lima" ..., op. cit., pp. 263-286; Mínguez. *La fiesta barroca. Los virreñatos americanos...*, op. cit., p. 97.

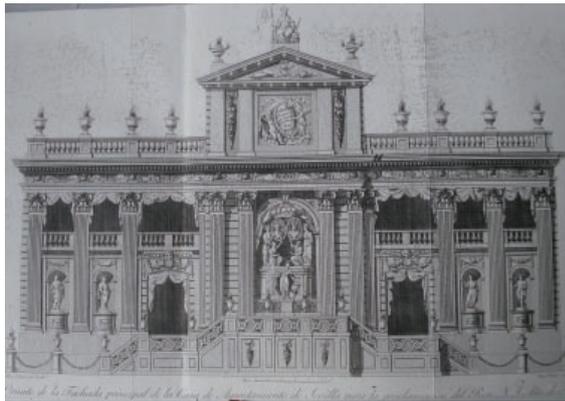
[65] Custodiado en el Archivo General de Indias, Mapas y Planos, MEXICO, 446. Reproducido en Chueca Goitia, Fernando et al. *Planos de ciudades iberoamericanas y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1951. n.º 238.

La sintonía de un renovado clasicismo impregna también, aunque con un prisma más provinciano, los adornos de la proclamación carolina de 1789 de la plaza de San Francisco de Sevilla. Destaca el aparato para la fachada de las casas consistoriales, obra del arquitecto Félix Caraza, que supone un enmascaramiento de la fábrica plateresca, en favor de *algo nuevo*, el diseño global de sus paramentos a modo de palacio del último barroco romano. El prurito de extenso disfraz de la arquitectura no precedera del cabildo llevará incluso a ordenar la alineación de la fachada mediante un atirantado rectilíneo que salvaba los ángulos de la arquitectura *real* del edificio [fig. 6]⁶⁶

Estos nuevos planteamientos del adorno efímero para las grandes celebraciones, con la inclusión de los ornatos de esculturas y repertorio formal sugerido por la literatura artística o la Academia, y que como hemos visto interpela también el desarrollo de las intervenciones duraderas de las reformas ilustradas, se extenderá por otras ciudades de la periferia americana. En el caso de Montevideo, por ejemplo, la proclamación de 1789 será ocasión para levantar también una estatua ecuestre completamente efímera en la plaza matriz de la ciudad, entre otros adornos, y un momento apropiado para, de una forma ya rotunda, unificar el centro geométrico de este espacio con el tablado de la proclamación, que se levanta precisamente en ese punto del espacio urbano⁶⁷.

El desarrollo de estas propuestas de comprensión del ornato como una verdadera plaza pública tiene el impulso de los cambios sociales y políticos de un período crítico para la monarquía hispánica. Los grandes conjuntos de adornos, como en el caso de México con motivo de la jura de Carlos IV, o en el del arreglo de Bibarramba en la Granada de 1760 para la fiesta del Corpus, sólo pueden entenderse por el concurso de únicos mecenas

Figura 6
Ornato de la fachada Principal de la Casa del Ayuntamiento de Sevilla para la proclamación del rey... Carlos IV. Grabado sobre cobre diseñado por Félix Caraza y grabado por Francisco Martí en 1789, en Manuel Gil. Relación de la proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos III y fiestas con que la celebró la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, de cuya orden se da á luz / y la escribió... Madrid, en la Imprenta de la viuda de Don Joaquín Ibarra, 1790



[66] Ollero Lobato, Francisco. *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla, Caja de Ahorros San Fernando, 2004. Los diseños fueron recogidos en las láminas de Gil, Manuel. *Relación de la proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos III y fiestas con que la celebró la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, de cuya orden se da á luz / y la escribió...* Madrid, en la Imprenta de la viuda de Don Joaquín Ibarra, 1790.

[67] Cfr. Ollero Lobato, Francisco et al. "Fiesta y escenificación en los márgenes del mundo indiano. La proclamación de Carlos IV en Montevideo" (en prensa).

o patrocinadores que manifiestan en la centralización la voluntad de una unidad temática y la correspondencia formal que es necesaria para la entera transformación del espacio público. Se trata de una situación novedosa, más allá de la participación colectiva de diversas instituciones, gremios y entidades en el arreglo urbano para los momentos festivos que había caracterizado anteriormente las celebraciones.

Por otra parte, el que se entienda la plaza de una manera global solo puede asumirse desde las grandes celebraciones, siendo las más destacadas las que exaltan la figura del rey. Estatuas ecuestres, retratos de la monarquía y otras representaciones, se unen como hemos visto a la homogeneidad formal y a la centralidad del espacio de la plaza para incentivar la dedicación de la misma como *place royal*, como escena de su majestad en los distintos núcleos de población de un patrimonio tan dilatado. Como indica Escobar, la uniformidad *difunde un mensaje ideológico en términos espaciales*⁶⁸, en un momento de exaltación de la monarquía mediante la figura del rey benefactor, que fomenta las artes y las ciencias, según la conformación de la imagen del monarca durante el período ilustrado, o en los procedimientos para su defensa tras el cuestionamiento de la institución monárquica desde fines del XVIII con la Revolución francesa. En este último sentido, se da publicidad a la correspondencia entre trono y altar, de modo que en las fiestas del Corpus granadino de 1794 el espacio de la plaza queda ordenado con esculturas de los monarcas, que ofrecen la flor virtuosa de sus desvelos a favor de Jesús Sacramentado.

LA DEPURACIÓN DE LA PLAZA

Para finalizar esta exposición de condicionantes o factores de transformación en plaza efímera del ornato festivo, indiquemos que durante el siglo XVIII, especialmente al final del siglo, se producirá un proceso de depuración de los usos del principal espacio público de la ciudad, racionalizando determinadas funciones que la plaza había desempeñado hasta ese momento, o simplemente haciendo emigrar esas tareas hacia otros edificios o espacios de nuevas tipologías, específicamente desarrolladas para tales menesteres.

Este es el caso del secular empleo como mercado de estos ámbitos urbanos tanto en los núcleos españoles como americanos. Los planteamientos higienistas solicitaban el control y limitación de la venta de los abastecimientos en la plaza, o directamente el traslado hacia otros lugares de esta actividad. Para los ilustrados,

[68] Sigo Cap. 6 La plaza mayor como símbolo político, en Escobar. *La plaza mayor...*, op. cit., p. 161 y ss.

su entorno debía liberarse de tales funciones que la aprisionaban. Francisco Antonio Valzania declaraba sobre la plaza principal o mayor que su destino *no debe ser la venta de los comestibles, pues para este efecto es más conveniente hacer en sus inmediaciones varias plazuelas, en donde se puedan colocar con distinción y arreglo*⁶⁹. La idea era tanto eliminar por razones de policía e higiene la presencia de basuras y olores que se entendían como perjudiciales para la salud, como la de permitir la visión abierta de la arquitectura monumental y arreglada con orden y simetría que allí debiera disponerse.

Siguiendo estas ideas, en México se reforma el zócalo por el virrey Revillagigedo en 1789, precisamente con el pretexto de la exaltación del nuevo monarca, de modo que se desvía a otras plazas el mercado que ocupaba su superficie⁷⁰. Para el librero Francisco Sedano, sobre esos años, la retirada de los puestos del zócalo fue beneficiosa, puesto que *esta plaza, cuando estaba el mercado, era muy fea y de vista muy desagradable*⁷¹. Como indica Ramón Gutiérrez, algunas plazas tradicionalmente habían tenido espacios destinados para el mercado indígena, pero en otros casos, como en Nueva Guatemala, Caracas o más tarde en Buenos Aires o Montevideo, se desarrollan ahora nuevas ubicaciones autónomas, a modo de recintos, puestos o recovas, para organizar la transacción comercial que en ellas se daba.⁷²

Especialmente interesante es el camino seguido por la plaza como espacio para las fiestas taurinas; el desarrollo de instituciones tales como la Real Maestranza de Caballería, propulsada especialmente durante la estancia de Felipe V en el caso de Sevilla, o el propio éxito de público del espectáculo, hizo necesario el desarrollo de una tipología específica para el sostenimiento estas actividades festivas, como terminaría sucediendo en México, Lima o Buenos Aires. En un primer momento de la experimentación edilicia, los proyectos de plazas de toros, como la de Matías de Figueroa de Sevilla en 1737⁷³, reproducían las características de las plazas públicas, con diseño ortogonal, pórticos y ventanas para observar las vicisitudes de la fiesta, manifestándose la relación existente entre este ámbito urbano y los modelos efímeros que pudieran idearse para o desde la fiesta, conforme a la proyección arquetípica e ideal que proporcionaba el contexto celebrativo.

[69] *Instituciones de Arquitectura...* Madrid, Imprenta de Sancha, 1792. Cap. III, art. VI.

[70] Rodríguez Moya, Inmaculada. *La mirada del Virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón, Universitat Jaume I, 2003, p. 119.

[71] Pérgolis. *La plaza, el centro de la ciudad...*, op. cit.

[72] Gutiérrez, Ramón. “Las plazas americanas de la Ilustración a la disgregación”, en Aguilera Rojas. *La plaza en España y América. El escenario de la ciudad...*, op. cit., pp. 121-128.

[73] Sancho Corbacho, Antonio. *Iconografía de Sevilla*. Sevilla, Gráficas del Sur, 1975, LXV.

Por ello, y en relación con estas actividades, encontramos ejemplos de creación de plazas efímeras dentro de la plaza permanente. En Panamá la organización de las fiestas taurinas habían afectado tradicionalmente al recinto del espacio público mayor de la ciudad, engalanado para estas ocasiones y redistribuido mediante la ampliación del sitio del público con gradas y palcos. Así se puede observar en el conocido dibujo que expone su exorno para unas fiestas celebradas en 1748 en honor del nuevo rey Fernando VI⁷⁴. Pero años más tarde, en 1790, se construye frente a la catedral una gran plaza ochavada de carácter efímero, con dos pisos y con arcos, con la finalidad de que sirviera de plaza de toros, y a la vez, como estrado de la primera jura en la inauguración del nuevo reinado de Carlos de Borbón⁷⁵. Este espacio efímero se construyó con unas 300 varas de circunferencia, quedando en el centro geométrico de la plaza, correspondiente con el interior de este coso de toros, el tablado destinado a la proclamación. La magnitud de la estructura y la novedad de su geometría, centralidad y completa definición arquitectónica *Sirvieron de diversión al Público, confesando hasta los antiguos, no haberse hecho Plaza de mas lucimiento en Clase de provisional, en los Tiempos pasados.*

La relación entre la plaza real y la constitución de una plaza eventual para las celebraciones llega a ser tan estrecha que cuando aquella no pudiera emplearse como escenario de las festividades, se produce su reinención en efímero, completándose el juego existente entre lo real y lo aparente, lo mensurable y lo vivido. Así sucede en Badajoz con motivo de la proclamación de Carlos IV, ciudad donde no puede emplearse para los actos de homenaje los alrededores de las casas capitulares por estar su edificio en ruinas. Por este motivo se decide levantar en el campo de san Francisco una plaza de madera, de forma circular, que se pretende funcione igualmente como teatro de la proclamación y plaza de toros⁷⁶. Su identificación representativa y vital con el espacio público de la

[74] Archivo General de Indias, Mapas y Planos, PANAMÁ 299. Reproducido en *Planos de ciudades iberoamericanas y Filipinas...*, op. cit. N° 286.

[75] *Relación de las Fiestas Celebradas por la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Panamá en la Proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos, Cuarto.* 27 febrero 1790. (Archivo General de la Nación, Colombia. Transcrita por Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica http://www.afehc-historia-centroamericana.org/?action=fi_aff&cid=2284) Se pintó alrededor de su valla *“un Lienzo, que al propósito se hizo pintar por la Ciudad con diversos dibujos de Gentes, Arboles, Aves, y Animales de todas especies, en que estaban Colocadas diferentes tarjetas alusivas al objeto de las figuras, que unas por Curiosas, y otras por raras...”* (esta cita precede literalmente a la frase entrecomillada en el texto)

[76] Véase Duarte Insúa, Lino. “Tiempos de Godoy. 1788”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo IV, n°s. 3-4, 1948, pp. 305-341, Soto Caba, María Victoria. “Fiesta y ciudad en las noticias sobre la

plaza será tan acusada que se pintaría en uno de sus frentes una perspectiva donde se reproduce el alzado de las casas capitulares de la ciudad, recordando el origen físico del espacio aparente, pero no por ello igualmente veraz, de la construcción. En el centro de este prospecto se colocaron los retratos reales, y se mandó construir tablado para la proclamación.

De este modo, más allá de la transformación del lugar para la fiesta, la sinceridad efectista que se observa en este último caso, con su auténtica transmutación espacial, manifiesta la relevancia que adquiere esta estructura perecedera para visualizar las aspiraciones y valores de la sociedad del Antiguo Régimen. La plaza efímera se convierte así en decantada solución estética y celebrativa, que une la analogía de su trasunto urbano con un nuevo contexto espacial para los fastos, convirtiéndose a su vez en escenario y escena, en gradas y tablas, para el teatro del mundo que allí se desarrolla.

proclamación de Carlos IV”, *Espacio, Tiempo y Forma, VII, Arte*, t. 3, 1990, pp. 259-271.

Las Juras Borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto

María Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA

Universitat Jaume I, Castellón
mrodrigu@his.uji.es

PRELUDIO

Las ceremonias de juras de los monarcas hispanos en el virreinato novohispano han sido estudiadas desde perspectivas muy completas al respecto de su ceremonial, arquitectura e iconografía¹. Este estudio pretende aportar algunos datos y conclusiones al respecto, fundamentalmente aquellos relacionados con los elementos suntuarios de la fiesta, como los proyectos y arquitecturas efímeras finalmente construidas, los ricos tejidos y elementos de adorno, y los gastos ocasionados por dichas festividades.

El ceremonial para las juras de los monarcas es bien conocido, como “acto político de adhesión a la monarquía”². Se iniciaba con la llegada del bando real, y el consiguiente anuncio, salvas, repiques de campanas y luminarias. A continuación era el Ayuntamiento el que organizaba los festejos, procediendo a nombrar a los comisarios, quienes debían organizar el ritual de juramento en los tres tablados de la Plaza Mayor, frente al Palacio Real, las Casas Consistoriales y el Arzobispado, en el caso de la ciudad de México, y en la plaza mayor u otras plazas de importancia en las demás ciudades del virreinato. Para lo cual se organizaba un recorrido, en el que el protagonista principal era el Alférez Real, al que iba a

[1] Los trabajos más importantes son los de Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991; y Mínguez, Víctor. *Los reyes distantes*, Castellón, Diputación de Castellón, Universitat Jaume I, 1995. Asimismo las fiestas en los virreinos americanos han sido estudiadas de forma global y con un importante aporte iconográfico por Mínguez, Víctor et al. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos, 1560-1808*. Castellón, Universitat Jaume I, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

[2] Mínguez, Víctor. “Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España”, *Tiempos de América*, nº 2, 1995, p. 19.

buscar el Cabildo en solemne procesión hasta su casa, para que trajera el Pendón Real hasta el tablado principal, el situado frente al Palacio Real. Allí se procedía al acto de juramento, descubrimiento del retrato regio y reparto de monedas, para repetir la escena en los otros dos tablados, y finalmente subir el pendón real —que debía ser vigilado por el propio Alférez— hasta el balcón principal del Palacio Real o Cabildo. Como se ha destacado, esta secuencia ceremonial constituía un gesto de ciega lealtad a la monarquía reinante, de reconocimiento físico del rey y de multiplicación de su imagen y manifestación de prosperidad con el reparto de monedas³. Todo ello condimentado con salvas, repiques, castillos de fuego y luminarias por la noche, *Te deum* en la catedral, desfiles de carros, teatro, saraos, banquetes, músicas, corridas de toros, y otros entretenimientos y espectáculos durante varios días. Así la población novohispana renovaba el pacto colonial con su monarca, manifestando su lealtad y devoción. Los Borbones pusieron además mayor interés en solemnizar estas juras, dada la necesidad de realizar el amplio programa de reformas proyectadas y recordar la condición colonial de los americanos. Ante la ausencia del monarca, eran su retrato, el Pendón Real y todos los adornos relacionados con la cultura visual —como jeroglíficos, alegorías, escudos, esculturas y pinturas— los que personificaban y materializaban ese acto de sumisión. Además, como señalara Jaime Cuadriello, a partir de la dinastía borbónica ese pacto quedaba “plasmado de forma perenne con la erección en las plazas mayores de edículos columnarios u obeliscos memoriosos”⁴. Si bien, desde la metrópoli se tendió a limitar el derroche de dinero y de recursos y el tiempo de duración de las mismas, siguiendo las ideas Gaspar de Jovellanos, en ningún caso se renunció a seguir utilizando estas fiestas como medio de propaganda política y de instrucción de los nuevos valores ilustrados y absolutistas. En el virreinato de la Nueva España las reformas con respecto a las fiestas comenzaron con la visita de José de Gálvez, aunque afectaron fundamentalmente a las fiestas religiosas periódicas, y no a las juras de los monarcas⁵.

Uno de los primeros testimonios de juras de monarcas hispanos en el virreinato de la Nueva España data de 1599 cuando el Cabildo del Ayuntamiento de México recoge en sus actas que se realizaron los festejos habituales. En esta ocasión y como era lo tradicional, se levantó un tablado en Plaza Mayor, justo enfrente

[3] Mínguez. “Reyes absolutos y ciudades leales...”, op. cit., p. 26.

[4] Cuadriello, Jaime. “El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de Nueva España”, *Tiempos de América*, n° 2, 198, p. 8.

[5] Véase Garrido Asperó, María José. *Fiestas cívicas históricas en la ciudad de México, 1765-1823*. México, Instituto Mora, 2006, p. 38.

de la Calle de San Francisco, de veintidós varas de ancho por cuatro de alto⁶. El tablado funcionaba a la manera de un gran dosel, pues su suelo y gradas estaban cubiertos con ricas alfombras moriscas, estaba todo cubierto con terciopelo carmesí de Castilla, y de él pendían trece gallardetes de tafetán de colores. Dentro de este tablado-dosel se situaban lujosas sillas de terciopelo carmesí, para asiento de la Audiencia, y una presidencial de tela de oro para el virrey, que además contaba con su propio dosel también de terciopelo carmesí, el central de tela de oro con su propio cielo. El edificio del Cabildo era el que habitualmente recibía mayor decoración, de tal modo que doseles de terciopelo, brocados y damascos de diferentes colores, alfombras, retratos y pinturas, colgaban de sus ventanas, arquerías y pilares de los arcos, y especialmente del balcón principal. En este caso también se adornaron los edificios circundantes a la Plaza Mayor, en el entorno de las calles de San Agustín y de San Francisco, y de la plazuela de las casas del marqués [del Valle]. A las tres de la tarde del 19 de marzo se procedió a realizar el feliz juramento, con la participación del Cabildo, vestido de gala y portando sus joyas: collares de oro, espadas doradas y broches en gorros y capas. Sus caballos fueron enjaezados también con riqueza. Como era costumbre el Cabildo fue a casa del Alférez Real, quien —todo vestido de oro y subido a un caballo blanco, también cubierto de oro— se dirigió en su compañía a las casas del Cabildo. Allí se quedó el Alférez, de guardia, mientras el Cabildo se dirigía al Palacio Real a recoger al virrey, conde de Monterrey. Procedieron a sentarse virrey y Audiencia en el tablado del Palacio Real, procediendo el Alférez a realizar el ritual tradicional. No disponemos del gasto total de esta ceremonia, pero la riqueza nos hace pensar que fueron muy elevados, pues de hecho en octubre se celebró también la boda del propio Felipe III, teniendo que hacerse cargo de los gastos el mismísimo virrey, dado el endeudamiento del Cabildo⁷.

La detallada descripción de la jura de Felipe III en las actas del cabildo mexicano nos hace pensar que debió de ser muy similar la celebrada para Felipe II, aunque no tenemos noticia de ello, y que sin duda lo fue para Felipe IV —como consta a continuación de esta descripción— y para Carlos II. A pesar, pues, de la crisis económica por la que la corona española está pasando durante el siglo XVII, el Cabildo de la ciudad no escatima en gastos para la jura de su

[6] Historia, Juras y funerales de Reyes, Expediente 1, folios 1-4. Archivo Histórico del Distrito Federal, en adelante AHDF. Una vara equivalía a 0,835 m.

[7] No obstante, también para esta ocasión el lujo de tejidos desplegados debió de ser espectacular, pues en la descripción del combate entre turcos y cristianos, y el castillo de fuegos realizado, las referencias a los tejidos más lujosos como tafetanes y sedas de la China son constantes.

monarca, recurriendo a los mejores tejidos y a los adornos más suntuosos que puede encontrar. Tampoco sabemos que se realizaran espectáculos e invenciones especiales o al menos no conocemos ninguna relación o descripción.

INAUGURANDO DINASTÍA: FELIPE V

Comenzado ya el siglo XVIII y con el acceso al trono español de la dinastía Borbón, se procede al juramento de Felipe V por parte del Cabildo de la ciudad de México⁸. La cédula real ordenando la ceremonia data del 22 de noviembre de 1700 y la fiesta tuvo lugar más de tres meses después, el 4 de abril de 1701, día de la Encarnación. Debido a la reconstrucción del palacio por la revuelta de 1692, la jura tuvo lugar frente a un edificio en la calle de San Bernardo. Además de las noticias recogidas en las actas del cabildo contamos también con una relación impresa del relato de la fiesta, escrita por Gabriel de Mendieta, escribano mayor del Ayuntamiento⁹. La relación cuenta con una interesante portada con un magnífico grabado representado el escudo de armas de la ciudad de México.

Tocó presidir dicha celebración al virrey conde de Moctezuma y ejerció para la ocasión como alférez real don Miguel de Cuevas, Dávalos y Luna. Gracias a esta relación impresa y a la relación de gastos de los expedientes del Cabildo contamos con información muy detallada, tanto del despliegue festivo, que fue espectacular, como de la riqueza y suntuosidad de los adornos. Por ejemplo, sabemos qué tipo de tejidos emplearon los miembros del Cabildo que participaron en la festividad: lama de Nápoles encarnada, damasco carmesí de Italia para el pendón, terciopelo carmesí para los reyes de armas, tafetán carmesí para los vestidos, raso de Valencia para los vestidos de los reyes de armas, damasco carmesí para el dosel, corbatas y encajes finos de Puebla, rasos de seda de China para los calzones de los clarineros y atabaleros, y para los armadores de los reyes de armas y de los porteros, medias de seda, botones negros y encajes negros para las mangas de los reyes de armas, acompañados de sombreros, zapatos y bordados. Todo ello por un total de 4.573 pesos. A toda esta riqueza de adornos de la comitiva, se sumaban los gastos en luminarias, limpieza de calles y los gastos del tablado, que ascendió a 1.091 pesos.

La relación impresa describe asimismo con gran detalle las indumentarias de todos los participantes, sus tejidos de terciopelo, sus bordados y encajes, y

[8] Historia, Juras y funerales de Reyes, Expediente 2, folios 1-48. AHDF.

[9] *Relación de los actos y fiestas celebrados en la ciudad de Méjico con motivo de la proclamación de Felipe V.* 'Escribala D. Gabriel de Mendieta Revollo, Hijo de esta Ciudad Imperial de México, y Escribano Mayor de su Ayuntamiento.' Imp. México. Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1707.

sus magníficas joyas e insignias, así como el engalanamiento de los caballos, las escaramuzas durante la carrera y los bailes de los indios naturales sobre un tablado, que sería muy prolijo describir. El tablado principal en esta ocasión fue más grande que en otras, con treinta varas de largo y quince de ancho, con una cubierta sostenida por seis columnas que formaban cinco arcos en el frente, y dos por el costado. Todas las columnas eran salomónicas y estaban forradas de tafetán colorado, así como una vestidura que recorría todo el tablado con bordados que representaban columnas salomónicas y un entablamento. En el cielo de la estructura, toda de terciopelo carmesí sobre fondo blanco, se bordaron dos leones de oro. En el centro del tablado se colocó un dosel, bajo el cual se situaban

dos mundos coronados por una enorme corona con un águila, y con una inscripción bordada a sus pies, proclamando a Felipe V de oriente al ocaso, cuya imagen grabada se inserta en la relación impresa [fig. 1]. Una vez realizado el solemne juramento, los orbes y el águila se abrieron, la segunda desgarrando su pecho cual Fénix, para dejar escapar pájaros, conejos y otros animalillos. Flanqueaban a los orbes coronados, una matrona representando a Castilla y otra a la Nueva España, vestida de india. Dos genios alados volando en lo alto realizaban la

proclamación ritual de Castilla y la Nueva España. Otras estatuas adornaban el tablado: la personificación de Arco Iris y la de la Guerra, que aludían a la esperada paz en el reinado de Felipe, más seis estatuas de arqueros frente a los seis pilares de la columnata, que portaban tarjas con jeroglíficos que representaban rosas, flores de lis, leones, un águila en vuelo, un cordero con una cadena de oro, y la Justicia. El sitio del virrey era también de tejido carmesí con rosas bordadas en oro y cojines de seda blanca bordada de la China, más treinta sitios también de ricas telas para la Audiencia. Todos estos asientos se situaron además frente a dos grandes biombos de rodaestrado con incrustaciones de nácar. En lugar de

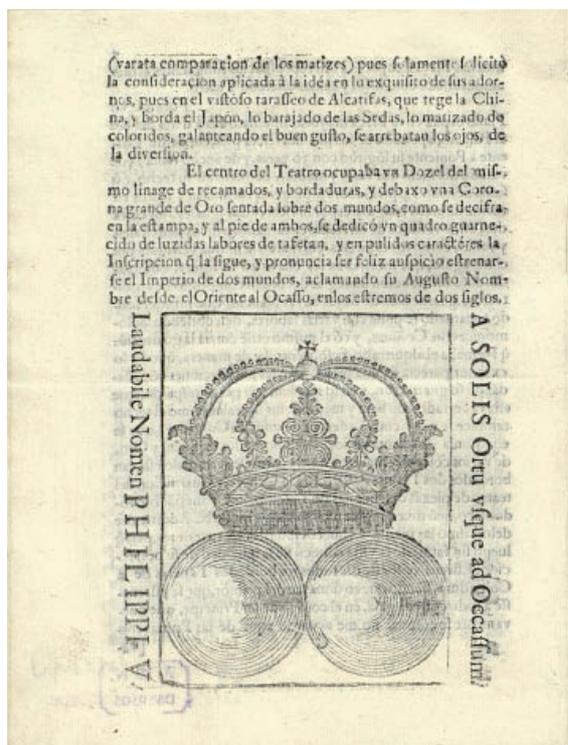


Figura 1
Actos
celebrados por la
coronación de Felipe
V, 1701. Archivo
Histórico Nacional,
Madrid

colocar el retrato de su majestad, como hubiera correspondido sobre el sitial, el virrey quiso que toda la población pudiera contemplar el retrato de su nuevo rey, y así discurrió colocarlo en el balcón principal del Palacio Real, sobre un plano sobrevolado y todo adornado con ricos tejidos. Felipe V se mostraba con un león a sus pies agarrando un orbe, y según la relación impresa fue realizado por el excelso pintor Juan Rodríguez Juárez¹⁰. Del sobrevolado pendían además una flor de lis y una rosa de Castilla. Todos los adornos en torno a esta idea se debieron a la idea de don Pedro Jiménez de los Cobos, correo mayor del reino¹¹. Por supuesto, se construyeron los preceptivos tablados frente a las casas arzobispales y a las casas del Cabido, con sus correspondientes retratos. Otros gastos a costa del Ayuntamiento fueron 613 pesos de cinco castillos de fuego, tres de ellos de altura de siete cuerpos, y dos de cinco cuerpos, todos armados de fuegos; así como 210 pesos en cuatro ruedas, veinticuatro docenas de voladores, una docena de cohetes de culebrillas y cincuenta morteretes, más ocho pesos en luminarias. En uno de los castillos un sol ardía transformándose en un águila mexicana, que emprendía el vuelo y estallaba, esparciendo cohetes y luces¹². En la Catedral tuvo lugar al día siguiente un solemne *Te deum*, para la cual se adornó todo el templo con terciopelo carmesí y flocaduras de oro, así como con toda la orfebrería, platería y adornos disponibles. Tras lo cual fue el virrey quien recibió en el Palacio Real los parabienes de las autoridades y tribunales novohispanos, sentado en un rico sitial, bajo un dosel con el retrato del monarca, y finalizaron todos los festejos con una escaramuza frente al Palacio.

Por su parte el Cabildo catedralicio también organizó diferentes actos para la jura de Felipe V, como recoge Juan Ignacio de Castorena y Ursúa en su crónica y que estudió Morales Folguera¹³. La catedral se adornó con gallardetes, la figura de un gigantesco Júpiter y luminarias, y se tiraron cuatro castillos de fuego en el cementerio, simbolizando la rebelión de los titanes. La ciudad de Guadalajara también festejó esta proclamación con decoraciones que corrieron a cargo de

[10] *Relación de los actos y fiestas...*, op. cit., p. 18.

[11] También en la ciudad de Guadalajara se solemnizó la subida al trono de Felipe V con adornos girando en torno a esa idea de la flor de Lis y la rosa de Castilla. Véase: *Ramillete compuesto de las más hermosas fragantes flores, que en varias, y diversas estaciones de tiempos llevó la antigüedad en sus más floridos Héroe, y en nuestro tiempo en el Parayso de España, y en los huertos de las Indias se juntaron en las Rosas de Castilla, y flores de Lis, que forman la amenissima persona, y floridissima Magestad del suavissimo Señor Rey de Europa, y Emperador de la America D. Philipo quinto....* por Don Miguel de Amesqua. México, Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1701.

[12] *Relación de los actos y fiestas...*, op. cit., p. 57.

[13] Morales Folguera. *Cultura simbólica y arte efímero...*, op. cit., pp. 63-64.

Miguel de Amescua¹⁴, comenzando el día 24 de julio de 1701, con luminarias, repiques, y fuegos de artificio representando a dos navíos, España e Inglaterra, que comenzaban un combate. Al día siguiente, día de Santiago, tuvo lugar el solemne juramento, adornando el Palacio con costosas sedas, telas y brocados, y enramadas con rosas. También el Alférez Real y su comitiva vistieron lujosos trajes y los adornaron con botones y cadenas de oro. Le acompañaban dos batallones, uno de naturales encabezados por Moctezuma y otro de españoles, tirando de un carro, coronado por un águila imperial. Lo interesante de esta festividad es la conjunción de elementos de la historia prehispánica con elementos de la mitología clásica europea, pues el tablado principal se adornó con columnas, colgaduras representando rosas y un retrato de Felipe V siendo retratado por Palas. A la diosa de la Sabiduría le acompañaban dos doncellas, y dioses y héroes: Apolo, Ulises, Atlas, y Perseo. Junto a este lienzo principal, el tablado se adornó con otros cuadros representando diversas hazañas de estos dioses y héroes, así como representaciones de las musas, y obras alusivas al problema de la piratería y al nuevo dominio Borbón, como los leones españoles sometiendo con un yugo a los gallos franceses, Felipe V combatiendo a los piratas, Perseo siendo armado por el rey de Francia, el duque de Berry y el Delfín. Sin duda los lienzos no sólo demostraban las reivindicaciones y esperanzas puestas en el nuevo monarca, sino también la fidelidad hacia la nueva dinastía, pues otro lienzo representaba al gobernador de la Nueva Galicia, al Alférez Real, a las autoridades y hasta al autor de la relación a los pies del tablado.

UNA LEALTAD BREVE: LA JURA DE LUIS I

La proclamación de Luis I fue más sencilla por parte del Cabildo de la ciudad de México. Una vez recibida la noticia del nombramiento se hicieron las habituales luminarias y adornos callejeros¹⁵. La fiesta principal tuvo lugar también el día 25 de julio, día de Santiago, patrón de España. Se mandaron acuñar mil medallas y la festividad transcurrió como era habitual. En este caso la indumentaria de los participantes y miembros del Ayuntamiento fue más sencilla, pues los trompeteros y timbaleros vistieron de paño de grana de Holanda, con franjas de oro, y con las armas de la ciudad bordadas. El tablado construido frente al palacio tuvo treinta y nueve varas de largo por quince de ancho, y en esta ocasión se construyeron trece arcadas en el frente, mirando hacia la calle de San

[14] *Ramillete compuesto de las más hermosas fragantes flores ...*, op. cit.

[15] Historia, Juras y funerales de Reyes, Expediente 3, folios 49-56. AHDF.

Francisco. El retrato del joven monarca se situó en medio del tablado, cubierto con una cortina de vistosa tela. Al día siguiente de la proclamación tuvo lugar el *Te deum* en la catedral, al que acudió el virrey en una carroza con el fondo de terciopelo azul turquesa, guarnecida de galones de oro de Milán, tableros de pinturas y todo lo demás pintado y dorado, y tirada la carroza por seis caballos. Le seguía una carroza de respeto forrada de terciopelo carmesí y también con tallas de madera doradas y de color coral. Por la tarde se realizó una mascarada, en la que participaron los gremios y se construyó un carro. Durante nueve días se prolongó la fiesta con la participación de los gremios, universidad, seminarios y colegios de niños, celebrándose danzas, saraos, luminarias y fuegos de artificio el día de la proclamación. Según Tovar de Teresa citando al bibliófilo Medina, se construyó además un obelisco o pirámide, se organizó un certamen poético por la Universidad y se pasearon carros alegóricos¹⁶.

EL MONARCA MÁS CELEBRADO: FERNANDO VI

La descripción por parte del Ayuntamiento de la jura de Fernando VI es muy sencilla, pues a los preceptivos rituales, se añadieron un desfile de los gremios con sus carros, luminarias y batallas a caballo¹⁷. No obstante, es una de las juras reales de las que se conservan más relaciones festivas a nivel de todo el territorio virreinal, que nos permiten conocer las que tuvieron lugar en México, Mérida, Guadalajara y Durango¹⁸. En el caso de México, la festividad fue recogida por José Mariano de Abarca, quien realizó una descripción muy minuciosa de todo lo que rodeó a los festejos. Especialmente detallista es la descripción de los adornos de textiles para los diferentes entornos y de la indumentaria de los diversos personajes, que en lo fundamental son los ricos tejidos ya mencionados en otras juras. El programa iconográfico para la ocasión se centró en el paralelismo solar entre el Sol y la Luna y Fernando VI y Bárbara de Braganza¹⁹. Se plasmó en los tres tablados levantados por los artistas Francisco Martínez y Juan de Espinosa, y los adornaron con escudos de los reinos, alegorías de las partes del mundo y estatuas alusivas a seis planetas, que remitían al séptimo planeta, figurado en el retrato del monarca.

[16] Guillermo Tovar de Teresa. "Arquitectura efímera y fiestas reales. La jura de Carlos IV en la ciudad de México, 1789", *Artes de México*, nº 1, 1988, p. 36.

[17] Historia, Juras y funerales de Reyes, Expediente 5, folios 103-104. AHDF.

[18] Para el listado de relaciones festivas remito a Mínguez. "Reyes absolutos y ciudades leales...", op. cit.

[19] José Mariano de Abarca, *El Sol en León. Solemnes aplausos con que, el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Sol de las Españas, Fue celebrado el día 1 de Febrero del año de 1747. En que se proclamó su Magestad exaltada al Solio de dos Mundos por la muy noble y muy leal imperial ciudad de México, quien lo dedica a la Reyna N. Señora D^a Maria Barbara Xavier*. México, Imprenta de Nuevo Rezado, 1748.

Además, frente al Palacio, se construyó un arco de triunfo de tres cuerpos, decorado con pintores de la Antigüedad como Apeles y Timantes, y emperadores romanos²⁰. Asimismo, Mínguez destacó dos de los espectáculos organizados para el festejo: el carro de los Tratantes en Ganado de Cerda, que simulaba el cerro de Chapultepec y a los reyes aztecas, y los cuatro arcos de triunfo levantados por el Real Tribunal del protomedicato en el cementerio de la iglesia del Hospital de la Concepción y Jesús Nazareno, adornados con dos series de jeroglíficos centrados por un lado en el Arco Iris, con figuras de animales extraños y seres mitológicos, y por otro, en la ciencia médica aplicada al monarca, transformándolo en un monarca taumaturgo y sanador²¹. Aunque también sabemos que hubo un carro dedicado a dioses o héroes míticos, otro carro dedicado a Ceres encargado por los panaderos, así como mascaradas representando a soldados romanos, y a los triunfos de Alejandro²². El cabildo arzobispal adornó la Catedral como era habitual por parte de su organismo: además de los ricos tejidos que adornaron su interior para el *Te deum*, el exterior, cimborrio y torres con gallardetes, banderas y luminarias los tres días y castillo de fuego el tercer día²³. La ciudad de Mérida centró la iconografía de los adornos para la jura en el tema solar y Durango en el paralelismo del rey con Hércules y sus trabajos.

LA JURA DE CARLOS III: EL REY SABIO

La jura de Carlos III tuvo lugar en la ciudad de México el 25 de junio de 1760 con la función acostumbrada, descubriéndose en el tablado frente al Palacio el retrato del monarca, cubierto por un paño azul, ante una concurrida asistencia, como nos dice la relación manuscrita del Ayuntamiento. Tras lo cual se dispararon salvas y fusilería por parte de las compañías formadas en la plaza, repiques de campanas y por la noche luminarias, así como varias invenciones

[20] Maza, Francisco de la. *La mitología clásica en el arte colonial en México*, México, UNAM, 1968, p. 192.

[21] Mínguez. “Reyes absolutos y ciudades leales...”, op. cit., p. 29, y especialmente en Mínguez, Víctor. “El rey sanador: meteorología y medicina en los jeroglíficos de la jura de Fernando VI”, en Cuadrillo, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 182-192. *El Iris, diadema inmortal. Descripción de los festivos aplausos con que celebró la feliz elevación al trono de Nro. Rey, y Señor El Sr. D. Fernando Sexto, Catholico Monarca de las Hespañas, y Augusto Emperador de las Indias. El Real Tribunal el Protomedicato de esta Nueva Hespaña: a dirección del Fidelissimo Zeño del Dr. D. Nicolás Joseph de Torres...* escribía el Dr. Don Juan Gregorio de Campos y Martínez. México, Imprenta de la Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1748.

[22] Maza. *La mitología clásica...*, op. cit., p. 194.

[23] Actas del Archivo de la Catedral de México, 1747, folio 159.

de fuegos artificiales. No sabemos si fueron muy lucidas, pero desde luego no dejaron muchos testimonios, a excepción de una pirámide conmemorativa. Tampoco sabemos su coste total, pues en las actas del Cabildo del Ayuntamiento consta la reclamación de las cuentas, pero no su detalle, si bien sabemos que sólo el Alférez Real se gastó la suma de 40.000 pesos, de lo cual y de noticias posteriores, podemos deducir que el gasto debió ser muy elevado.

Contamos además con la relación de Agustín de Castro que explica el arco triunfal levantado frente al Palacio Arzobispal, ejecutado por el insigne pintor Miguel Cabrera²⁴. El arco era de tres cuerpos de orden compuesto, representando en los lienzos laterales del primer cuerpo una perspectiva en forma de pórticos, formando un teatro semicircular, en el segundo cuerpo se colocaron flanqueando el balcón principal —dorado para la ocasión— del palacio arzobispal, los retratos de los monarcas, bajo dosel²⁵, con escudos de sus reinos, en el tercer cuerpo se situó un lienzo historiado haciendo un elogio al monarca. El programa iconográfico giró en torno a la vocación de los reyes al imperio de las Indias, a pesar de los ataques de las potencias extranjeras. Así se mostró a Carlos III en un medallón siendo sostenido por la Religión, la Política y el Valor. La Providencia en vuelo señalaba las costas mexicanas, donde además se representaba a una matrona como la Santa Iglesia de México, acompañada de la Lealtad y la Piedad. Rodeaban a la matrona la nación española y la americana. Sobre el basamento se volvieron a situar dos figuras representando a la Religión, con la Santa Cruz evangelizando a un indio, y la Política, con un traje de ojos y orejas, venciendo a la Ignorancia de los indios. Por todo el edificio estatuas representaban las virtudes del rey. En los pedestales de las columnas de abajo se situaron los escudos de España y Sajonia. Remataba la estructura una coronación con tarjas, dos volutas en las esquinas con sendas figuras sentadas sobre el escudo del arzobispo y el de la Iglesia de México, así como las armas de España. Los días de las festividades se adornó la fachada —blanqueada y pintados sus balcones para la ocasión— con banderas y gallardetes, se tiraron fuegos artificiales, se construyó el tablado habitual y se acuñaron 400 medallas por el arzobispado.

Joaquín Velázquez de León confeccionó y escribió la relación explicando los arcos y aparatos festivos organizados por los plateros de México²⁶. Velázquez de

[24] Castro, Agustín. *Explicación de el arco erigido en la Puerta del Palacio Arzobispal de México, a la gloria de el rey N. Señor D. Carlos III. En el día de su solemne proclamación 25 de junio de 1760. Por la lealtad de nuestro Ilustrissimo Señor Arzobispo El Sr. Dr. D. Manuel Joseph Rubio y Salinas, de el Consejo de Su Majestad.* México, Imprenta del Colegio Real de San Ildefonso, 1760.

[25] Actas del Cabildo de la Catedral de México, 1760, folio 170 (v).

[26] Velázquez de León, Joaquín. *Explicación breve de los arcos y aparatos festivos que para celebrar la*

León ya había participado con la construcción de diversos actos para entradas de virreyes y otras proclamaciones reales. La estructura se construyó, por supuesto, en la calle de los plateros, en forma de dos grandes lienzos corridos dibujando una galería porticada con balaustradas corridas, con sendos arcos de triunfo en el lado este y oeste, desde la esquina del Portal hasta la calle de la Palma. Los arcos tenían dos cuerpos, más el remate, el primero de orden compuesto y el segundo con bichas góticas formando cariátides, y el remate formaba un entablamento, cuya cornisa se adornaba con los escudos de Castilla y León y estatuas²⁷. El programa iconográfico giró en base a la astrología y la mitología, comparando a Carlos III con el Sol o Apolo, como rey Sabio. El arco de oriente representaba el Palacio de Apolo, rematado por una escultura ecuestre del monarca, y las estaciones en un lado, y por representaciones de planetas en el otro, y cuatro medallones con cuatro hazañas del rey y cuatro virtudes. Sobre los arcos de las dos balaustradas se pintaron constelaciones, tanto en el lado sur como en el norte, correspondiéndose con el cielo. El arco de Poniente se adornó en una de sus caras con representaciones de siete metales, cuatro acciones gloriosas del monarca y otras cuatro virtudes, y en el otro lado los elementos arquitectónicos se transformaron en naturales para imitar el Monte Parnaso, con Apolo y las musas, Urania representando a María Amalia de Sajonia. También la Universidad adornó su fachada en una estructura efímera, adornada con figuras de Platón, Sócrates, Carlos V y Carlos III, ejecutada por Ildefonso de Iniesta Bejarano²⁸.

Además de las festividades que tuvieron lugar en México, debemos destacar las que se desarrollaron en la ciudad de Puebla²⁹. El 20 de junio de 1760 se celebraron las conmemoraciones por la proclamación de Carlos III en la ciudad. Para la ocasión se construyó el monumento efímero en forma de obelisco en el centro de la mitad oriental de la Plaza Mayor, rematado por una escultura en bulto del monarca. Tres años después finalizaba su construcción como obelisco permanente y se publicaba un folleto donde se recogía, además de la imagen su descripción³⁰. Según el texto la construcción se había iniciado en 1761, pero

exaltación al trono de España del Señor Carlos III erigieron los profesores de la platería y artes de tirar y batir el oro y la plata México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1761.

[27] Para un estudio detallado de la galería y el programa iconográfico véase Morales Folguera. *Cultura simbólica y arte efímero* ..., op. cit., p. 65-78.

[28] Tovar de Teresa. "Arquitectura efímera y fiestas reales...", op. cit., p. 38.

[29] Fueron estudiadas por Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "El obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla", en Pérez Martínez, Herón et al. (eds.). *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 97-110.

[30] Plateros de Puebla. *Obelisco, que en la ciudad de la Puebla de los Ángeles, celebrado la jura de nuestro*

las epidemias, retardaron su finalización³¹. Se realizó en piedra de tecali, sobre un basamento, con una altura de más de sesenta pies, adornada con cuatro inscripciones y dos epigramas, más una escultura en busto del propio Carlos III rematándolo. Tanto la basa como la base del obelisco estaban ricamente adornadas y en los epigramas además de exaltar al monarca, se comparaba al monumento con el Coloso de Rodas y las pirámides de Menfis. Costó 1.900 pesos y para conmemorar su inauguración se celebró una misa. La estatua que coronaba el obelisco fue destruida en 1821 con ocasión de la jura de un nuevo gobernante, ya no hispano, sino criollo: el emperador Agustín de Iturbide. Pero se trataba de la de Carlos IV, que ya había sustituido a su padre en la cúspide en 1790.

CARLOS IV: UNA JURA EN PERSPECTIVA

La jura de Carlos IV es quizá la mejor documentada tanto por parte del Cabildo de la ciudad de México, en cuanto a gastos, como por las relaciones festivas existentes y las imágenes conservadas. Por parte del Ayuntamiento de México sabemos que se organizó la preceptiva carrera el día 27 de diciembre de 1789, encabezada por los gobernadores de indios de las parcialidades de san Juan y Santiago y otros barrios de naturales, que iban realizando sus danzas³². En el tablado frente al Palacio se descubrieron los retratos del rey y de la reina, con las consiguientes salvas y repiques de campanas, los otros dos juramentos, fuegos artificiales, luminarias y sarao por la noche. Las iluminaciones continuaron los dos días siguientes, con fuegos artificiales pagados por los gremios y una comida.

Contamos con un magnífico expediente del maestro mayor de Arquitectura, Ignacio Castera, presentando al Ayuntamiento planos y dibujos de los proyectos para los tablados para la proclamación de Carlos IV³³, que en su día fue estudiado por Guillermo Tovar de Teresa, pero que quizá merece un poco más de atención³⁴. Castera fue el arquitecto encargado de renovar la ciudad de México,

Rey, y Sr. D. Carlos III Erigió el Nobilísimo, y Leal Gremio de sus Plateros, quienes en esta estampa lo dedican y consagran a su Magestad, por mano de su nobilísima Ciudad. Puebla, Impreso en el Real Colegio de San Ignacio, 1763.

[31] *Obelisco que en la ciudad de la Puebla de los Ángeles, celebrando la jura de nuestro rey, y Sr. D. Carlos III. Erigió el Nobilísimo y Leal Gremio de sus plateros, quienes en esta estampa lo dedican, y consagran a su magestad, por mano de su nobilísima ciudad.* Impreso en el Real Colegio de San Ignacio de dicha ciudad. Año de 1763.

[32] Historia, Juras y funerales de Reyes, Expediente 13, folios 158-192. AHDF.

[33] Historia, Juras y funerales de Reyes, Expediente 21, folios 193-206. AHDF.

[34] Tovar de Teresa. "Arquitectura efímera y fiestas reales...", op. cit.

pero también de destruir muchas obras barrocas, de la mano de la protección del virrey ilustrado Juan Vicente Güemes Pacheco Padilla y Horcasitas, segundo conde de Revillagigedo. En su propuesta afirmaba incluir ocho dibujos de los cuales sólo se han conservado siete. Castera proponía tres proyectos para tres tablados. El del arzobispado era el más pequeño (1), cuya altura no superase la del palacio. Se trataba de un sencillo frontal con basamento, escalinata y balaustrada adornada con esculturas, cuatro columnas corintias y un frontón adornado con triunfos, pinturas historiadas y simbólicas y el retrato de su majestad. El tablado frente al Palacio Real era un poco más grande (2), y su altura quedaba a la del segundo cuerpo del Palacio, con un frontis y un remate que tapaban el reloj. Es decir, tendría unos quince metros de frente por ocho y medio de fondo. El cuerpo inferior quedaba libre para el tránsito de las personas y los carruajes, formando una sencilla galería sostenida por cuatro pares de columnas dóricas. El cuerpo superior era lo suficientemente grande como para poder alojar a toda la concurrencia, formado por un balcón sobresaliendo de la pared del Palacio, sostenido por dos pares de columnas compuestas, y adornado con esculturas y trofeos. El remate tenía forma de pequeña cúpula con un frontón curvo, adornado por trofeos y el escudo real coronado. Todo el edificio se debía iluminar con 9.000 luces. El tercer tablado, el del Cabildo (3) [fig. 2], estaba formado por un cuerpo central y dos alas laterales, con una altura que llegaba al primer piso del edificio, pues debía dejar libre el segundo y un remate que llegaba hasta el tercero. Incluía el coste de las pinturas que decoraban los diferentes pisos y que aludían a las Glorias del monarca, con inscripciones y poesías, un grupo escultórico de Apolo en lo alto del frontón, así como estatuas de monarcas españoles. Recibiría una iluminación de 15.000 luces. Sabemos que este tablado del Ayuntamiento no pudo ser realizado por su elevado coste, y que se tuvo que recurrir a una

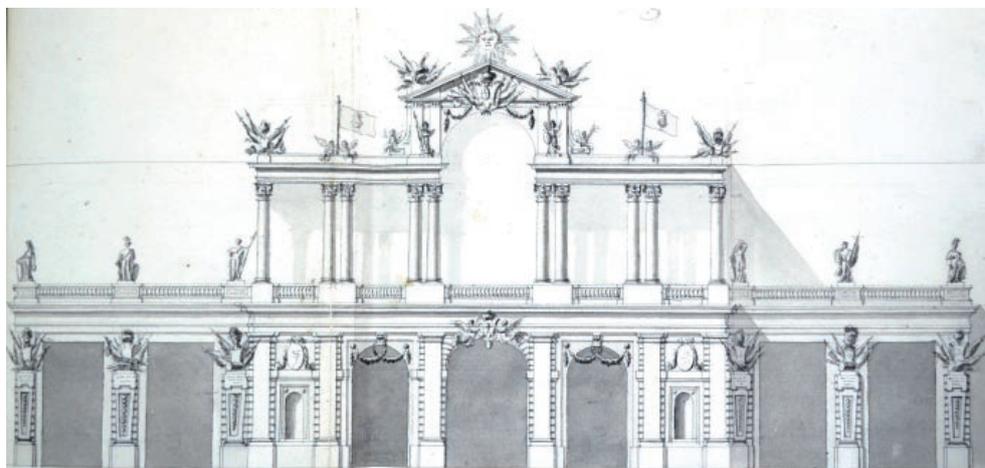


Figura 2
Proyecto de adorno de las casas capitulares para la jura de Carlos IV,
Ignacio Castera, dibujo, 1789.
Archivo Histórico del Distrito Federal, México

perspectiva fingida de la que afortunadamente conservamos un grabado de José Joaquín Fabregat [fig. 3].

ESPECTÁCULOS	MEDIDAS EN VARAS	COSTE EN PESOS
Tablado de arzobispado	14x8	2.000
Tablado del Palacio Real	17x10	4.000
Tablado de las Casas Capitulares	50x25	6.000
Total		12.000

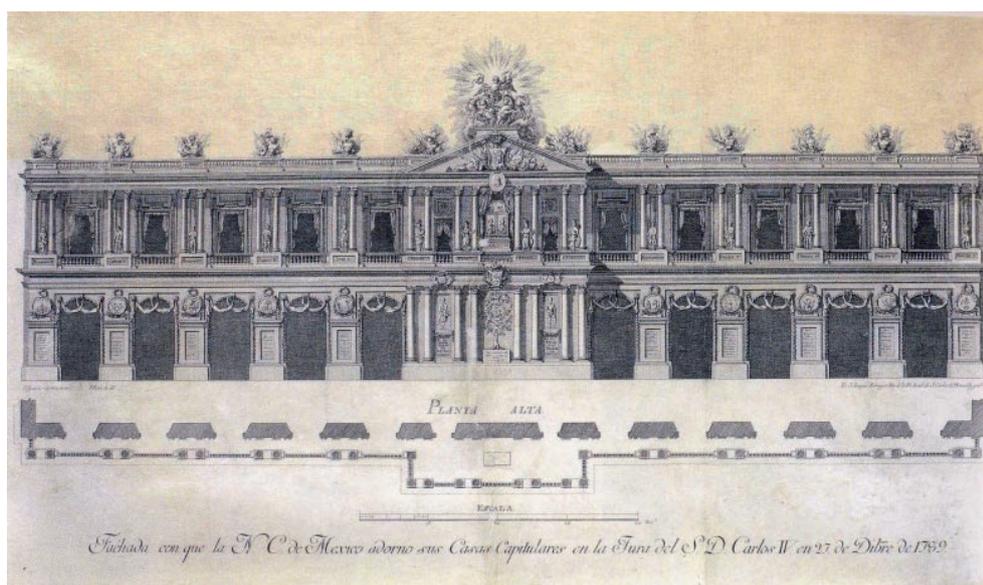


Figura 3
Fachada de las Casas Capitulares para la Jura de Carlos IV,
 José Joaquín Fabregat, 1789.
 Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

Castera incluye en los dibujos 7 y 8 otros dos modelos de tabladros para el Palacio Real, en este caso exentos, como según afirma se había realizado siempre, uno del tamaño propuesto y otro más grande y que duplica el coste. Este último modelo es el que le parece más adecuado, pues permitiría colocar en lugar de un retrato en lienzo del monarca, uno en bulto, y su planta y alzado dan idea de la magnificencia y hermosura.

Lógicamente el coste de la propuesta de los tres tabladros de Castera era muy elevado, pero consideraba que no podía reducirse más, y dado que las arcas del Ayuntamiento tienen unos ingresos limitados, consideraba que, acordes con los tiempos, en los que se exigían contribuciones y había una mayor cultura de la nación, debían contribuir a su pago los gremios, artesanos y todos los vasallos americanos. Justificaba además la riqueza de las arquitecturas efímeras por la

solemnidad del acto, y porque contribuirían a imprimir en el público “afectos de veneración y respeto”. Más aún si luego se imprimiesen los dibujos, y por tanto, quedase mejor perpetuado el acatamiento al monarca, lejos de los ridículos carros que en otras ocasiones se habían realizado. Estas afirmaciones del arquitecto revelan la penetración de las ideas ilustradas en la Nueva España, por cuanto realiza una crítica muy dura a las diversiones propias de otros tiempos, abogando por una arquitectura majestuosa y costada mediante contribuciones, que despierte los sentimientos de respeto y afecto de los súbitos. Además se propone como director de todas las obras y adornos, para que no pase como en otros tiempos, que hubo mala construcción de obras, multitud de fiestas y exoneración de contribuciones.

Castera dedica un importante capítulo a explicar los costes y el diseño de luminarias y castillos de fuego. Para las luminarias se colocarán 30.000 luces todas las noches en cada uno los tablados, en los que además se disparará un castillo de fuegos en cada uno de ellos. Además se construirá, un arco triunfal efímero en memoria de Carlos III, colocado en la otra puerta del Palacio, y que se corresponde con el dibujo 4º que presenta en el expediente. También dos estatuas ecuestres efímeras de madera imitando el bronce, sobre pedestales de mármol, de tamaño natural, dedicados a Carlos III en la esquina del cementerio de la Catedral, en memoria de su protección a las artes; y otra de Carlos IV en la otra esquina del cementerio hacia el Palacio. Aunque Castera las propone de bronce por un coste de 6.000 pesos, es consciente de que por ahora no se pueden realizar. De hecho, sabemos que al menos la de Carlos IV de madera se construyó delante del Sagrario, y que además en 1796 se levantó otra de madera en la Plaza Mayor por parte de Manuel Tolsá, que permaneció mucho tiempo en la plaza, hasta que consiguió realizarla en bronce para la reforma de la plaza emprendida por Antonio González Velázquez³⁵. Además, propone también un carro, cuyo dibujo es el número 6, desaparecido, para dar mascarada a la ciudad, a cargo de los vinateros y cacahuateros; y otro arco de triunfo, que es el dibujo 5 a la entrada del Paseo Nuevo. La relación además incluye un dibujo en uno de los reversos de un obelisco, con sendos retratos, suponemos los de Carlos IV y María Luisa. No se hace mención sobre este obelisco, quizá fue una idea frustrada de Castera o quizá se construyó, como fue habitual desde el reinado de Luis I.

[35] Chiva Beltrán, Juan. “Los metales perdidos del Caballito. Problemas comerciales en la confección de una obra de arte”, en Feliu, Joan et al. (coords.). *Caminos Encontrados. Itinerarios históricos, culturales y comerciales de América Latina*, Castellón, Universitat Jaume I, 2009, pp. 213-226.

ESPECTÁCULOS Y ADORNOS EFÍMEROS	COSTE EN PESOS
Luminarias de los tablados	4.000
Castillos de fuegos de los tablados	5.000
Arco de triunfo	2.000
Estatuas ecuestres de bronce	6.000
Estatuas ecuestres de madera	1.500
Adornos Casas Capitulares y orquestas	5.500
Total	24.000

En total, calcula Castera que toda la fiesta, más sus adornos efímeros, permanentes y espectáculos ascendería a la suma de 40.000 pesos, que al fin y al cabo, considera ajustado, por cuanto como vimos sólo el Alférez Real se gastó eso en la última proclamación. Propone además que las fiestas se realicen en noviembre, desde el día 12 hasta el 26, para evitar las lluvias de octubre típicas de la ciudad y porque además se dedicaría un mes a realizar varias fiestas seguidas: proclamación y cumpleaños de Carlos IV, fiestas de toros y entrada del virrey.

Como vemos los costes eran muy elevados y el tiempo limitado, y el propio Castera, cuatro meses después admite que estos tablados no se podían construir en su totalidad de bulto, de tal manera que para conservar la elegancia de los dibujos, ha decidido hacerlos en perspectiva sobre lienzos. Las festividades del cabildo de la ciudad de México por la jura de Carlos fueron espléndidas, a tenor de lo elevado de los costes totales: 108.571,29 pesos³⁶. No sabemos con exactitud qué se organizó, pero el listado de gastos nos permite hacernos una idea. De estos datos económicos también podemos extraer conclusiones interesantes, como por ejemplo el mayor gasto en el tablado del Ayuntamiento, frente a las juras

Figura 4
Adorno de la calle de los plateros para la jura de Carlos IV, en *Breve relación de las funciones que hicieron en los días 31 de enero, 2 y 7 de febrero de 1790...* México, Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790. Biblioteca Nacional de México



[36] Historia, Juras y funerales de Reyes, Expediente 30, folios 232-262. AHDF.

anteriores en las que se gastaba más en el del Palacio Real. Además del excesivo gasto en los adornos de las propias casas, que triplica incluso el del propio tablado, suponemos que en tejidos, aunque no se explicitan. Siguen en importancia los gastos en medallas e iluminaciones. El elevado dispendio al Alférez Real para sus gastos y los frescos que ofrecía, así como para los participantes en el paseo del Pendón. Pero sobre todo destaca un gasto del que hasta el momento no teníamos referencia, los gastos en los toros que se celebraron a finales de enero y febrero en los propios toros y adornos de la plaza, adornos de los plateros, iluminación, música, frescos y diversiones en la plaza, entre las que se encontraba un Monte Parnaso y un Templo. Recordemos que las festividades taurinas habían sido prohibidas por Carlos III, con poco éxito en los virreinos.

También los plateros decidieron homenajear a su nuevo monarca y durante el 31 de enero, 2 y 7 de febrero de 1790, celebraron los festejos por su proclamación, los mismos días que los toros³⁷. Contaron para ello con la ejecución de una magnífica perspectiva formada por dos arcos de triunfos, unidos por dos galerías porticadas con arcos de orden corintio, de forma muy semejante a la construida para su padre³⁸ [fig. 4]. La galería estaba adornada con festones de flores y jeroglíficos sobre las pilastras con los siete planetas en las figuras de los dioses y los metales que los dominan en un lado, y los signos y las piedras preciosas que les corresponden. En el centro de la arquería se situó un arco doble en forma de templo cuadrado de orden dórico, con una estatua de Carlos IV. El arquitecto encargado de construirla fue Antonio González Velázquez, académico y director de la Academia de de San Carlos. Aunque los plateros pretendía poner una estatua del dios Saturno encima de la del rey, éste les rectificó, indicándoles que sería



Figura 5
Jura de Carlos IV por
Bartolomé Ramírez,
1789. Archivo
General de Indias

[37] Morales Folguera. *Cultura simbólica y arte efímero...*, op. cit., pp. 82-85.

[38] *Breve relación de las funciones que hicieron en los días 31 de enero, 2 y 7 de febrero de 1790. Los patronos del noble arte de platería en debida demostración de su amor y lealtad por la Exaltación a el Trono de nuestro amado soberano el Sr. Don Carlos IV. Baxo la dirección del Sr. D. Modesto de Salcedo y Somo devilla, Caballero de la Orden de San Juan, y Oydor de esta Real Audiencia, comisionado para este efecto por el Exmo. Sr. Virrey Conde de Revilla Gigedo, dada a luz por los Patronos del mismo Noble Arte, México, Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790.*

más propio poner una de la Obediencia filial en su lugar. Durante las noches de las festividades, los días 31 de enero, 2 y 7 de febrero, se iluminaron con luces, velas en arañas y pantallas de plata, acompañado de música de orquesta y tres castillos de fuego y dos “mongibelos”.

Otras ciudades celebraron la jura del monarca, pero entre ellas debemos destacar la dos. La primera es la de San Miguel el Grande, de la que se conserva un precioso dibujo con el tablado real construido para realizar la jura por parte del Alférez Real D. Felipe Bartolomé Hernández Ramírez [fig. 5]. El tablado es sencillo con un zócalo, de un cuerpo sostenido por cuatro columnas y entablamento rematado por un frontón. Dentro de la balaustrada vemos al propio Alférez realizando la proclamación ritual, acompañado de sus reyes de armas y otras autoridades. Tras él, una mesa con las insignias, y los retratos de los monarcas. Decoran zócalo y frontón, festones, leones soportando orbes, trofeos y lo que parecen imágenes religiosas. Pero quizá lo más interesante sea el propio paseo, en el que vemos carros, con un personaje leyendo una loa (3) y acompañado de personificaciones indias y un genio, con el gobernador de indios y su república (4), los tres reyes magos (5), andas de Moctezuma (7), el rey Olindes con Malinche (8), Cupido, los indios naturales con sus danzas, atabaleros y trompeteros³⁹.

Otra relación festiva interesante conservada sobre la proclamación de Carlos IV es la de la ciudad de Granada en Nicaragua, que tras las exequias de Carlos III, se aprestó a jurar a su nuevo monarca⁴⁰. Se encargaron de organizar los festejos el Alférez Real, don Joaquín Solórzano, y el Regidor, don Ubaldo Pasos, y dado que no poseían de buenos artistas en la ciudad, llamaron a José Palavicini, limeño. Costearon los festejos el Ayuntamiento y el Batallón de Milicia, para lo cual se confeccionaron ochenta nuevos uniformes para los soldados. Las festividades tuvieron lugar del 11 al 15 de abril de 1790. Para el primer día se levantó frente al Ayuntamiento una perspectiva de once varas de alto, con seis columnas según el dibujo, decoradas con pinturas que simulaban molduras, colgaduras, espejos y cornucopias. En los pedestales de las columnas se colocaron jeroglíficos: los orbes coronados con el sol y la luna, dos soles en el oriente y en el ocaso, y en la tercera y cuarta dos globos, uno con un corona y otro con una granada, en la quinta se dibujó la ciudad de Granada, y en la sexta la laguna y el castillo que está a

[39] Archivo General de Indias, México, 1462.

[40] Ximena, Pedro. *Reales exequias, por el Señor Don Carlos III. Rey de las Españas y Américas, y Real proclamación de su augusto hijo el señor D. Carlos IV, por la muy noble, y muy leal ciudad de Granada, provincia de Nicaragua, reyno de Guatemala*. Edición facsímil del Banco Central de Nicaragua, Managua, 1974.

orillas de la ciudad. Se colocaron además dos retratos de los monarcas realizados por Palavicini, sentados, bajo un dosel colocados en el tercer cuerpo, como se muestra en uno de los grabados de la relación. Por supuesto, este tablado fue el eje del ritual, descubriéndose los retratos de bulto una vez realizado el juramento y lanzando monedas al público. Entre las invenciones, los marineros del fuerte de San Carlos construyeron un navío adornado con pinturas, velas, gallardetes y la bandera española, que protagonizó el paseo posterior a la jura, tirando cohetes. Tras el navío seguían cinco bailes de naturales, la milicia en solemne marcha,



Figura 6
Milicianos disfrazados de amazonas, en Pedro Ximena. *Reales exequias, por el Señor Don Carlos III. Rey de las Españas y Américas, y Real proclamación de su augusto hijo el señor D. Carlos IV, por la muy noble, y muy leal ciudad de Granada, provincia de Nicaragua, reyno de Guatemala.* 1790. Biblioteca Nacional de Chile

los indios alcaldes y regidores de los pueblos a caballo, los vecinos principales y finalmente el Alférez Real con el Pendón. Por la noche hubo refresco, iluminaciones, música y bailes. Al día siguiente hubo misa de *Te deum* y paseo acompañando al Alférez Real a sus casas, mascarada por la tarde, luminarias, castillo de fuegos y baile público. El día 13 corrieron los entretenimientos a cargo del batallón de milicias, que organizó una invención disfrazando a cien indígenas con su indumentaria tradicional y a dos como Moctezuma y el emperador Inca, para fingir una embajada de ambos ante los monarcas y un acto de sumisión y juramento de lealtad. El día 14 estuvo dedicado a la exaltación de la reina, y así a las cuatro de la tarde cincuenta hombres vestidos de amazonas, con sus uniformes femeniles y sus tacones, marcharon tras su coronela, teniente y ayudanta, se presentaron ante los reales retratos y juraron fidelidad, tras lo cual realizaron vistosas evoluciones militares [fig. 6]. De nuevo el 15 el batallón de milicias organizó el festejo: un carro con los retratos en bulto de los monarcas, para solemnizar la posesión de los reyes de sus dilatados imperios, mediante un suntuoso paseo por las calles de la ciudad, adornándose toda ella con arcos de ramas y flores, alfombras y fuegos artificiales.

LAS ÚLTIMAS LUCES BORBÓNICAS: LA JURA DE FERNANDO VII

La jura de Fernando VII no es sólo la última en el virreinato, sino también una de las más significativas, por cuanto en 1808 no sólo se está viviendo una

profunda crisis política en la monarquía, sino que además en el propio virreinato las ideas autonomistas y nacionalistas están en pleno apogeo. No obstante, como señaló Mínguez, los propagandistas borbónicos supieron instrumentalizar las circunstancias para “arrancar a la sociedad colonial el más feroz y devoto grito de libertad”⁴¹, en lo que se ha llamado el fenómeno del “fidelismo” a Fernando VII. Los jeroglíficos, poemas y sonetos que adornaron los tablados centraban su argumento, tanto en México, como en otras ciudades, en la fidelidad, el amor hacia el monarca, la concordia y la unión entre España y Nueva España⁴².

El elevado coste de la proclamación de Carlos IV en la ciudad de México y la crisis política y económica tan profunda por la que estaba pasando la monarquía española motivó que para la jura de Fernando VII en la ciudad de México, que tuvo lugar el 13 de agosto de 1808, día de San Hipólito, se pusiera mucho interés en reducir los costes a tan sólo 33.000 pesos⁴³. A pesar incluso, de que coincidía lógicamente con la fiesta cívica virreinal más importante, la que conmemoraba la caída de la ciudad de Tenochtitlán. Lo cierto es que el coste total ascendió a un tercio de lo presupuestado, con lo cual no sólo consiguieron ahorrar, sino que además dados los ingresos, todavía obtuvieron un beneficio de más de dos mil pesos, como se ve en la tabla del anexo. Y eso que tuvieron que recomponer el tablado por el entusiasmo del público y el concurso de autoridades en él. Las actas del cabildo no entran en detalles sobre la celebración, tan sólo refieren que se realizaron las acostumbradas ceremonias, juramento, reparto de monedas, pleito homenaje con salvas de artillería y repiques, adorno e iluminación de calles, templos y edificios, por tres días, así como la función de gracias⁴⁴. De la relación de gastos, también se extraen noticias interesantes, como que el tablado del Ayuntamiento fue el de mayor coste, mientras que el retrato del monarca por Mariano Labro tuvo un coste ridículo. Asimismo el tablado del arzobispado fue el de menor coste, lo que nos habla de la poca consideración hacia la iglesia en esos momentos. También es interesante que el mayor gasto sea en iluminaciones y que el de tejidos ricos, fuegos artificiales, carros y espectáculos sea mínimo o inexistente. En cuanto a las monedas, consta que el ayuntamiento costeó la acuñación de 60 medallas de oro, 110 de plata, 110 de cobre y 22 de plata, que envió a los principales cabildos eclesiásticos y civiles de la nación, a los tribunales,

[41] Mínguez. “Reyes absolutos y ciudades leales...”, op. cit., p. 31.

[42] Véase Rodríguez, Inmaculada. “Dos son uno. Discursos iconográficos en torno a la unión entre España y América (1808-1821)”, *Semata*. Universidad Santiago de Compostela, nº 24, 2011, pp. 263-283.

[43] Historia, Juras y funerales de Reyes, Expediente 31, folios 262-263. AHDF.

[44] Historia, Juras y funerales de Reyes, 2283. Expediente 38. AHDF.

virrey y su familia, y a la propia Familia Real⁴⁵. Asimismo otras ciudades como Veracruz y Puebla también acuñaron sus propias medallas.

No sólo la capital celebró con entusiasmo y muestras de lealtad la jura de Fernando VII, tenemos noticias documentales y relaciones festivas que testimonian los festejos de un gran número de ciudades en el virreinato. Marco Antonio Landavazo estudio las que tuvieron lugar en Puebla, Xalapa, Valladolid de Michoacán y Aguascalientes⁴⁶, Morales Folguera también las de Xalapa⁴⁷, y Víctor Mínguez las celebradas en Puebla y Xalapa⁴⁸. Por ejemplo, en Puebla se construyeron los tres tablados preceptivos, uno de ellos en forma de arco triunfal por el artista Miguel Jerónimo Zendejas, donde en varios emblemas ovalados se significaba la lealtad de los americanos hacia su monarca, su disposición a luchar por él y la concordia entre América y España. En la de Xalapa se decoraron las fachadas de las casas del Alférez Real, del Presidente del Cabildo, del Regidor Procurador, del Regidor Alguacil, etcétera y en las Academias de Pinturas y Primeras Letras, por las que pasaba la procesión cívica. Por supuesto, los retratos de Fernando VII y las alusiones a la unión entre España y América fueron constantes. Los preceptivos tablados estaban inundados de decoración, siendo el más interesante el de la Plaza del Rey, con las figuras de Cástor y Pólux y numerosas virtudes.

La ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala celebró también solemnemente las fiestas por la exaltación al trono de Fernando VII. Lo interesante de esta celebración es la relación impresa, con magníficos grabados recogiendo los adornos del tablado, realizados por José Casildo España, Francisco Cabrera y Manuel Portillo⁴⁹. La misma relación



Figura 7
Tablado para la jura de Fernando VII, en Guatemala por Fernando VII el día 12 de Diciembre de 1808. 1809. Biblioteca Nacional de Chile

[45] Historia, Juras y funerales de Reyes, 2283. AHDF.

[46] Landavazo, M. A. *La máscara de Fernando VII. Discurso e imaginarios monárquicos en una época de crisis. Nueva España, 1808-1822*, México, El Colegio de México, 2001.

[47] Morales Folguera. *Cultura simbólica y arte efímero...*, op. cit., pp. 85-91.

[48] Mínguez, Víctor. "La ceremonia de jura en la Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808", *Varia Historia*, 37, 2007, pp. 273-292.

[49] *Guatemala por Fernando VII el día 12 de Diciembre de 1808*. El único estudio es la tesis de maestría de Ninel Valderrama Negrón, parcialmente publicado en "El artillugio del tiempo en un tablado en honor a Fernando VII en Guatemala", *Revista Imágenes*, México, 2011, y el de Jordana Dym,

explica la falta de fondos de propios para la celebración, teniendo que aportar el dinero el Presidente del Monte Pío de cosecheros de añil y la Real Audiencia. Se decidió que la ceremonia tuviera lugar el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, en el que se levantó el tablado frente a la Real Audiencia. Tenía forma octogonal irregular de diez varas de diámetro, con un zócalo y un templete [fig. 7]. El ideario del programa fue el maestro de ceremonias del ayuntamiento, Antonio Juarros, quien además reunió a los maestros artesanos de la ciudad para discutir el programa iconográfico de los tres tablados. El tablado principal representó ideas en torno a la Historia, a perfidia de Napoleón en Europa, a las virtudes de Fernando VII y especialmente sobre el amor y fidelidad de sus súbditos. Así en el frontispicio, las provincias de Guatemala ofrecen su amor al retrato de Fernando, la figura de España uniendo a las dos Américas, el retrato de Fernando VII con una paloma simbolizando la buena fe de la Nación, junto con la Discordia, el Imperio español en forma de escudo alado, otro retrato de Fernando sostenido por virtudes, un águila significando Napoleón robando las naciones europeas en un mapa, los aguiluchos eran Holanda, Nápoles, Westfalia, Parma, personificaciones de los reinos españoles, Hércules y Cristóbal Colón, la Paz con España e Inglaterra, un mapa de Francia bajo el yugo de un tigre y su personificación ocultando obeliscos que conmemoraban victorias de Napoleón, escenas representando a Ícaro, a Hércules y personificaciones de las diferentes épocas de la Historia de Guatemala. Además de este magnífico tablado, se construyeron también dos galerías para las Autoridades, adornada con retratos del fundador de la ciudad, Alvarado, y de su primer obispo, y con damasco carmesí y luminarias, perspectivas fingidas. Hubo asimismo fuegos artificiales, paseo de un carro triunfal y otros muchos entretenimientos pagados por los gremios. Resulta interesante constatar que los retratos pintados para esta ocasión se habían inspirado en los grabados de Juan Rico y Juan Bruneti, sobre diseños de Antonio Carnicero, y que fueron realizados por Juan José Rosales, destacado retratista guatemalteco⁵⁰.

LAS SOMBRAS DE FERNANDO VII

En 1814 tendrá lugar la restitución al trono de Fernando VII. La noticia causó un gran impacto en México, pues para esa fecha ya había estallado la revuelta insurgente. Para el Ayuntamiento de México en concreto significaba la pérdida

“Enseñanza en los jeroglíficos y emblemas: Igualdad y lealtad en Guatemala por Fernando Séptimo (1810)”, *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. conmemorativo, México, Instituto Mora, 2008, pp. 75-102.

[50] *Guatemala por Fernando VII...*, op. cit., p. 46.

de su capacidad de tomar decisiones en el gobierno, puesto que estaba dominado por regidores autonomistas. El virrey Calleja se encargó además de anunciar al Ayuntamiento que debía acatar al monarca y que quedaba abolida la Constitución. Tomó las riendas de la organización, algo también novedoso, encargándose de que se celebrara *Te deum*, salvas, repiques de campana y paseo público⁵¹. El virrey constituyó una comisión festiva para que organizara las ceremonias, supervisando sus tareas él mismo. Este hecho molestó al Ayuntamiento, encargado hasta entonces de este tipo de festejos, quien creó su propia comisión interna. Se fijó el día 14 de octubre, pero pronto surgió el conflicto sobre si organizarlo según el ceremonial liberal —opinión del Cabildo— o el tradicional —que acabó imponiendo el virrey—.

Algunos novohispanos patriotas consideraron que era el momento de celebrar la ocasión y además “echar la bolsa en ello” para realizar unas fiestas nunca vistas. Así por ejemplo, Carlos Gordillo, de origen gaditano, envió una propuesta al Ayuntamiento de México, para celebrar con fuegos artificiales el acontecimiento en la Plaza Mayor, junto a la estatua ecuestre de su padre⁵². Él mismo justificaba su propuesta debido a que ya en las fiestas de jura de Carlos IV en la ciudad de Cádiz había participado con la composición de dos fachadas de casas y de sus balcones. Debido a la escasez de dinero, Gordillo era consciente de las dificultades y proponía un gasto de entre veinticinco y treinta mil pesos, que consideraba importantes para que otras ciudades siguieran el ejemplo de la capital. Gordillo proponía la construcción de un Jardín o Laberinto en el ovalo del centro de la plaza, con trescientas sesenta calles de cincuenta varas de largo y seis de ancho, formando arcos con siete mil doscientas luces de vidrios de colores. Las calles estarían recorridas por árboles y, en el centro, donde estaba la estatua ecuestre, se construiría un castillo de tres cuerpos de alto que levantase cinco varas sobre la cabeza de Carlos IV, que al tirar la primera salva del día se abriría con cien banderas de todas las naciones. También se abriría a lo largo del día con otras salvas. Al terminar el día se ocultaría el castillo y aparecería un magnífico palacio ochavado, con inscripciones en cada ochava, cuyas letras se iluminarían a lo chinesco. En la fachada de este cuerpo ochavado que diese al palacio, proyectaba un rico balcón iluminado también a lo chinesco, con las figuras animadas de Fernando VII y sus hijos, que debían hablar para cumplimentar al público, acompañados de la música de una orquesta colocada en cada ochavo. Tras lo cual, los figurantes del rey y los infantes debían sentarse en el balcón a observar el

[51] Asperó. *Fiestas cívicas históricas...*, op. cit., p. 115-118.

[52] Historia, Juras y funerales de Reyes, 2283. Expediente 49. AHDF.

baile que inmediatamente después se celebraría en el jardín. Prevenía Gordillo de la necesidad de vigilar la entrada a dicho baile, mediante el pago de un boleto y vigilantes, para que no entrasen indeseados. Desde luego, a Gordillo no le faltaba imaginación a la hora de maquinar un entretenimiento majestuoso y acorde con la moda y la decencia de los tiempos.

Como es lógico, esta propuesta de espectáculo no se llevo a cabo. De hecho, el ceremonial vino impuesto por la comisión creada por el virrey, que presentó un programa con regocijo general. Además cada corporación organizaría y costearía otras actividades. La fiesta consistió finalmente en el anuncio la víspera de San Calixto, el día 14 misa de gracias, besamanos, salvas y paseo, luminarias, música y teatro ese día y los dos siguientes. El Ayuntamiento se limitó a iluminar sus casas, organizar una misa y un baile en la alhóndiga⁵³. A partir del día 17 los festejos fueron organizados cada día por las corporaciones: toros, mascaradas, arcos triunfales y obeliscos —suponemos que de fuegos artificiales—, serenatas, bailes, juegos de cañas y alcancías, durando la celebración hasta el 8 de diciembre con misa solemne en la Catedral y paseo a caballo. Además de acatar las órdenes del virrey, el Cabildo también se vio obligado a abaratar los costes de los regocijos. Por ejemplo, las corridas de toros se celebraron en la Plaza del Volador, en lugar de en la Plazuela de San Pablo; el baile no fue en el Coliseo Nuevo, sino en la misma plaza de los toros. A estas dificultades económicas se sumaba la incertidumbre de los tiempos, que provocaba que la población y autoridades no asistieran a la misa ni al besamanos, y las duras críticas por sospechas de deslealtad al propio ayuntamiento⁵⁴. Recordemos que además el Ayuntamiento, la Audiencia y las autoridades eclesiásticas venían de siglos de pugnas por las precedencias en las festividades solemnes. Las corporaciones tampoco debían pasar por una buena situación, de modo que sabemos que se limitaron a organizar actividades de poco coste, y algunas incluso se pospusieron, como imprimir estampas los abogados, pagar luminarias el batallón de los patriotas, a poner colgaduras y luminarias en su edificio el Colegio de Todos los Santos, a realizar un sermón panegírico la Universidad, y a pagar iluminaciones, música, colgaduras y un retrato de Fernando VII para su fachada el Tribunal de Minería.

[53] Asperó. *Fiestas cívicas históricas...*, op. cit., p. 117.

[54] Recordemos que en 1808 se había producido un incidente que había dejado en mal lugar al Ayuntamiento, acusado desde entonces de desleal al monarca.

CONCLUSIONES

Toda esta profusión de datos económicos, de adornos y tejidos empleados, de organización de actos, saraos y espectáculos de las relaciones festivas nos permite extraer algunas conclusiones interesantes, al respecto fundamentalmente de la organización festiva y de las preferencias suntuarias y artísticas. En primer lugar, en todos los casos, con la excepción de la restitución en el trono de Fernando VII es la ciudad y los ciudadanos, los súbditos los que deben realizar y organizar el principal acto de juramento, y secundariamente las propias autoridades virreinales y eclesiásticas. De hecho, es el ayuntamiento el que paga todos los gastos, junto con los gremios. Si bien, hasta Carlos IV el tablado más importante es siempre el que se sitúa frente a la fachada del Palacio Real, pasando a ser con este monarca el de la fachada del Cabildo. Tanto en tamaño como en coste, el tablado principal duplica o triplica la proporción de los otros dos. Las arquitecturas son generalmente los tablados, adornados con arquerías, tejidos, así como arcos de triunfo, perspectivas fingidas, galerías porticadas, esculturas efímeras, y obeliscos conmemorativos. En cuanto al gasto suntuario, y a pesar de que apenas contamos con datos para los siglos XVI y XVII, es evidente que los adornos más importantes fueron los tejidos empleados en los tablados y en las indumentarias de los miembros del cabildo. A partir de Felipe V los gastos en tejidos y luminarias van a la par, hasta que la situación se revierte en los reinados finales, los de Carlos IV y Fernando VII, donde los gastos en luminarias y pantallas son notables, no contando con apenas datos sobre gastos en tejidos ricos. En contrapartida, a partir de Fernando VI y Carlos III son muy importantes los adornos en forma de imágenes simbólicas, como jeroglíficos, alusivos a temas astrológicos y médicos, mitológicos, virtudes del rey y esperanzas puestas en el nuevo monarca. Es sin duda con Carlos IV cuando las reformas borbónicas y la Ilustración, a nivel ideológico, educativo y artístico está plenamente asumido, como demuestran las afirmaciones del arquitecto Castera. Los gastos de Carlos IV son los más elevados, destacando los del Alférez Real y su cortejo, las casas del Cabildo, medallas e iluminaciones, así como gastos en saraos y especialmente en toros. Sin embargo, en las ciudades provincianas los paseos fueron más populares y divertidos, como muestran algunas imágenes. En todos los casos, los gastos en fuegos de artificio son notables y elevados, y también en todos, aunque el retrato del monarca concentra y personifica todo este ritual, es sin embargo el gasto más ridículamente bajo. En todos, también, y a pesar de los continuos intentos de las autoridades por dotar de decencia al acto, la participación de los naturales

con sus danzas e indumentarias tradicionales fue fundamental. Evidentemente, los programas iconográficos eran importantes en estas ceremonias, pero no lo eran menos como hemos visto, los adornos, tejidos, espectáculos pirotécnicos con elementos iconográficos y hasta las luminarias.

ANEXO: GASTOS CONOCIDOS DE LAS JURAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

GASTOS CONOCIDOS DE LAS JURAS DE LOS BORBONES, TODOS EN PESOS

Felipe V	Cabildo de México	6.495
Felipe V	Catedral de México	915
Carlos III	Alferez Real de México	40.000
Carlos IV	Cabildo de México	108.571,29
Fernando VII	Cabildo de México	10.846,2

TEJIDOS MÁS EMPLEADOS

Terciopelo carmesí de Castilla (a veces sobre fondo blanco)
Brocados
Damascos carmesíes
Tafetán de colores
Rasos de seda (blanco) de la China bordados
Paño de Holanda (grana)
Tela de oro (silla del virrey, dosel del virrey, indumentaria del Alferez Real, caballo del Alferez Real)
Lama de Nápoles (encarnada)
Rasos de Valencia
Encajes finos de Puebla
Flocaduras de oro

GASTOS DE LA JURA DE FELIPE V

Adornos y tejidos para los miembros del Cabildo	4.573
Tablado del Palacio Real	1.091
Castillos de fuego	613
Cohetes	210
Luminarias	8
Total	6.495

GASTOS DE LA JURA DE FELIPE V DE LA CATEDRAL

Fábrica	695
Esfera, empavesar bóvedas y luminarias	106
Ocote para las luminarias	114
Total	915

GASTOS DE LA JURA DE CARLOS IV

Ayuda al Alférez Real para el refresco	10.000
Gastos de paseo	6.645,3
Compostura del adorno de las casas capitulares	31.430,56
Medallas y monedas	7.386,39
Ayuda a individuos de la ciudad	4.040
Tablado y perspectiva de las casas capitulares	10.778,66
Tablado y perspectiva del frente del Palacio	3.535,56
Tablado y perspectiva de la calle del arzobispado	3.020,46
Orquesta y música de los tablados tres noches	1.199,1
Cera de las luminarias del palacio y casas capitulares	486,26
Iluminación del tablado y fachada de las casas capitulares	4.512,7
Ídem del tablado del palacio	1.017,2
Ídem del tablado del arzobispado	807,2
Ayuda para la iluminación de los individuos de la ciudad	3.365
Baile, cena y demás	2.936,3
Retratos de sus majestades	466
Varios gastos	986
Iluminación de las casas los días 31 de enero, 2 y 7 de febrero	1.922,66
Ídem de la plaza de toros en dichos días	2.244,7
Música de la plaza de toros en dichos días	360
Costos de la corrida de toros	23.841,4
Ídem de los refrescos de los días de la corrida	4.572,3
Costos del Monte Parnaso y otras diversiones de la plaza	2.378,3
Ídem del Templo para las parejas de caballeros	2.266
Costos de dichas parejas	4.692
Valor de los enseres que se tomaron para ellas de los prevenidos para las de la de 84.	1.980,26
Total	108.571,29

GASTOS DE LA JURA DE FERNANDO VII

Retrato de Fernando VII realizado por Don Mariano Labra	39
Tablado	3.500
Al que construyó el tablado por la prontitud	200
Composición de bastidores y frisos del tablado que rompió la plebe en el alboroto de la jura	25
A José Marradon por la erección y adornos del tablado del frente del Palacio	1.200
Al mismo por la ampliación del tablado por el concurso de gente	250

A José María Caso y Aguirre por el tablado del arzobispado, sin adornos ni pinturas	238
Aderezo y tapices y pinturas del mismo tablado	200
A D. Bruno Larrañaga por las piezas poéticas que adornaron los tres tablados	500
Música de los tres días	1.300
Cera	173
Adorno de los candiles de plata	173
Gastos sueltos del tablado del palacio	84
Iluminación de la azotea del palacio y plazas las tres noches	600
Bastidores, cerchas y palmatorias de las luces	450
Cebo y pabilos de las luces	557,4
Cuidado de los tablados las tres noches	8
Cebo de la iluminación	939,6
Reposición de unas lozas en la plaza mayor y por el dorado del marco del retrato del soberano	10,7
Por la planta y hechura de cinco arbotantes	165
Por quitar los tablados	114,2
Refresco para los centinelas del retrato y los tablados durante los tres días	150
Total	10.846,2
Se ingresaron	13.000
Sobraron	2.153,6

Días de transición en la Lima Barroca. Entre las exequias de Felipe IV y la aclamación de Carlos II (1666)¹

Juan CHIVA BELTRÁN

Universitat Jaume I, Castellón
chivaj@his.uji.es

La muerte de un monarca se muestra y define como uno de los momentos clave para la historia de una dinastía en tiempos barrocos, se trata del delicado momento en que el rey que ha ejercido el gobierno de un territorio durante un determinado tiempo fallece, y se debe verificar el ascenso al trono de su sucesor, su primogénito si todo se desarrolla según la normalidad deseada por las monarquías absolutas europeas. La muerte de un monarca debía celebrarse de forma obligatoria en todas las ciudades de la monarquía hispánica, en forma de solemnes y públicas exequias, a realizar algún tiempo tras el fallecimiento y el funeral privado de la Corte². Se iniciaba, de este modo, un lapso de tiempo apasionante, que solía fluctuar alrededor del mes y pocas semanas de duración, en que se lloraba la defunción de un monarca y se celebraba la aclamación de su sucesor. La corte española vivía en estos casos jornadas excepcionales, que se iniciaban con las exequias en la Iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid³, mientras el sucesor debía reflexionar y esperar a su proclamación en el Cuarto Real de San Jerónimo, engullido por el complejo Palacio del Buen Retiro en época del Rey Planeta⁴. Pasadas varias semanas, el nuevo monarca hacía su ingreso triunfal en Madrid, corte de los Austria, siendo aclamado por sus vasallos⁵. Pero no solo el círculo

[1] Grupo de Investigación IHA.

[2] Varela, Javier. *La muerte del rey*. Madrid, Turner, 1990.

[3] Para las exequias en la corte hispana, consultar Allo Manero, María Adelaida. *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993 y Allo Manero, María Adelaida et al. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispánica: siglos XVI, XVII y XVIII", *Artígrama*, nº19, 2004, pp. 39-94.

[4] *El Palacio del Rey Planeta*. Madrid, Ed. Aldeasa, 2005.

[5] Chiva Beltrán, Juan. "Triunfos de la Casa de Austria: Entradas Reales en la Corte de Madrid",

cortesano vivirá estas intensas jornadas de preparativos, confección de obras de arte y adorno de calles que van entre las exequias y la aclamación de dos monarcas consecutivos: cada ciudad de la monarquía debía, obligatoriamente, celebrar ambas festividades y dar cuenta de ello a la corte mediante los cauces oficiales y habituales, incluidas las ciudades de los virreinos americanos. Se ha aludido en numerosas ocasiones a la relevancia simbólica y ritual de estas jornadas, que habitualmente se estudian por separado, pero es también interesante trasladar el ambiente de preparativos y festejos que se vive en las ciudades de la monarquía en estos períodos de transición. El presente texto se acerca al caso de la ciudad de Lima, capital del Virreinato del Perú, y las jornadas entre la recepción de las noticias de la muerte de Felipe IV y la aclamación como nuevo monarca de su hijo Carlos II, en un caso excepcional, ya que se conservan ambas relaciones festivas, obra del doctor Diego de León Pinelo, uno de los intelectuales más destacados de la Lima barroca, e imágenes grabadas tanto del túmulo como del teatro erigido para la aclamación.

EL REY HA MUERTO

Felipe IV muere en Madrid el diecisiete de septiembre de 1665, pero las primeras noticias de su muerte no empiezan a llegar a la Ciudad de los Reyes, Lima, hasta el tres de julio del año siguiente⁶. Tras verificar la luctuosa noticia, que portaba don Diego de Artiga y Sotomayor, el día veinticinco de julio el Real Acuerdo, en su sala, comunicaba la cédula oficial al arzobispo limeño Pedro de Villagómez, para que se hiciese partícipe del luto a la ciudad con cien golpes de la campana mayor de la Catedral, seguidos por los dobles a los que se añadirían todas las parroquias, conventos, monasterios, santuarios, colegios, ermitas y hospitales de la ciudad, produciéndose un verdadero clamor que informaba a todos los limeños de que la noticia recibida quince días antes, la de la muerte del soberano, era cierta y oficial. Se iniciaban, por tanto, los preparativos y comisiones para llevar a cabo, en un término de dos meses, las exequias oficiales y la aclamación del joven príncipe Carlos. Se debe precisar que, en ambas celebraciones, el Real Acuerdo, institución formada por el virrey y los oidores de la Audiencia y máximo órgano de gobierno de los virreinos americanos, se formaba solo de ésta segunda, ya que el virrey conde de Santisteban había muerto en el cargo el precedente diecinueve

Potestas, nº 4, 2011, pp. 211-228.

[6] Sin embargo, el pliego oficial aún tardará en llegar a la urbe, hasta el veinticuatro del mismo mes.

de marzo, y su sucesor, el conde de Lemos, todavía no había sido nombrado en la metrópoli. Por tanto, y como ordenaban las *Leyes de Indias*⁷, será el oidor decano de la Audiencia de Lima, don Bernardo de Iturrizarra, el que recabe todas las atribuciones ceremoniales de la figura del virrey.

Las comisiones serán nombradas en los días siguientes, encargándose de los preparativos y compras el oidor Pedro González de Hemes y el alcalde del crimen Diego Andrés de la Rocha, y de los temas ceremoniales y artísticos el oidor Cristóbal Mejía y el contador real Francisco Guerra. Entre sus primeras acciones, destacará el embargo, al precio conveniente, de cuatro mil varas de bayeta negra, que debía cubrir templos, salones y fachadas, y la búsqueda del artífice para la construcción del túmulo efímero de la catedral limeña, que tras la presentación de bosquejos y diseños recaerá en el arquitecto Ascencio de Salas, que contará con cincuenta días para elevarlo. Se fijará, por tanto, la fecha de los funerales regios para el diecisiete de septiembre de 1666, al cumplir justo un año de la ausencia de Felipe IV. Entre los personajes que trabajan en la organización y publicación de estos festejos, destaca Diego de León Pinelo, abogado tucumano, descendiente de una familia judía portuguesa que llega a América en 1604, cuatro años antes de su nacimiento. Tras estudiar leyes, de doctorará en la Universidad de San Marcos, donde ejercerá como rector entre 1656 y 1658. Posteriormente será nombrado fiscal de la Audiencia de Lima, protector de Indios y fiscal del crimen. Además de importantes tomos y obras jurídicas⁸, León



Figura 1
Portada de
Diego de León
Pinelo. *Solemnidad
fúnebre y exequias a la
muerte del católico y
augustísimo rey nuestro
señor Felipe IV el
Grande que celebró en
la Iglesia
Metropolitana la Real
Audiencia de Lima...*
Lima, 1666

[7] León Pinelo, Antonio de et al. *Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias*, Madrid, 1680.

[8] León Pinelo, Diego de. *Comentario apologético de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos*, Lima, 1636, *Semblanza de la Universidad de San Marcos*. Lima, 1648 o *Panegírico de la Academia Limense*. Lima, 1648.

Pinelo será el encargado de organizar varias fiestas en la Universidad de San Marcos, y de confeccionar las relaciones festivas para las exequias de Felipe IV, la aclamación de Carlos II y la beatificación de Santa Rosa de Lima en 1670⁹.

ENTRE PREGONES Y VIGILIAS

Arrancadas comisiones y preparativos, se esperará al dos de septiembre de 1666 para pregonar las exequias de Felipe IV, aunque desde el veinticinco de julio cada jornada, a las seis de la madrugada y a las doce del mediodía, se produjeron dobles de campanas de la catedral y todas las iglesias de la ciudad, hasta el mismo día de los funerales oficiales. A las tres de la tarde, alcaldes, regidores y escribano, con loba de duelo y capuces sobre la cabeza, dieron inicio con atabales roncós, trompetas y clarines, al pregón que fijó la fecha de las solemnes exequias para el día diecisiete, desde la puerta principal del Palacio de los Virreyes, y recorriendo durante toda la tarde las principales calles de la Ciudad de los Reyes. Desde este momento, se iniciaron nueve días de luto intenso, en que cierran las salas de la Real Audiencia y de los Tribunales, y la ciudad entera se entrega al dolor, duelo y llanto público. El once de septiembre procesionaron de nuevo las autoridades principales, con lobs largas y capuz, antes de ocupar de nuevo sus tareas, en salas y edificios totalmente cubiertos de bayeta negra, a la espera de los funerales.

La próxima fecha de relevancia fue el dieciséis de septiembre, el día de vigilia, en que todas las autoridades se dieron cita en la Catedral de Lima. Previamente, a las nueve de la mañana, cuatro compañías enteras de cien hombres, vestidos de acero negro y con luto militar, harán progresiones en la Plaza Mayor de la ciudad, entorno al punto céntrico de la magnífica pila de bronce con tres gradas de su centro, dirigidos por el maestre Francisco de la Cueva, caballero de Calatrava, a caballo. Esas mismas tropas serán las que organicen, al terminar la exhibición, los espacios ceremoniales de la plaza para los dos días siguientes. De este modo, vigilarán las puertas y pórtico de la Catedral, las Casas Reales, cerrarán las cuatro esquinas de la plaza y harán rondas durante todo el día por sus calles principales. Éstas se rodearon, además, de valla de dos varas fuertemente guarnecida, que en el caso de las cuatro calles que daban a la plaza, terminaba justo en el pórtico de entrada catedralicio. A las doce del mediodía, se inició una señal de cien golpes de la campana mayor de la Catedral, seguida del preceptivo doble que imitaron

[9] León Pinelo, Diego de. *Celebridad y fiestas con que la insigne y nobilísima ciudad de los Reyes solemniza la beatificación de la Venerable Rosa de Santa María su Patrona y de todos los reinos y provincias del Perú*. Lima, 1670.

parroquias, conventos y demás iglesias, en una “triste y clamorosa insinuación”¹⁰ de las jornadas de luto que iniciaba Lima.

A las tres de la tarde, dieron inicio los cortejos que conducirían a las principales autoridades limeñas hasta las naves catedralicias para las

funciones de vigilia. A esa misma hora, salía el Ilustrísimo Arzobispo desde las Casas Arzobispales, con un enorme cortejo que incluía las comunidades religiosas, por orden de antigüedad de instalación, más de quinientos clérigos con sobrepellices, en dos hileras, curas rectorales, capellanes del coro con capas negras y racioneros, canónigos y dignidades. En último lugar, se ubicó el arzobispo, Pedro de Villagómez, con una magna capa de anascote negro, arrastrando la falda por el suelo, capelo y sombrero con cordones negros.

La comitiva se dirige al coro catedralicio, a ocupar el espacio establecido y esperar la llegada de la Real Audiencia gobernadora, que empieza a desfilarse a las cuatro de la tarde desde las Casas Reales, o Palacio Virreinal, con un extensísimo acompañamiento que prefigura todo el sistema administrativo virreinal, que muestra a la sociedad los altos dirigentes del Perú y de la propia ciudad de Lima. La descripción de este cortejo, que es idéntico al que se repite para la jornada de las exequias, es exhaustiva en la relación festiva, de modo que se agrupa y resume de forma enumerada a continuación. Abren el cortejo los jefes de indios, seguidos de una representación militar: milicias y oficiales en cinco hileras, incluyendo cabos de escuadra, sargentos, alféreces, ayudantes de batallón, capitanes, el maestro de campo y el sargento mayor, seguidos de tres alcaldes ordinarios, que portaban las insignias militares, vestidos de luto corto de bayeta negra. A veinte pasos de distancia, una compañía entera de gentileshombres de guarda del reino, a pie, con arcabuces en mano, loras largas y cabezas cubiertas con capuces, seguidos del Alférez Mayor con lora de duelo, el capitán Pedro de Zárate Berdugo y los

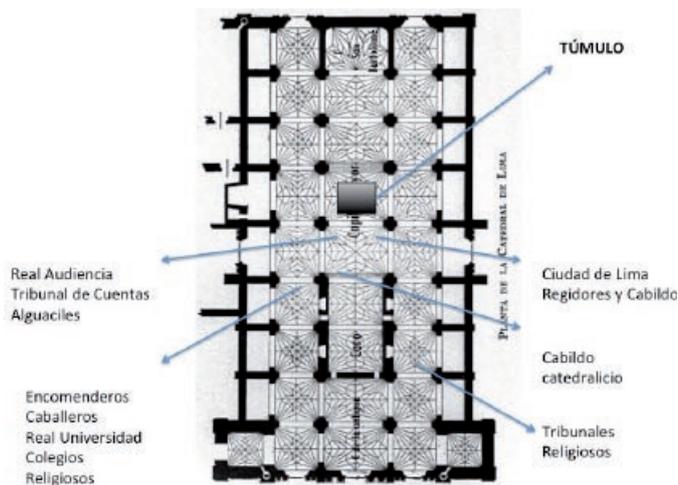


Figura 2
Ubicación de las autoridades en la Catedral de Lima para las Exequias de Felipe IV

[10] León Pinelo, Diego de. *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del católico y augustísimo rey nuestro señor Felipe IV el Grande que celebró en la Iglesia Metropolitana la Real Audiencia de Lima*. Lima, 1666.

tenientes de alguacil mayor de ciudad y corte. Se abría en este espacio una primera comitiva administrativa, con porteros, escribanos y otros ministros de vara de los diferentes tribunales, salas o Audiencia y el Tribunal del Consulado al completo, encabezado por Pedro Zorrilla, caballero de Alcántara. Posteriormente desfilaron los colegios reales y seminarios: el de Santo Toribio, con manto pardo y beca morada, el de San Martín, de manto pardo y beca grana y el de San Felipe, de hijos de encomenderos, con manto azul oscuro. Continuaron los relatores de lo civil y del crimen, y la Real Universidad, en toda su estructura: alguaciles de vara, dos bedeles, tesoreros, doctores y maestros con sus insignias, vicerrector y rector. La ciudad de Lima y sus representantes, cabildo, justicia, regimiento, alguaciles, maceros con las armas de Lima, contadores, escribanos, veintidós regidores, procuradores y canciller, precedían a los reyes de armas, con los escudos grabados sobre cotas de raso negro, lobs que llegaban al suelo y mazas cubiertas de negro. La alta administración del virreinato culminaba el desfile, con el Tribunal de Cuentas y contadores, una guardia completa de alabarderos y los ministros de la Real Audiencia, dirigidos por el decano, y entre ellos el propio Diego de León Pinelo, con cargo de fiscal protector de los naturales del reino. Al final de la procesión se situaron los encomenderos, sin orden particular, una compañía de lanceros entera y la caballería del Virreinato.

Este inmenso cortejo se dirigió hacia el interior de la Catedral de Lima, situándose las autoridades principales en el espacio de treinta veras entre el coro y la primera grada del túmulo, y en las naves del templo las restantes. En cada pilar, se situaron dos maceros y dos reyes de armas, además de contar con veinte hombres de guardia que vigilarían como celadores de luces de la enorme cantidad de velas repartidas por el templo. En el lado del Evangelio se situó, frente al túmulo, la Real Audiencia, con asientos, cojines y espaldas de bayeta negra, tras ellos los contadores y alguaciles, y en las naves encomenderos, religiosos, caballeros, la Universidad y colegios. En el lado de la Epístola se colocó, frente al túmulo, la Ciudad, regidores y cabildo, y en la nave otro grupo de religiosos, tribunales y colegios. El cabildo catedralicio ocupaba justo el espacio frente a la rejería del coro, siendo esta la disposición general que se verificará también para el día de las exequias. Con la concurrencia ya en el interior, se inició una excelente música a tres coros, con lastimosos cantos y voces lacrimosas, a la que siguieron las solemnes funciones, hasta la ocho y media de la noche, en que se retiran todas las autoridades en el mismo orden hasta acompañar a los oidores a la entrada del Palacio Virreinal, y luego hasta sus domicilios, para finalizar la noche de vigilia y dar arranque al funeral de Felipe IV.

EL ADORNO DE LA CATEDRAL. EL TÚMULO

El espacio clave de las ceremonias de exequias barrocas peruanas será la Catedral de Lima, y su elemento simbólico por excelencia el túmulo que adornaba durante dichas jornadas el frente de la Capilla Mayor¹¹¹². En 1666, las paredes de las naves del templo catedralicio se vistieron de terciopelo y raso negro con franjas de oro, las bóvedas y cielos se cubrieron con tafetanes, también de color negro, como los damascos de los cuatro pilares de la Capilla Mayor, y las cornisas de terciopelo morado y oro. En toda la nave se dispusieron enorme cantidad de hacheros dorados, con multitud de cirios, mientras en paredes y túmulo se disponían, mediante tarjas, jeroglíficos, poemas, epitafios y composiciones, relacionadas de forma extensa en el relato de la fiesta de Diego de León Pinelo, que han sido estudiados en trabajos previos centrados en el simbolismo del túmulo y sus decoraciones¹³, más que en la vertiente ceremonial y organizativa de estas fiestas barrocas. No es difícil imaginar, pues, el aspecto solemne y luctuoso de la catedral limeña durante estos días, cubierta de telas y bayeta negra, y con miles de cirios brillando en su interior, mostrándose las naves como un ámbito fúnebre y casi celestial.

El túmulo, que se ubicó frente a la Capilla Mayor, significó como en todas las exequias barrocas Europas y americanas, el punto focal y simbólico donde se dirigieron las miradas, llantos y ruegos, como cubrimiento del cenotafio, tumba vacía del monarca Felipe IV de la Casa de Austria. Se trata, además, de una fábrica de gran relevancia, como lo es todo el ciclo de piras filipinas¹⁴, que conocemos no solo



Figura 3
Catafalco de Felipe IV en Lima, P. Delhom, 1666, en Diego de León Pinelo.

Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del católico y augustísimo rey nuestro señor Felipe IV el Grande que celebró en la Iglesia Metropolitana la Real Audiencia de Lima... Lima, 1666

[11] Ramos Sosa, Rafael. *Arte Festivo en Lima Virreinal: (Siglos XVI-XVII)*. Sevilla, Junta de Andalucía, Servicio de Publicaciones, 1992.

[12] Osorio, Alejandra. *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Seas Metropolis*, Macmillan, 2008.

[13] Mínguez Cornelles, Víctor et al. *La fiesta barroca: los Virreinos Americanos (1560 – 1808)*. Universitat Jaume I – Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

[14] González Tornel, Pablo. ““Grande quien llora e inmortal quien muere”. Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles”, *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, nº 24, 2012, pp. 213-234.

gracias a la relación impresa y detallada descripción de Diego de León Pinelo, sino también por el magnífico grabado que acompaña a su publicación, obra de P.A. Delhom.

La arquitectura efímera, levantada por Ascensio de Salas, es una magnífica composición estructurada en orden dórico y dos cuerpos más remate gallonado. Sobre un graderío de diez escalones, repleto de cirios encendidos durante la vigilia y exequias, se asentó un primer cuerpo de planta cuadrada adintelado, apoyado sobre doce columnas de fuste oscuro, distribuidas en conjuntos de tres, dejando libre el espacio central y permitiendo una visión clara del interior del cenotafio. El entablamento dispone de friso con triglifos y metopas, en las que estas últimas se transforman en calaveras. En el interior de este cuerpo, de manera concéntrica, una segunda estructura formada por cuatro arcos apoyados en columnas dóricas que, a modo de baldaquino, cobija la urna funeraria. El segundo cuerpo del catafalco tuvo forma octogonal, apoyando su entablamento sobre ocho columnas dóricas, con los intercolumnios diagonales ocupados por arcos destinados a reforzar la estabilidad del monumento. Por encima de este entablamento, dos rebancos concéntricos y decrecientes en altura, de nuevo octogonales, que sirvieron de base al remate en cúpula gallonada, horadada en sus ocho gajos y con linterna final.

Como es habitual, esta majestuosa obra arquitectónica fue la base física para el programa iconográfico ornamental y simbólico que recogía las glorias y el dolor por el Rey Planeta: terciopelos negros, esqueletos pintados, emblemas, epigramas y jeroglíficos, además de un interesante grupo de esculturas que cumplieron perfectamente la función de exaltación del monarca fallecido. En el cuerpo inferior, entre las columnas, ocho hombres de armas. En el segundo, debajo de los arcos angulares, las personificaciones de los continentes, Europa, Asia, América y África, tierras sobre las que había gobernado y triunfado el cuarto de los Felipes. La relación escrita cita también en este cuerpo las alegorías de la Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza, que, sin embargo, en el grabado aparecen situadas flanqueando la cúpula del remate. Por último, coronando el túmulo y apoyada en la cima de la linterna, se dispuso la estatua de España, coronada, con escudo y haciendo ondear el estandarte del Santísimo Sacramento.

EL DÍA DE HONRAS (17 DE SEPTIEMBRE DE 1666)

El día de las exequias, diecisiete de septiembre de 1666, según León Pinelo amaneció pardo y lluvioso, ya que “ni el tiempo excusó el luto” y “a sentir su

muerte se inclinaban también los astros”¹⁵, de los que Felipe había formado parte como Rey Planeta. A las cinco de la madrugada, volvieron a salir las compañías de caballería y de a pie, en igual orden que en el día de vigilia, mientras la Real Audiencia se formaba en la Sala del Acuerdo del Palacio Virreinal, cubiertas paredes, mesas, sillas y estrado con pañería negra, y en enorme silencio pese la gran concurrencia de autoridades.

A las seis de la mañana, las parroquias y religiones se dirigieron desde sus establecimientos, con cruz alta y en procesión, hasta el recinto catedralicio, para cantar sus misas al unísono: la parroquia de Santa Ana en la Capilla de la Concepción, la de San Sebastián en la Capilla de los Reyes y la de San Marcelo a la Capilla de Todos los Santos. Por su parte, los conventos acudieron con la comunidad al completo: los doscientos cincuenta dominicos a la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, los doscientos franciscanos a la Capilla de San Crispín, doscientos agustinos a la de las Ánimas, doscientos treinta mercedarios a la de Santa Apolonia, ciento veinte jesuitas desde el Colegio de San Pablo a la Capilla de San Bartolomé, y los cincuenta religiosos de San Juan de Dios hasta la Capilla de San José. Debía resultar realmente impactante presenciar la procesión de miles de religiosos por todo el centro histórico de la ciudad de Lima, enlutados, dirigiéndose desde sus parroquias o cenobios a la Catedral para orar por el alma del recién fallecido monarca. Resultaría, además, de enorme interés un estudio comparativo de este acto concreto, como se varía y priman las capillas que usan cada una de las religiones y parroquias, según la importancia

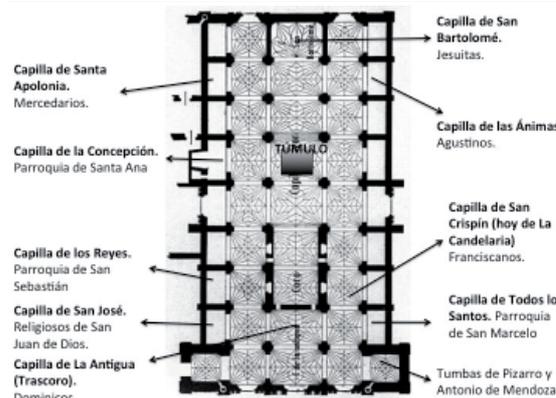
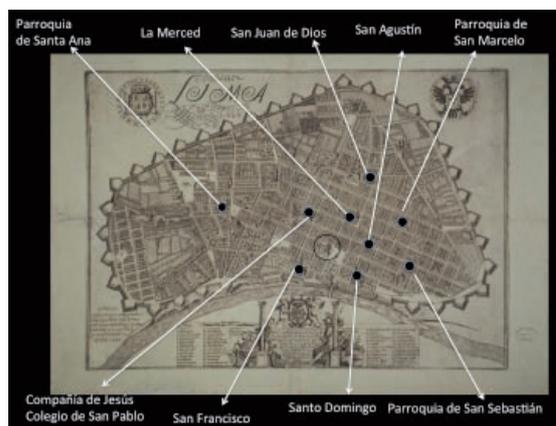


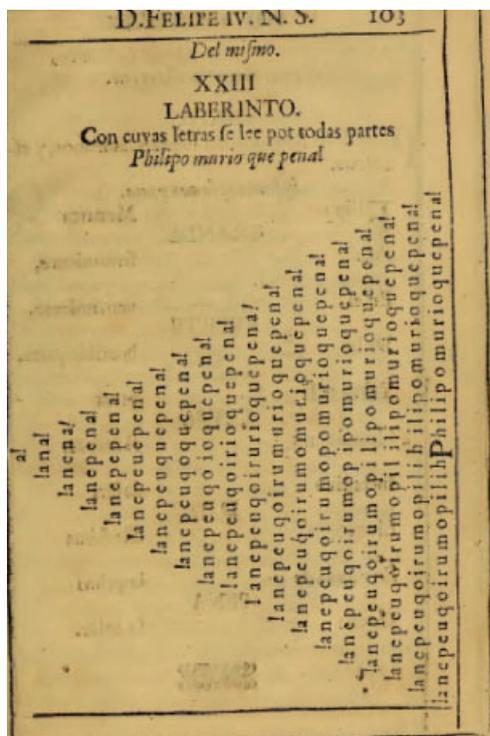
Figura 4
Ubicación de las parroquias y conventos que procesionan el día de exequias de Felipe IV, sobre el plano de Lima

Figura 5
Ubicación de las capillas donde ora cada comunidad religiosa en las exequias de Felipe IV

[15] León Pinelo, Diego de. *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del católico y augustísimo rey nuestro señor Felipe IV el Grande que celebró en la Iglesia Metropolitana la Real Audiencia de Lima...*, Lima, 1666.

o apego al poder de las mismas en cada momento. Todas las comunidades religiosas cantan sus misas en la capilla asignada, y se dirigen para el responso frente al túmulo, con velas encendidas en las manos, debiendo mostrar una estampa realmente impactante, barroca y luctuosa. A la hora señalada, cada religioso se dirigiría al espacio y asiento que se le había asignado.

A las diez de la mañana, desde la Sala del Real Acuerdo, se inició la procesión de la Real Audiencia con el magnífico cortejo desarrollado para el caso de la anterior jornada, con lobs largas y capuces en las cabezas, en gravedad y silencio, “de lo mayor que hasta ahora se ha visto en las Indias, examinados los hombres antiguos, y leídas otras relaciones”¹⁶. Las autoridades tomaron sus asientos en la Catedral, y se dio inicio a la misa de exequias, oficiada por el arzobispo Pedro de Villagómez, y acompañada de solemnes músicas del coro. Acabada la misa, el arcediano Francisco Santoyo de Palma predicará un elogioso y triunfal sermón, de poco menos de una hora, y que se inserta completo en la relación publicada por Diego de León Pinelo¹⁷.



A la una y media del mediodía dieron inicio los responsos, en canto de órgano, cuatro simultáneos en las cuatro esquinas del túmulo, mientras el arzobispo se encargará del último justo al frente de la máquina efímera. A las tres y media, todo el séquito había salido ya de la Catedral, dirigiéndose de nuevo a la Sala del Real Acuerdo del Palacio de los Virreyes limeño, donde se dirigirán de nuevo palabras y loas a la memoria del rey Felipe IV, dando por finalizadas las exequias oficiales y el período de llanto por su persona. Había que cambiar de registro, levantar pendones y aclamar al hijo del fallecido, Carlos II, como nuevo rey español.

Figura 6
Jeroglífico piramidal
para las exequias de
Felipe IV, en
Diego de León
Pinelo. *Solemnidad
fúnebre y exequias a la
muerte del católico y
augustísimo rey nuestro
señor Felipe IV el
Grande que celebró en
la Iglesia Metropolitana
de Lima... Lima,
1666*

[16] León Pinelo, Diego de. *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del católico y augustísimo rey nuestro señor Felipe IV el Grande que celebró en la Iglesia Metropolitana de Lima...* Lima, 1666.

[17] *Ibidem*.

VIVA EL NIÑO REY

Justo en el momento en que finalizaban las exequias, las autoridades limeñas debían reprendre las labores y comisiones de organización del siguiente festejo, la aclamación del monarca de tan solo cuatro años Carlos II, que se venía preparando desde la llegada de las noticias del fallecimiento de su padre, y cuya fecha se fijó para un mes tras las exequias oficiales, el diecisiete de octubre de 1666. La principal herramienta para el estudio de estos festejos, además de las actas de cabildo, es la relación escrita, de nuevo, por Diego de León Pinelo, *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes por el católico y augustísimo Carlos II*¹⁸, publicada ese mismo año en la imprenta de Juan de Quevedo y Zárate, y dedicada a la reina regente Mariana de Austria.

Al igual que en el caso de las exequias, los eventos importantes dieron inicio la víspera de la aclamación, el sábado dieciséis de octubre, cuando a las once de la mañana salió el pregón anunciando el festejo desde las Casas del Ayuntamiento, una de las principales protagonistas, ya que es la ciudad de Lima la que está aclamando al nuevo monarca hispano. El pregón se conformó con la procesión de dos alcaldes ordinarios, vestidos de negro y sobre caballos ricamente adornados, el alférez real, regidores, caballeros y nobleza de la ciudad, de gran gala, con abotonaduras y cadenas de oro y plata, joyas, plumas y bordados. Desde las Casas del Ayuntamiento, llegaron a la entrada de las Casas Reales, donde se dio el primer pregón, anunciando el levantamiento de pendones para el día siguiente, y luego desfilaron, en dos hileras, por las principales calles de la ciudad, engalanadas y repletas de colgaduras de seda.

A las tres de la tarde, el Ayuntamiento, la Real Audiencia y el Tribunal de Cuentas salieron, sobre caballos con gualdrapa negra, hacia la Catedral, donde el arzobispo Villagómez, vestido de pontifical, y el cabildo catedralicio, cantaron las vísperas en un templo colgado de terciopelos y damascos, en este caso carmesíes, apartándose del fúnebre negro que vestía justo un mes antes. Tras las funciones religiosas, la Real Audiencia volvió a palacio, y se encendieron las magníficas luminarias, que durante siete veladas hicieron de la noche el día en la ciudad, destacando las de las Casas Reales o el Ayuntamiento, que lucían ardientes, “como Vesubio y Etna”¹⁹. Entre las formas que imaginaron y representaron con luces, espejos y velas, la relación festiva enumera aves fénix, volcanes, caballos de Troya, ruedas gigantes, piras o penachos ardientes.

[18] León Pinelo, Diego de. *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes por el católico y augustísimo Carlos II*, Lima, 1666.

[19] *Ibidem*.

EL ADORNO DE LA PLAZA MAYOR: TEATRO DE ACLAMACIONES

Si en el caso de la exequias el centro ceremonial era la Catedral de Lima, como lugar de ruegos y ceremonias por el alma de Felipe IV, para las aclamaciones, siempre más festivas y alegres, la Plaza Mayor se convertía en el verdadero espacio simbólico, en el lugar donde la ciudad y sus habitantes aclamaban y festejaban a un nuevo monarca²⁰. La gran plaza se llenó de alfombrados carmesí, que llevaban desde los principales edificios al teatro levantado en su centro, además de veinticuatro sillas bordadas para los ministros togados de la Real Audiencia y el Tribunal de Cuentas, y la bancada para el Ayuntamiento justo al otro lado, en ambos casos frente al teatro. También se modificó la pila del centro de la plaza, que en estos días vertía copos de nieve líquida e hilos de plata por sus bocas, con ocho leones efímeros formando la guardia de la misma. Además, una tienda de campaña con flámulas y gallardetes, similar a las utilizadas en batallas, se colocó en uno de los lados, para ser utilizada por las compañías militares en sus evoluciones y demostraciones al dar inicio el día de la aclamación.

Sin embargo, el gran protagonista simbólico del festejo, como el túmulo lo era de las exequias o el arco triunfal de las entradas e ingresos, será el suntuoso teatro efímero que se levantó en el centro de la Plaza Mayor, edificado por el mercedario Cristóbal Caballero y grabado de nuevo por P.A. Delhom, y que funcionaba como espacio donde se aclamaba por las autoridades y población al nuevo monarca, personificado en el retrato que custodiaba la Real Audiencia. Se levantó una enorme estructura de sesenta y dos pies de cuadrado y ocho de altura, que mantuvo superposición de dos cuerpos y remate en cúpula, pese a ser de tipología parietal, transitable por su interior, pero de visión frontal. Frente al clasicismo dórico del túmulo levantado un mes antes, Caballero muestra una arquitectura más heterodoxa, manejando de forma más libre el lenguaje arquitectónico, y dotando al conjunto de gran barroquismo. Aunque el orden principal del monumento es el corintio, Caballero decide estriar los fustes, muestra de esta heterodoxia y mezcla de los lenguajes clásicos, y decorar sus imoscapos con hendiduras helicoidales, contribuyendo a la decoración y monumentalidad de la máquina²¹.

El cuerpo inferior, de mayor anchura, se estructuró en dos niveles de profundidad, de manera que dos calles retranqueadas flanquearon la central,

[20] Mínguez, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castelló, Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, 1995.

[21] Mínguez Cornelles. *La fiesta barroca: los Virreinos Americanos (1560 – 1808)*..., op. cit.

configurando el habitáculo que debía albergar el torno vacío y el retrato del monarca. Se formaba de tres soportes columnarios a cada lado, estableciendo juegos en altura y profundidad, dando un dinamismo mucho mayor al teatro, convertido en un verdadero bosque de columnas a ambos lados del trono y del retrato, atributos que personifican al rey en Lima, como el cenotafio personificaba el cuerpo ausente de Felipe IV. El segundo cuerpo tenía forma de arco de triunfo, apoyado en canónicas columnas pareadas, con un tercer cuerpo a modo de rebanco, que soportó la cúpula de remate y dos estilizadas volutas, repitiendo el esquema del primer cuerpo.

En cuanto al programa iconográfico, destaca la presencia de dos grandes pirámides, rematadas por bolas y *putti* que portan coronas de laurel, así como, en el centro del primer cuerpo, las estatuas de dos incas que aparecen, vestidos a la antigua, portando sendas coronas, una de flores y otra de oro, y ofreciéndolas al monarca. Éste está representado en el trono vacío que aparece en el centro de la composición, sobre cuatro gradas cubiertas con tapete de seda. Se trata de una estructura de plata blanca bruñida, sobre la que asienta una silla de ébano embutida de marfil, con el asiento y la espalda de tela encarnada flecada de hilo de oro. En el espacio habilitado para ello sobre el trono, se debía colocar, en plena ceremonia, el retrato de jura de Carlos II, que aparece en el grabado de Delhom rodeado de rocalla. Sobre éste, un pequeño edículo rematado por frontón semicircular, que contiene las armas reales, rodeadas del collar de la orden del Toisón de Oro, y que remata una nueva estatua de Carlos II, en esta ocasión idealizado como caballero de edad más avanzada —en estos momentos contaba tan solo con cuatro años de edad—, con escudo y espada, y rodeado de dos *putti* que portan los otros atributos reales: la corona y el cetro. En el segundo cuerpo, de nuevo cuatro virtudes, como en el caso del túmulo de Felipe IV, y sobre el rebanco, dos matronas portando la vara de olivo y la corona de laurel, claros símbolos de la gloria y triunfo del monarca que se está aclamando en Lima en estas jornadas. Remataba todo el conjunto una alegoría de la Fama, tocando la trompeta y portando un escudo con las armas de la ciudad de Lima, que está mostrando con este enorme teatro su fidelidad a la Casa de Austria, y su regocijo por la continuación de la misma en la figura del pequeño Carlos.

LA FESTIVA ACLAMACIÓN DE CARLOS II

Para iniciar la jornada de aclamación, el Ayuntamiento limeño se dirigió al Palacio de los Virreyes, y de allí, junto a la Audiencia, a la Catedral, donde asistieron a misa, con cantos a tres coros, predicada por el jesuita Rodrigo de Valdés.

Tras volver a sus respectivos palacios, a las once dieron inicio los espectáculos y desfiles militares en honor al nuevo monarca, uno de los elementos siempre clave en el devenir de una aclamación o levantamiento de pendones. Se trata de un magnífico desfile abierto por clarines enderezados de escarlata, y seguido de capitanes de artillería, dirigidos por Miguel Lozano, sobre un recio caballo del que pendían cintas carmesí, cinco hileras de artilleros, dos carros de municiones, con nuevas filas de artilleros entre ellos, y finalizado por una retaguardia de ochenta condestables y artilleros. Los carros de municiones estaban adornados con las armas reales en su frente, y con dos lienzos mostrando en los laterales los cercos de Ostende y Breda, dos grandes glorias de la Casa de Austria. En la parte trasera, un estandarte damasco carmesí, con las armas reales en un lado, y en el otro Santa Bárbara, patrona de los artilleros. Tras dar la vuelta a toda la plaza, causando una enorme expectación entre el pueblo, que llevaba desde las seis de la mañana ocupando calles, plazas, huecos y terrados, a las doce se dirigieron a la tienda de campaña con banderolas que se había preparado en el lugar, donde formarán y desde donde realizarán las estruendosas salvas de artillería que marcaron la evolución ceremonial del día de aclamación.

A las dos del mediodía desfiló un escuadrón de artillería por la Plaza Mayor, junto a capitanes, jefes de naturales y ministros de las milicias en dos hileras, dirigidos por el maestre de campo don Francisco de la Cueva, caballero de la orden de Calatrava, el general Manuel Benavides de la Cueva, hijo del virrey conde de Santisteban, y Melchor Malo de Molina, todos con enorme lujo en sus vestiduras, acompañando a uno de los protagonistas de cada aclamación, el Alférez Real, en 1666 don José Ventura de Zúñiga y Avellaneda, que entró en la plaza en un caballo ricamente adornado, con trece lacayos de librea delante. Tras el desfile, a las cuatro de la tarde, se retiró todo el escuadrón de artillería, mientras el alférez pasaba a las Casas del Ayuntamiento, a esperar hasta el momento en que debía entregar el Estandarte en el teatro, momento clave en la aclamación de cada monarca.

El protagonismo se volcaba a continuación en la Sala del Acuerdo de las Casas Reales, o Palacio de los Virreyes, adornada para la ocasión de terciopelo carmesí flecado de oro. En la pared que hacía frente a la plaza, se ubicó un dosel de tela carmesí, debajo de una doble silla, con dos cojines y sitial, ubicándose en la parte delantera el Retrato de Jura de Carlos II. Los retratos de jura son un género interesantísimo²², ya que se trata de la imagen oficial del nuevo monarca que, desde

[22] Mínguez, *Los reyes distantes: imágenes del poder...*, op. cit.

la corte, se quiere hacer llegar a todas las ciudades y villas del vasto Imperio hispano. De este modo, estos retratos, junto al trono vacío, simbolizaban al propio monarca en las obligatorias ceremonias de aclamación y alzamiento de pendones, eran el objeto que recibía todas las devociones, juramentos, vivas y alegrías, como si del propio rey se tratase, el equivalente al cenotafio, o tumba vacía, que se insertaría en la parte central de los túmulos en las exequias oficiales. Si la función de este retrato era vital en los territorios españoles o europeos, lo fue aún más en América, territorio que ningún rey pisó en los más de trescientos años de pertenencia a la monarquía hispana, y que solo tendría oportunidad de conocer la efigie del nuevo gobernante, primero mediante estos retratos, y más tarde mediante la acuñación de medallas con sus rasgos en las cecas limeña o mexicana²³. La importancia de dicho retrato, es también trasladada por Diego de León Pinelo en su relación, cuando dice que representa “Majestad, Imperio, y dominio, como Sol de las Españas y de las Indias”²⁴, convirtiéndose de este modo en objeto de veneración, fidelidad y respeto. Pese a la importancia del género, son pocos los retratos de jura documentados y fechados que conservamos en la actualidad, perteneciendo la mayoría al reinado de Fernando VII, destacando el de Guadalajara de México o el realizado por Joaquín Oliet para la ciudad de Castellón²⁵.

En esta sala, junto al retrato, esperaba la Real Audiencia en pleno la llegada del cabildo, justicia, regimiento, encomenderos, órdenes militares y demás nobleza caballeresca, todos de gala, con plumajes, cadenas y joyas. A su arribo, dos alcaldes mayores y el alguacil mayor de Lima bajaban del dosel el retrato del monarca, portándolo en brazos y dando inicio a un numerosísimo cortejo, que en la relación festiva aparece detallado a través de siete páginas, aportando los



Figura 7
Teatro de aclamaciones de Carlos II en Lima, P. Delhom, 1666, en Diego de León Pinelo. *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes por el católico y augustísimo Carlos II*. Lima, 1666

[23] *Ibidem*.

[24] León Pinelo, Diego de. *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes por el católico y augustísimo Carlos II*. Lima, 1666.

[25] Rodríguez Moya, Inmaculada. “El retrato de Fernando VII (1808) por Joaquín Oliet: exaltación regia y crisis política en el contexto valenciano”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, n.º. 86, 2010, pp. 473-496.

nombres de todos los personajes de relevancia que lo conforman, y convirtiéndose en una magnífica fuente para el estudio de la administración limeña barroca y sus funciones ceremoniales, que al completo desfila frente al pueblo y frente a los símbolos del monarca ausente, para jurarle fidelidad y aclamarlo como su rey. De este modo, el cortejo portará el retrato desde la Sala del Real Acuerdo al teatro efímero de la Plaza Mayor, colocándolo en el solio vacío, mientras todos los concurrentes ocupaban el lugar asignado. Al mismo tiempo, la compañía, en los alrededores de la tienda preparada para ello, iniciaba la primera salva de artillería, que ensordecía la ciudad y marcaba uno de los momentos clave de la ceremonia: el levantamiento de pendones, en que las armas reales de Carlos lucieron en banderolas alzadas en la Catedral, en el Palacio de los Virreyes, en las Casas del Ayuntamiento y en los principales edificios de Lima, haciendo con este gesto presente la dignidad del rey Carlos, en el retrato y trono vacío que focalizan todas las miradas en el centro del teatro levantado²⁶.

Tras esta primera descarga, el protagonismo se traslada a las Casas del Ayuntamiento de nuevo, donde se custodiaba, sobre cojines, el Estandarte o Pendón Real, cerca de un pasillo alfombrado que llevaba justo hacia el centro de la plaza, y custodiado por cuatro reyes de armas²⁷. Estos, asistidos por regidores, lo entregan al Alférez Real, que, acompañado de alcaldes ordinarios, regidores y caballeros, lo llevará hacia el teatro efímero en un ambiente festivo, de música de clarines, cajas, atabales, trompetas y chirimías, “el universo aplauso de la gente”²⁸. Mientras se acerca el pendón, subirán uno a uno los miembros del Ayuntamiento de Lima al teatro, como representantes de toda la ciudadanía de la villa que está aclamando y jurando nuevo monarca, para hacer tres reverencias al retrato de Carlos, la última de ellas hincando la rodilla, y volver posteriormente a su lugar. En último lugar subirá el Alférez Real, realizando la misma ceremonia con estandarte en mano, y entregando, posteriormente, el pendón al oidor decano. Éste, una vez recibido el estandarte, se levantará y dirigirá al centro del teatro, y asistido por el alférez y alcaldes, iniciará la fórmula aclamación de un nuevo monarca, en la forma conveniente. Los Reyes de Armas repetían al concurso *Oíd, Oíd, Oíd* y el oidor decano rezaba *Castilla, León, Perú, por el Rey Nuestro Señor don Carlos II deste nombre, que viva muchos años*, respondiendo en numeroso

[26] Mínguez, *Los reyes distantes: imágenes del poder...*, op. cit.

[27] Giraud, Laura. “¿Un monumento de la conquista? El paseo del real pendón en la Nueva España entre *vacatio regis* e independencia”, en Frasset, Ivana. (coord.). *Bastillas, cetros y blasones*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

[28] León Pinelo, Diego de. *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes por el católico y augustísimo Carlos II*. Lima, 1666.

pueblo: *Viva, viva, viva, siglos*²⁹.

Tras la aclamación, el escuadrón procedió a la segunda descarga de artillería, en medio del tremolar general de banderas y pendones, de los vivas y las aclamaciones, mientras el oidor decano regresaba a su lugar, dejando antes en manos del Alférez Real el estandarte, con la fórmula “Vuelvo a tu poder, Ciudad, este Real Estandarte, para que levantando pendones por el rey Nuestro Señor Don Carlos II, con la fidelidad...”³⁰. El alférez levantaba de nuevo el pendón y se dirigía al centro del teatro efímero, siendo ahora el que repite la fórmula de aclamación, con idéntica forma a la anterior, iniciándose de inmediato la tercera salva de artillería.

Una vez finalizada la salva, el Real Pendón volvía a las Casas de Cabildo, entre vítores y con el acompañamiento ya enumerado, mientras los miembros del Ayuntamiento lanzaban monedas al pueblo, en una costumbre utilizada en los ensalzamientos desde la era de los Césares romanos, y que se convierte, con los siglos, en uno de los actos más representativos del poder y su magnanimidad, que además reparte su imagen, divisas e iconografía entre sus vasallos³¹. Tras el retorno del Cabildo al teatro, dos alcaldes ordinarios recogen en brazos el retrato de Carlos II, llevándolo con el mismo acompañamiento a la Sala del Real Acuerdo, y colocándolo bajo el dosel. La cuarta salva del escuadrón de artillería daba por finalizada la aclamación, el acto político de levantar pendones por el nuevo monarca, el niño rey Carlos II.

Una última ceremonia, en éste caso religiosa, cerrará la aclamación de Carlos. Reunidos en la Sala del Real Acuerdo, frente al retrato, la Real Audiencia, el Tribunal de Cuentas, los alcaldes ordinarios, el cabildo y regidores y caballeros, se dirigieron en desfile a la Catedral. En la Capilla Mayor de la misma, se ubicó para la jornada un riquísimo trono, con diamantes y otras piedras preciosas encastadas, descubierto sobre el mismo el Santísimo Eucarístico Sacramento y una imagen de la Virgen María, cultos en que “las Españas y las Indias ejercitan su mayor cuidado”³², siguiendo e imitando al gran Felipe IV. En este punto, León Pinelo hace una de las comparaciones más interesantes y atrevidas de toda la relación

[29] León Pinelo, Diego de. *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes por el católico y augustísimo Carlos II*. Lima, 1666.

[30] *Ibidem*.

[31] Mínguez, Víctor. *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001.

[32] León Pinelo, Diego de. *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes por el católico y augustísimo Carlos II*. Lima, 1666.

festiva, cuando compara la Eucaristía con la sangre de Felipe IV, “Austriaca sangre derivada de aquel Hércules invicto”³³, ambas como manantiales, una de fe, la otra de memoria y sucesión, heredada por el monarca que se está aclamando. Los oficios son ejecutados por el arzobispo, vestido de pontifical, en una Capilla Mayor engalanada de plata y angelotes, y tras el canto del *Te Deum* en acción de gracias, las autoridades se retiraron y se dio formalmente por finalizada la jornada: Carlos II había sido aclamado como rey de la ciudad de Lima, del Virreinato del Perú, de ambos orbes de la monarquía hispánica.

EPÍLOGO

Desde el dos de septiembre hasta el diecisiete de octubre de 1666, la ciudad de Lima vive un mes y medio de intensas celebraciones y actos, primero por la defunción y exequias del monarca Felipe IV, y posteriormente por la aclamación y elevación al trono de su sucesor Carlos II. Se trata de unas jornadas clave en cada momento de recambio dinástico, en que una ciudad como Lima, y el territorio que capitaliza, el Virreinato del Perú, deben renovar sus lazos de fidelidad a la monarquía hispánica y a la dinastía reinante, la Casa de Austria. Sin saberlo, los limeños realizaban el último de los momentos ceremoniales en que lloraban la muerte y festejaban la aclamación de un Habsburgo. Con la muerte del niño rey, a los treinta y ocho años, se rompió la legitimidad de la Casa de Habsburgo, legitimidad que en las jornadas de 1666 todavía seguía clara y vigente:

Viva las edades todas
De los Filipos, y Carlos,
Que todas las proezas
Ha de imitar con los años.
Y ha de ser en los dos Mundos
Que le aclaman con aplausos
Otro Filipo Prudente,
Y como el Tercero Santo.
Y para mayor defensa
Des sus Reinos, y vasallos,
En el valor Carlos Quinto,
*Y en Piedad Filipo Quarto.*³⁴

[33] *Ibíd.*

[34] León Pinelo, Diego de. *Aclamación y pendones que levantó la muy noble y coronada Ciudad de los Reyes por el católico y augustísimo Carlos II*. Lima, 1666.

*Construiré un monumento
más imperecedero que el bronce:
el Túmulo Imperial de la
gran ciudad de México, 1560,
primera relación funeraria de la Nueva España*

Víctor Manuel SANCHIS AMAT

Universidad de Alicante
victor.sanchis@ua.es

El *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México* (Antonio de Espinosa, México, 1560), redactado por el humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar, primer cronista del cabildo de la ciudad de México, inaugura en América la fecunda tradición literaria de relaciones celebratorias vinculadas con los festejos y los acontecimientos más importantes de la vida civil y religiosa de los virreinos.

El humanista, que en aquel momento acababa de dejar la cátedra de retórica para dedicarse a la escritura de una gran crónica de la historia del descubrimiento y la conquista de América, fue el encargado de poner por escrito las honras fúnebres que la ciudad de México ofreció a la memoria de Carlos V después de su muerte en 1558, con el objetivo principal de dejar constancia impresa de unos homenajes americanos que nada tendrían que envidiar a las exequias celebradas al otro lado del Atlántico.

El virrey Luis de Velasco destaca en licencia al impresor la importancia de conmemorar uno de los acontecimientos civiles más importantes del siglo XVI novohispano, no solo “porque es justo que quede memoria dellas, he mandado se ymprima en molde” (f. 1), sino también por la necesidad que tenían los recientes gobiernos americanos de integrarse con aparente normalidad en la política de la metrópoli, por un lado, y de instaurar el poder europeo en unos territorios que se resistían a la asimilación pacífica de las formas políticas y culturales del hombre europeo del Renacimiento.

El *Túmulo Imperial*, por su temprana redacción, se convertirá sin duda en el precursor de una tradición literaria que irá perfeccionándose a lo largo de los siglos siguientes. Su compleja fusión de artes, además, sitúa al texto de Cervantes de Salazar como obra fundacional de las artes novohispanas, pues su impresión en 1560 ofreció las primeras influencias de la literatura emblemática en Nueva España, la primera compilación de versos petrarquistas que pasó por la imprenta americana, inaugura formas como el retrato y pinturas de tema civil y mitológico y fue una de las más completas descripciones de la incipiente teatralidad de una sociedad que comenzaba ya a mostrar los primeros indicios de la espectacularidad característica del Barroco con la celebración multitudinaria de unas honras fúnebres en las que participaron los principales actores sociales del virreinato.

El texto describe el aparato celebratorio, fusión de artes y de artistas, a partir del cual la ciudad de México ofreció su luto por la muerte del emperador a finales del año 1559. Cervantes describe los principales pasajes de la ceremonia, procesión y honras fúnebres y una pormenorizada descripción del monumento efímero y el ornato que se construyó para la ocasión en la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de México.

El túmulo funerario en memoria de Carlos V, trazado por el arquitecto Claudio de Arciniegas y en cuyo programa simbólico participó también Cervantes de Salazar, fue el centro en torno al cual giraron las honras fúnebres y supuso por primera vez en territorio americano la colaboración, en una simbiosis muy propia del humanismo europeo, de arquitectos, pintores, músicos doctores y poetas, que adornaron a la arquitectura efímera con poemas, pinturas y emblemas relacionados estrechamente con la biografía del que hasta ese momento había sido la cabeza visible de la corona española.

La licencia del virrey Luis de Velasco, fechada en México a primero de marzo de 1560, facultó al impresor Antonio de Espinosa a pasar por la prensa la relación de la ceremonia, que terminó de imprimirse a finales del mismo año. Los ejemplares conservados, impresos en 4º, constan de 26 hojas y un pliego de lámina, con una portada xilografiada con el escudo de armas de Carlos V, donde se destaca sencillamente con moldes venecianos el título de la obra por encima de la cabeza del águila imperial. En un marbete situado en la parte inferior aparece el lugar de impresión, el año y el nombre del impresor. El ejemplar conservado en el fondo histórico de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (Sign. BH FLL 29563) es el único de los dos que conserva los grabados completos del alzado y la planta del túmulo, tanto del primer como del segundo cuerpo. Según el registro del catálogo aparecen dos exlibris manuscritos, ambos sin fechar, uno

de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid y otro «Es de don Alonso Mexia de Tovar», obispo de Astorga y Mondoñedo a principios del siglo XVII. El ejemplar se conserva con una encuadernación moderna en piel con hojas de guarda de papel de agua. Joaquín García Icazbalceta reditó en la *Bibliografía Mexicana del siglo XVI* la relación original de Cervantes de Salazar en el siglo XIX, que hoy se conserva en la Henry E. Huntington Library de California. En el ejemplar americano está arrancado el grabado de la segunda planta del túmulo, que llevó a Manuel Toussaint a componer una reconstrucción de los dos cuerpos.

SOBRE LA ARQUITECTURA Y LA PINTURA DEL TÚMULO

La primera parte del *Túmulo Imperial* describe la arquitectura efímera que presidió las ceremonias durante el día de San Andrés de 1559. Según se desprende del análisis de los datos proporcionados por el humanista y por las actas del cabildo, el encargo de trazar y ordenar las obras del túmulo fue hecho al arquitecto castellano Claudio de Arciniega, que junto a Cervantes de Salazar fueron los principales artífices de la concepción del monumento efímero:

Se encargaban, casi siempre, algunos oidores, que llamaban al arquitecto o pintor más importante para que diseñase la pira, así como a los poetas y doctores universitarios para los versos, inscripciones y epitafios, pidiendo a las altas autoridades eclesiásticas eligiesen al predicador de los sermones¹.

El arquitecto burgalés, formado en Alcalá, participó activamente en la confección del túmulo como arquitecto, ordenando la traza y preparando una maqueta a partir de la cual el encargado de las obras, Bernardino de Albornoz, “alcayde de las Tاراçanas y regidor de México”, ejecutó la obra en un plazo no mayor a tres meses.

El túmulo de la ciudad de México fue diferente en su traza de los otros túmulos de los que han quedado noticias e imágenes, el de Valladolid y el de Bruselas, según narra el cronista:

El cual, como diré luego en la descripción del Túmulo, fue diferente de las traças que en España y en otras partes se hicieron y procuróse en esto y en otras muchas cosas no concurrir con los otros Túmulos, porque la pompa fúnebre con esta diferencia y novedad fuera de la magestad, que en ella hubo fuese más grata al os que la viesen y oyesen. (1v)

Las reflexiones de Cervantes muestran un gran dominio de la teoría arquitectónica clásica, recuperada por los humanistas y llevadas a la práctica

[1] Maza, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, p. 22.

también en la construcción de este tipo de arquitecturas efímeras. La descripción y los grabados y insisten en la consideración del monumento como una arquitectura definida por su simplicidad y su desnudez decorativa, que frente a la grandilocuencia gótica y a la espectacularidad barroca, ha llevado a la definición del túmulo como una de las obras novohispanas que más se acercan a la concepción purista del arte renacentista.

El monumento construye un cubo a partir de una capilla mayor y cuatro capillas menores a los lados que sostenían el segundo cuerpo mediante dieciséis columnas de orden dórico. En el centro del primer cuerpo, en la capilla mayor, a la cual se accedía por los cuatro lados por cuatro escalinatas de nueve gradas cada una, se erige la tumba del emperador, decorada con sus atributos de poder, espada y corona, bajo un techo en forma de media naranja donde había esculpidos un cielo con las figuras de los planetas. El segundo cuerpo, con la misma altura que el primero, comienza con un friso “labrado a lo romano”, que contiene despojos de armas y trofeos de la muerte. En el centro de la capilla alta se levanta un gran escudo con las armas imperiales, de veinte pies, sustentado sobre dos mundos, donde reposaban las garras del Águila Imperial, rodeados de las columnas grabadas con el *Plus Ultra*. El remate en la bóveda es un pedestal cargando un Crucifijo “de bulto del tamaño del natural”.

La arquitectura efímera de los monumentos funerarios poseía un lenguaje «paraembleático, basado en el simbolismo tectónico y que es quizás una forma complementaria de discurso simbólico, al propio discurso embleático»². En este sentido, el techo en forma de cúpula de media naranja «se convirtió en un símbolo que pregonaba el poder universal de su Católica Majestad. Como ya observó Santiago Sebastián “la unión de las dos figuras geométricas perfectas, cubo y hemisfera, permitía, metafóricamente, aludir al rey como señor del universo conocido”³.

Por otro lado, entre la decoración del catafalco, destacan una serie de pinturas simbólicas sobre la figura de Carlos V. Fueron sesenta y cuatro imágenes las que ornaron las columnas y los frontones del túmulo, formando así un conjunto extraordinario en el desarrollo de la historia del arte en el virreinato de la Nueva España. Además de ensayarse por primera vez formas como el retrato y la imaginería mitológica (con la particularidad de que pintores indígenas del colegio

[2] Cuesta Hernández, Luis Javier. “México insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España”, *Via Spiritus* 15, 2008, p. 125.

[3] *Ibidem*.

que fray Pedro de Gante regentaba en la capilla de san José de los Naturales llevaron a cabo el trabajo), fue probablemente una de las primeras ocasiones en las que aparece la influencia de la emblemática como soporte para la composición de una obra artística en el virreinato.

EMBLEMÁTICA Y POESÍA FUNERARIA

La segunda parte de la relación describe los emblemas que adornaron el túmulo y reproduce las letras, los poemas castellanos y los latinos que algunos eruditos novohispanos obsequiaron a la memoria de Carlos V. El *Túmulo* destaca también, como decíamos, por ser la obra impresa relación iniciadora en Nueva España del género humanista de la emblemática, frecuente en la composición de este tipo de obras literarias de carácter efímero y celebratorio que alcanzará durante el Barroco su máxima expresión. En este sentido, hacia 1560 habían pasado veintinueve años desde la primera edición en Augsburgo y tan sólo once años desde la edición en Lyon del *Emblematum liber* de Alciato traducido al español. Las primeras obras emblemáticas españolas, no obstante, no aparecieron hasta la década de 1580, lo que ha llevado a Víctor Mínguez a afirmar:

Estas comparaciones cronológicas no son banales (con respecto a la publicación de los emblemas), evidencian como, de la mano de Cervantes de Salazar, discípulo de Vives y catedrático de retórica de la Universidad de México, la cultura emblemática es asimilada en la Nueva España antes incluso que en la metrópoli⁴.

La emblemática se caracteriza como un género híbrido de carácter alegórico que complementa la imagen y su explicación literaria. La relación de Cervantes es prolija en la descripción de imágenes vinculadas a las hazañas del emperador en el terreno bélico, político y religioso y nos presenta un aparato humanista simbólico con alegorías (virtud, fuerza, justicia), imágenes clásicas (Escipión, Arquímedes, Ulises) o personajes contemporáneos vinculados con el Nuevo Mundo (Cortés, Moctezuma, Atahualpa), acompañados de pequeños epigramas y motes latinos que tratan de explicar las alegorías.

La focalización del programa en la figura de Carlos V motiva una serie de emblemas que caracterizan al monarca como príncipe virtuoso, destacando el episodio del retiro al monasterio de Yuste para bien morir, sus valores morales, el ruido de la fama y una poco habitual imagen de rey mecenas de las letras: “estaua la ciudad de Mexico y sobre los muros el dios Apollo coronado de laurel con vn libro en la mano dando à entender que para doctrina y lumbré destes naturales

[4] Mínguez, Víctor. “La emblemática novohispana”, en Skinfill, Bárbara et al. *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora, El colegio de Michoacán, 2002, p. 140.

erigio Cesar vniuersidad en Mexico”. En un programa iconográfico simbólico sobre la figura de un monarca tan decisivo en hechos políticos y militares, hay un pequeño espacio también para una imagen que probablemente sea otro de los momentos culminantes del humanismo renacentista de corte filológico y una muestra evidente de la peculiar adaptación de los símbolos del humanismo en territorios americanos. Mitología, filología y ciudad: un dios griego coronado de laurel, con un libro en la mano, apoyado en los muros de la nueva ciudad de México.

El *Túmulo* transcribe además una serie de poemas latinos y castellanos que homenajean y funcionan como epitafios al monarca fallecido y que, como decíamos, son una muestra fundacional para la reconstrucción de la poesía lírica virreinal del siglo XVI. Los poemas de la descripción de Cervantes son las primeras composiciones impresas de poesía lírica del virreinato y están vinculados con la llegada de la tradición de la lírica petrarquista al Nuevo Mundo. Los textos castellanos muestran cómo ya hacia 1560 se había instalado en Nueva España la técnica y el gusto por la literatura de moda en las cortes europeas, sonetos y octavas, y pone de manifiesto la existencia de poetas y el cultivo de los modelos contemporáneos renacentistas en la ciudad de México.

Existe cierta polémica sobre la autoría de los poemas. Marcelino Menéndez Pelayo concluyó en su *Antología de poesía hispanoamericana* que Cervantes de Salazar fue el autor de todos esos textos sin ninguna prueba. Cervantes no resuelve la duda en la descripción por lo que la crítica posterior ha buscado otros posibles autores de los textos, concluyendo principalmente que fueron fruto de la participación de varios autores, con nombres como Eugenio de Salazar, Fernán González de Eslava o Juan Bautista Cordera, vinculando a Cervantes de Salazar con los textos latinos y la composición ideológica de los emblemas.

Los cuatro sonetos y las dos octavas responden a las expectativas temáticas de homenaje a la figura real y en ellas se observa principalmente la tensión entre la gloria terrenal y la gloria celestial, entre el llanto por la pérdida y el orgullo por el triunfo de la fama, que vienen a resumir el conflicto entre el pensamiento caballeresco medieval y las nuevas corrientes de refinamiento renacentista.

Los sonetos se articulan mediante la estrategia formal diálogo entre dos personajes, España y la Muerte, y en las que aparecen tópicos sobre la gloria terrenal, la resurrección del fénix o el triunfo de la fama sobre la muerte que inician en América una fecunda tradición de poesía celebratoria de carácter elegíaco.

Las octavas son interesantes porque relatan en verso la conquista de México por parte de Hernán Cortés y sus hombres gracias al favor real de Carlos V, poniendo por primera vez en endecasílabos un tema genuinamente americano.

EL TEATRO URBANO

El texto de Cervantes relata por último el aderezo teatral que la ciudad de México organizó para la representación de las honras fúnebres de Carlos V. Antes de la finalización de la obra del túmulo, el cabildo declaró veinte días de luto, durante los cuales el negro presidió las calles, mientras la ciudad se convertía en escenario celebratorio para la ocasión: “fue cosa de ver el luto (...), que parecía imposible auer tantos sastres enla ciudad, que en tran breue tiempo pudiessen hazer tantos y tan sumptuosos lutos. Porque hubo caballero que en ellos gastó más de mil pesos” (22).

La representación civil y religiosa de las exequias tenía un protocolo todavía poco definido, sobre todo en territorios americanos, donde era la primera vez que se realizaban unas exequias por la figura del rey. No obstante, la ceremonia se llevó a término con el protocolo “castellano” de la casa de los Augsburgo, herencia de la ascendencia borgoñona del emperador y de las tradiciones caballerescas españolas.

Desde la una de la tarde del día de San Andrés estaban reunidos en la casa del virrey tanto los oidores como toda la caballería y nobleza de la ciudad, cada uno situado en el lugar asignado para el orden y concierto de la procesión que iba a dar comienzo. Mientras tanto, Bernadino de Albornoz, comenzaba el desfile desde la casa del ayuntamiento hasta la casa real portando el pendón “desta ciudad y Reynos”, acompañado por la justicia y regimiento, caballeros y otros vecinos, encabezados por los maceros de la ciudad.

Una vez en la casa real, el alcaide y su acompañamiento entraron a una de las salas principales donde había “una mesa cubierta de terciopelo negro sobre vn sumptuoso estrado debaxo de vn rico dosel de terciopelo y oro, estauan sobre vna mesa las insignias Imperiales y al vn lado el Estandarte Real” (23). Bernardino de Albornoz se inclina en señal de reverencia ante las insignias y el estandarte, y aparecen por otra puerta el virrey y los oidores. Una breve ceremonia en la que la máxima autoridad del poder virreinal ordena a los actores señalados recoger las insignias y los estandartes reales antecede al comienzo de la procesión que llevará a las diferentes comitivas hasta los pies del túmulo en el convento de san Francisco.

La etiqueta cortesana guardaba un estricto protocolo a la hora de plantear este tipo de celebraciones públicas, en las que iban explícitas el honor y la importancia de cada corporación incluso en el orden y en lugar ocupado en los actos civiles. Así, la procesión se organizó en cuatro grandes columnas, que llegaron desde la plaza mayor, la iglesia y el palacio virreinal al patio del convento de san Francisco, donde todo estaba ya preparado, en un orden claramente ascendente en la jerarquía social del virreinato.

Según el cronista, la comitiva fúnebre la encabezaron los naturales de esta tierra, que abrieron la procesión “una cruz con su manga negra con dos ciriales” (23), liderados por las cabeceras de la gobernación de las provincias de México, don Cristobal de Guzman, por la de México y don Antonio Cortes, por la de Tacuba, iban en el centro, y ambos lados, don Hernando Pimentel, por la provincia de Tezcoco, y el gobernador de la provincia de Tlaxcala, don Domingo de Angulo, invitado de honor por la fidelidad mostrada al emperador. Todos iban vestidos con loras y capirotos de luto y faldas largas tendidas y portaba cada uno el estandarte de su gobernación con sus armas doradas y plateadas sobre fondo negro. A continuación, en hileras de cuatro en cuatro, enlutados y en silencio, doscientos señores principales y otros dos mil nobles indígenas. Cuando llegaron ante el monumento funerario, los cuatro gobernadores depositaron otros tantos estandartes en cada una de las esquinas del túmulo y fueron a sentarse al lugar que tenían asignado. Los “plebeyos”, como los llama Cervantes de Salazar, miraban expectantes desde las plazas y calles de la ciudad, y llenaron el patio de San Francisco más de cuarenta mil con mantas negras, según el cronista.

La segunda columna la integraban los clérigos y frailes de las órdenes de San Francisco, Santo Domingo y San Agustín, encabezada también por una cruz con mangas negras y ciriales.

La tercera columna era la comitiva que había comenzado la procesión desde el palacio real, encabezada por el pendón de la ciudad que portaba Bernardino de Albornoz, “muy enlutado arrastrando la falda, demostrando en nombre de estos reinos el sentimiento que convenía” (24). Los reyes de armas, o maceros, con “cotas de damasco negro y en ellas las armas reales de oro y plata”, daban lugar a la comitiva oficial, portadora de las insignias imperiales. La corona imperial la transportó Fernando de Portugal, “tesorero de su magestad”. El estoque, Ortuño de Ibarra, contador. A los lados, Garcia de Albornoz, “veedor”, llevaba la celada, con una corona imperial por cimera. Luis de Castilla, regidor de México, caballero de la orden de Santiago, portaba la cota sobre una almohada de brocado. A continuación, Francisco de Velasco, hermano del virrey, con el estandarte real.

El punto álgido de la procesión fue sin duda la escenificación del poder real que hizo el virrey, Luis de Velasco, con la cabeza cubierta y tendida la falda de la loba, llevada por su camarero, «representando la persona real» (24r).

La cuarta columna, “con tanta orden, concierto y autoridad que hazia la pompa funeral parescer muy bien”, estaba compuesta por la caballería, también en hileras de cuatro en cuatro. Controlando la muchedumbre, cerraba la procesión una guarda de alabarderos.

La muerte del emperador, por tanto, se convirtió en la excusa perfecta para orquestar una serie de homenajes grandilocuentes y espectaculares en la capital mexicana, en los que a la organización del duelo civil y religioso se unieron también el talento y el pensamiento de artistas y hombres de letras, que a la postre se convertirían en la mejor proyección del arte renacentista en la Nueva España y en antesala de la teatralidad barroca, que Francisco Cervantes de Salazar se encargó de llevar a las prensas en este Túmulo Imperial de la gran ciudad de México. Una relación descriptiva de un arte efímero reconstruido a través de la palabra del humanista, que, como en los versos de Horacio, construyó un monumento más imperecedero que el bronce.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLO MORENO, A. “Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispana” en *Carlos V y las artes*. Salamanca, Junta Castilla y León/UVA, 2000.
- BONET CORREA, A. “Túmulos del emperador Carlos V”, *Archivo Español de Arte*, nº. 33, 1960.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*. México, Antonio de Espinosa, 1560.
- CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier. “México insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España”, *Via Spiritus*, 15, 2008.
- HERNÁN RAMÍREZ, Hugo. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. México, Bonilla Artigas, 2009 (Iberoamericana-Vervuert, 2009).
- MAZA, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana*, t. 1. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-poesia-hispanoamericana-t-1-0/>](15/03/2012) a partir de la edición Edición digital tomada de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 27, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- MÍNGUEZ, Víctor. “El túmulo de Carlos V en la ciudad de México”, Ficha 49 del catálogo de la exposición *Los siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid, 2000.

MÍNGUEZ, Víctor. “La emblemática novohispana”, en Skinfill, Bárbara et al. *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora, El colegio de Michoacán, 2002.

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, Junta Andalucía, 1991.

Exequias de Felipe IV en México y Lima: consolidación del poder monárquico

Jennifer SOLIVAN ROBLES

Universidad de Salamanca
jsolivan@usal.es

La muerte de un monarca significa la proclamación de otro, por lo tanto con la muerte se continúa la sucesión dinástica y lo que parece ser la culminación de un individuo, se convierte en la pervivencia de su linaje y a la misma vez de su memoria. El 17 de septiembre de 1665 fue el día en que murió Felipe IV y también fue el día en que su hijo Carlos II fue proclamado rey. Con la muerte del primero y la sucesión del otro se daba continuidad a la dinastía. Dicha continuidad presupone legitimar el poder monárquico en todos los territorios que pertenecen a la corona y éste se legitima a través de la celebración de las honras fúnebres del fenecido monarca.

Con el fallecimiento del rey, era necesario que todos los territorios celebraran —en mayor o menor medida— las exequias fúnebres de éste. Tras la llegada de la noticia, cada lugar disponía cuando, como y donde habrían de realizar las exequias y los territorios ultramarinos no fueron la excepción. Las exequias fúnebres en estos territorios fueron celebradas con igual suntuosidad que en la península. De estas celebraciones cabe destacar las que se llevaron a cabo en México y Lima cuyas noticias nos llegan a través de los libros de exequias que fueron impresos tras la conclusión de las mismas. Hoy en día somos nosotros los lectores de dichas relaciones, no obstante en el siglo XVII los lectores de éstas eran personas muy específicas, podemos hablar en concreto de una persona en específico: el rey. El lector y también espectador —tomando en consideración los grabados— de las exequias fúnebres celebradas a Felipe IV en Lima y México era su hijo y sucesor —Carlos II— y personas muy allegadas a él, y como espectador que era podemos entender que el contenido de la relación se encontraba dirigido a éste. Sin embargo, ¿qué idea o mensaje se deseaba transmitir al nuevo rey a través del libro de relación y sobre todo a través de los grabados de éste?

Han sido muy pocas las investigaciones llevadas a cabo a profundidad sobre los túmulos, los jeroglíficos de los mismos y el contexto en los que fueron creados. Lo poco que ha sido estudiado sobre estos se ha hecho desde el arte efímero y las fiestas. Muchos estudiosos sobre estos temas han llevado a cabo una lectura iconográfica sobre las fiestas en América un tanto generalizada al asociar el carácter festivo con elementos nativos propios. Este tipo de acepción puede tornarse problemática a la hora de analizar las construcciones efímeras de las exequias y particularmente de los túmulos y jeroglíficos.

Desde una perspectiva general de la fiesta no se pueden descartar los elementos nativos en las mismas, sin embargo, en un análisis en contexto de los túmulos y jeroglíficos —en este caso de Lima y México—, minimiza la lectura formal de estos, pues debe igualmente tomarse en consideración quién comisionó la construcción e igualmente a quién iba dirigida la obra, cosa que permite llevar a cabo una lectura distinta. Una de las razones fundamentales de las autoridades coloniales para llevar a cabo las exequias y la representación contenida en los túmulos fue la reiteración de la lealtad de los virreinos hacia la Corona. Es por esta razón que a través del siguiente trabajo se analizará el discurso de los túmulos y sobretodo de los jeroglíficos por parte de las autoridades virreinales como legitimación del poder monárquico.

FIESTA BARROCA: EXEQUIAS FÚNEBRES

En los últimos años, historiadores e historiadores del arte se han dedicado a estudiar la fiesta y todas sus variantes. En la Historia del Arte se ha dado mucha importancia al estudio de las construcciones efímeras que solían utilizarse en los distintos actos festivos. La diversidad de actos creó diversas manifestaciones de arte efímero en donde todas las artes se conjugaban. Bonet Correa hace la distinción de dos tipos de fiestas, las llamadas grandes alegrías que incluyen victorias, proclamaciones reales, entradas, esponsales, bodas, nacimientos, bautizos, etc., y las luctuosas como óbitos, exequias, funerales y lutos¹. Las exequias fúnebres son de particular interés para este trabajo, pues pese a su carácter luctuoso, se incluyen dentro de la fiesta Barroca. El cenit de las exequias fúnebres fue el siglo XVII y las exequias fúnebres de la Monarquía Hispánica, —sobre todo luego de la muerte de Carlos V—, alcanzaron un nivel como ninguna otra². De las

[1] Bonet Correa, Antonio. “La fiesta barroca como práctica de poder”, *Diwan*, n.º. 5-6, 1979, p. 57.

[2] Varela, Javier. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid, Turner Libros, S.A., 1990, p. 15.

distintas exequias fúnebres celebradas para honrar la memoria de los monarcas españoles, son de particular interés las celebradas tras la muerte de Felipe IV, específicamente en los territorios ultramarinos de la Corona, en México y Lima.

Diversos son los estudiosos que han prestado atención al estudio de las exequias fúnebres de la dinastía de los Austria. En su mayoría, parten del estudio de los libros de relaciones analizándolas desde diversas perspectivas teóricas y metodológicas. A la luz de la Historia del Arte nos encontramos con los trabajos de Allo Manero³. A ésta autora le ha interesado el estudio de las manifestaciones artísticas efímeras y la iconografía de los túmulos y jeroglíficos partiendo de las fuentes escritas e imágenes que sobreviven de estos. También se ha concentrado en algunas construcciones hechas en Hispanoamérica prestando mucha atención a los modelos o posibles fuentes de inspiración Peninsular en los túmulos hispanoamericanos.

Campos y Fernández de Sevilla también se ha interesado en analizar las construcciones efímeras de los túmulos. Éste autor ha estudiado específicamente las exequias de Felipe III en Lima, contrastando las mismas con las realizadas en la Península. Para él, las exequias realizadas en Lima son repeticiones de los modelos establecidos y aceptados por todos y entiende la fiesta luctuosa como un ritual con parámetros a seguir, cuyo carácter sobre todo es religioso⁴. Campos y Fernández de Sevilla sostiene su argumentación en base al estudio de las distintas construcciones efímeras, los poemas, los jeroglíficos y otras manifestaciones artísticas que han quedado registradas en los libros de exequias de dichas actividades.

Al estudio de los túmulos y las construcciones efímeras de las honras fúnebres en América es necesario añadir los trabajos de Francisco de la Maza, María Jesús Mejías Álvarez, Lorene Pouncey y Luis Javier Cuesta Hernández⁵. Estos

[3] Allo Manero, María Adelaida. "Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica", *Cuadernos de investigación*, n.º. 7.1, 1981, pp. 73-96. "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: la influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), n.º. 1, 1989, pp. 121-138. *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. (Tesis) Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993. Allo Manero, María Adelaida et al. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII", *Artígrama*, n.º. 19, 2004, pp. 39-94.

[4] Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier. "Exequias en honor a Felipe III celebradas en Lima en 1621", *Hispania Sacra*, vol. 53, n.º 107, 2001, pp. 327-344.

[5] Maza, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

autores han prestado especial atención a los diferentes túmulos construidos en Hispanoamérica para las honras fúnebres de distintos miembros de la Casa Real u otros personajes importantes del territorio estudiado. Igualmente, parten de los grabados que sobreviven de dichos túmulos y de las descripciones hechas en los libros de relaciones. Cuesta Hernández se ha interesado generalmente por el mensaje o discurso que se desprende de las relaciones de distintas exequias realizadas en México en honor a la dinastía de los Austria, incluyendo las de Felipe IV.

Otro trabajo que compete para el estudio de las exequias fúnebres en América es el de Karine Périssat⁶. Pese a no estudiar propiamente las estructuras efímeras para las honras fúnebres de los monarcas españoles, Périssat ha abordado de forma general en sus estudios la relación entre la Corona y los limeños. Su punto de partida ha sido la fiesta, principalmente las exequias fúnebres para concluir que las autoridades criollas utilizaron las mismas para transmitir su lealtad hacia la Corona en contraposición a lo que pensaban los criollos más radicales⁷.

Los elementos formales de estas construcciones han sido bien estudiados por los autores antes mencionados. Igualmente se ha estudiado el poder de la monarquía a través de estas construcciones, no obstante se ha prestado poca atención —en el caso particular de las construcciones americanas— al mensaje que desean transmitir las autoridades virreinales a la corona. Es muy bien sabido que la finalidad principal de los túmulos era rendir tributo a la memoria del fallecido monarca, sin embargo ésta no era la única función que tenían. Igualmente eran utilizados para reivindicar el poder de la monarquía pues “pueden representar el poder en las generaciones vivas de descendientes⁸”, exaltar la lealtad de los territorios celebrantes a la corona⁹ y en algunos casos “el deseo de adquirir prestigio por parte

Mejías Álvarez, María Jesús. *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2002.

Pouncey, Lorene. “Túmulos of Colonial Perú”, *The Art Bulletin*, vol. 67, n.º. 1, Marzo 1985, pp. 18-32.

Cuesta Hernández, Luis Javier. “Mexico insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España”, *Via Spiritus*, n.º. 15, 2008, pp. 111-136.

[6] Périssat, Karine. “Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial”, *Criticón*, n.º 78, 2000, pp. 29-43.

[7] *Ibíd.*, p. 37.

[8] Belting aborda sobre todo la escultura funeraria, pero podríamos igualmente aplicar su idea a los túmulos construidos para las exequias, después de todo tienen un carácter funerario. Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz, 2007, p. 195.

[9] De la Maza. *Las piras funerarias...*, op. cit., p. 22.

de las autoridades indianas¹⁰”. Las exequias fúnebres se pueden entender como instrumentos de poder, poder que se manifiesta a través de la construcción de los enormes túmulos y se puede apreciar en sus distintos elementos arquitectónicos, pero sobre todo en su programa simbólico e iconográfico.

LA FIESTA Y LOS VIRREINATOS: EXEQUIAS FÚNEBRES EN AMÉRICA

Las celebraciones y festividades que se realizaban en la España peninsular igualmente se extendieron a otros muchos territorios de la Corona. “Las exequias fúnebres son las que con mayor dispendio se realizan en la América Virreinal durante los siglos XVII y XVIII¹¹”. Para las celebraciones en los territorios americanos, según Martínez Hernández: “se desarrolló una iconografía festiva propia, que, pese a seguir los modelos peninsulares, incorporaba elementos indígenas con una marcada intención pedagógica”.¹² Igualmente Fernando de la Flor hace hincapié en el sincretismo de los virreinos en cuanto a la producción festiva y artística¹³. Martínez Hernández cita diversos ejemplos de la inclusión de elementos propios de los territorios de los virreinos que sobre todo exaltan las raíces indígenas de éstos, de los cuales debemos destacar los desfiles de caciques y las cofradías de negros.¹⁴ Périssat brinda igualmente varios ejemplos de cómo en diversas construcciones efímeras para distintas festividades se representa a América, y en el caso particular que estudia Périssat, a Perú, con rasgos y vestimentas indígenas¹⁵. Esto podría entenderse como la exaltación del criollismo, la búsqueda de reconocimiento de la hispanidad y de su importancia en el imperio español¹⁶. En el caso de los túmulos, específicamente los construidos para las exequias de Felipe IV en México y Lima, no se encuentran propiamente elementos indígenas. Lo que si encontramos en éstos son imágenes, que pese a no poseer elementos indígenas, son representaciones de dichos territorios. No podemos descartar lo expuesto por los otros autores, pero sí hemos de añadir

[10] Mejías Álvarez. *Fiesta y muerte regia...*, op. cit., p. 23.

[11] *Ibidem*, p. 19.

[12] Martínez Hernández, Santiago. “Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis”, *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 31, 2009, p. 139.

[13] Rodríguez de la Flor, Fernando. “Efímero de Estado. Fracaso y anulación del Régimen conmemorativo: la relación de fiestas”, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra, 2002, p. 173.

[14] Martínez Hernández. “Cultura festiva y poder...”, op. cit, pp. 143-144.

[15] Périssat. “Las representaciones del espacio americano...”, op. cit, pp. 32-37.

[16] *Ibidem*, p. 29.

que, la inclusión de estas imágenes es sobre todo un mecanismo que exalta el poder monárquico sobre dichos territorios. “Se le cedía a la imagen el poder de presentarse en el nombre y en el lugar del difunto¹⁷”.

CONSTRUCCIONES EFÍMERAS: TÚMULOS Y JERoglÍFICOS

Para las exequias fúnebres se decoraba de forma particular el templo o lugar que se escogía para celebrar las mismas. Todas estas decoraciones poseían un carácter temporal, pues sólo se utilizaban en dicha conmemoración. Además de la decoración de los templos, la cual se ha documentado en los libros de exequias, se construían los enormes túmulos que jugaban el papel protagónico de las exequias, después de todo era el monumento que sostenía el cuerpo simbólico del rey. El túmulo era una construcción que recordaba un monumento funerario, pero por lo general se construía de madera y ésta se pintaba para simular jaspes y mármoles. Para la construcción de los mismos, se empleaban artesanos y artistas de las distintas artes. En los túmulos se conjugaban arquitectura, pintura, escultura, etc. En lo que respecta a sus aspectos formales, generalmente seguían los modelos peninsulares que llegaban a través de los libros de exequias realizados en la Península. Allo Manero ha estudiado con más detenimiento dichas similitudes¹⁸.

Por otra parte, es en los jeroglíficos dónde se puede apreciar mayores cambios con respecto a los realizados en la Península, siempre respondiendo a modelos europeos. Los jeroglíficos poseían un carácter enigmático y necesitaban ciertos conocimientos para poder entenderse¹⁹. Estos eran pintados y hoy en día sólo sobreviven las versiones de éstos en grabados. Algunos historiadores han estudiado las similitudes entre los jeroglíficos de los túmulos de México y Lima con los de la Península. Trazar las semejanzas de éstos con los de la Península es un tanto difícil, pues por una parte se han querido ver el parecido con el túmulo realizado en Madrid, pero sobre todo con aquellos realizados en Sevilla. En el caso particular de las exequias de Felipe IV, se han podido analizar los jeroglíficos realizados para las exequias en Madrid, México y Lima (Fig.1). En los dos primeros las relaciones incluyen grabados de dichos jeroglíficos y en el

[17] Belting. *Antropología de la...*, op. cit., p. 181.

[18] Allo Manero. “Aportación al estudio de las exequias reales...”, op. cit., pp. 121-138

[19] Todas las pinturas de carácter enigmático son llamadas en la época jeroglíficos. En puridad jeroglífico es la pintura de alguna cosa o escena cuyo contenido no aparece explicado y además es incomprensible, pero con conocimientos puede ser explicado. Allo Manero. “Aportación al estudio de las exequias reales...”, op. cit., pp. 84.

caso de Lima sólo poseemos la descripción escrita de éstos. En estos tres grupos de jeroglíficos se pueden encontrar ciertos elementos similares, después de todos son alegorías, a pesar de esto, los realizados en Madrid tienen un carácter más simbólico mientras que los de México y Lima son más narrativos, y en casi todos se encuentra presente la figura del rey.

Felipe IV murió en septiembre de 1665. A principios de 1666 se celebraron en Madrid las exequias de éste, en el Real Convento de la Encarnación. Es muy probable que la demora en la celebración se debiera a los preparativos de la misma. Las exequias en los virreinos se celebraron en septiembre de 1666, a casi un año de la muerte del rey. Esto claramente se entiende, si se considera el tiempo que tardaban las noticias en llegar al nuevo continente, especialmente si iban acompañadas del libro de relación —el cual demoraba más por el proceso de impresión— y el tiempo que tomaban los preparativos para la celebración.

El túmulo madrileño fue obra de Sebastian de Herrera y Barrionuevo, Maestro mayor de las obras de la Casa Real. Se encontraba formado por tres cuerpos, de forma ochavada y orden compuesto. La ornamentación del primer cuerpo incluía motivos vegetales como hojas de hiedra. Ya en el segundo cuerpo se encontraban esculturas. Habían elementos que recordaban la brevedad de la vida como: la muerte, un reloj y un hacha²⁰, y estos acompañados por las virtudes teologales y la Justicia. En el tercer cuerpo se colocaron trofeos, palmas, coronas, banderas, trompetas y el orbe del mundo, distintos elementos que exaltaban el triunfo. En cuanto a los jeroglíficos, estos eran doce y se fijaron en la iglesia²¹.

El túmulo que se construyó en Lima muestra ciertas similitudes con el madrileño y esto nos podría llevar a suponer que posiblemente se inspiró en el grabado del segundo²². Se conocen cuatro artistas que trabajaron en la construcción del túmulo: Fr. Juan Benavides, franciscano, Obrero Mayor de la Iglesia, el pintor y escultor Andrés González, Juan Martínez y el pintor Tomás de Ortiz²³. Tenía

[20] En la descripción del túmulo dice que es un acha, no obstante, en el grabado se puede ver que es la guadaña propia de la muerte. Rodríguez de Monforte, Pedro. *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento de la Encarnacion*. Madrid, Francisco Nieto, 1666, fol. 66r.

[21] *Ibidem*, fol. 61v.

[22] La descripción del mismo se ha hecho a partir del libro de relaciones de las exequias realizadas en Lima. León Pinelo, Diego. *Solemnidad funebre y exequias a la muerte del catolico augustissimo Rey D. Felipe Quarto el grande N.S. que celebro en la Iglesia Metropolitana la Real Audiencia de Lima...* Lima, Imprenta de Juan de Quevedo, 1666

[23] “Four artists are known to have worked on the túmulo. Fr. Juan Benavides, Franciscan, Obrero Mayor de la Iglesia de su Orden, [...] With him worked Andres Gonzalez de Avendaño, master painter, who practiced in Lima between 1655 and 1666 and was also known for his sculpture.

cuatro cuerpos. La planta del primero era cuadrada, las del segundo y tercero ochavada y la cuarta era una linterna ochavada. El primer cuerpo además de los elementos arquitectónicos, se encontraba decorado con cuatro jeroglíficos en los que se representaba al rey. En el primero “se pintò un Rey coronado en su trono, mirando al cielo, de donde salían rayos de luzes²⁴”. En el segundo “se pinto un Rey retirado del trono, donde estaban Cetro, y Corona²⁵”, en el tercero “un Rey, con cetro, y corona en su trono, y en otro la muerte²⁶”. En el último se encontraba un “Rey sentado con su corona debaxo del dosel, y sitial delante, la mano en la mexilla, dormido, y la muerte²⁷”. Además de los jeroglíficos, este cuerpo llevaba pintadas las tres virtudes teologales. En el segundo cuerpo habían ocho esculturas, las cuatro virtudes cardinales: Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza; y las cuatro partes del mundo: Europa, América, Asia y África. En los ángulos del tercer cuerpo se colocaron cuatro estatuas con escudos. Por último, sobre la linterna se levantó una estatua coronada que llevaba una bandera y una custodia con el Santísimo Sacramento. El túmulo tenía aproximadamente dieciséis esculturas alegóricas.

El túmulo mexicano (Fig. 1) fue obra del arquitecto Pedro Ramírez. Para la construcción del mismo se ocuparon “ciento y cincuenta personas de diferentes artes²⁸”. Éste tenía cuatro cuerpos. En el primer cuerpo había doce estatuas. Cuatro se relacionaban con héroes que tuvieron el renombre de Magno: Constantino Magno, León Magno, Carlo Magno y Alejandro Magno. Otras cuatro de héroes y dioses grecorromanos: Teseo, Jasón, Prometeo y Jano. Las cuatro estatuas restantes eran figuras femeninas que portaban los cuatro nombres de España: Cetubalia, Iberia, Hesperia y España. Además de todas estas estatuas, en el centro se encontraban cuatro águilas que sostenían la urna y cada una se encontraba sobre un tunal. En el segundo cuerpo se encontraban cuatro estatuas distintas de Salomón y en el centro del cuerpo una estatua al natural de Felipe IV. En el centro del tercer cuerpo se encontraba una estatua de la Fe, con la cruz y un cáliz y en el cuarto cuerpo había un gran cirio con luminarias más

Another collaborator was Juan Martínez de Amileta [...]. The fourth was also a painter, Tomas de Ortiz, a native of Lima: [...]. Pouncey. “Túmulos of Colonial Perú” ..., op. cit., p. 24.

[24] León Pinelo. *Solemnidad funebre y exequias...*, op. cit., fol. 8r.

[25] *Ibíd.*, fol. 8r.

[26] *Ibíd.*, fol. 8v.

[27] *Ibíd.*, fol. 8v.

[28] Sariñana, Isidro. *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas. Funebres demostraciones, que hizo pyra real, que erigio en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII. el Grande...* México, Bernardo Calderón, 1666, fol. 37v.

pequeñas. Se pintaron dieciséis jeroglíficos que se colocaron en el zócalo del primer cuerpo. Algo interesante de la relación es que el autor de ésta, en varias ocasiones, reitera que la bóveda de la Catedral llevaba tiempo sin terminarse y se puso el mayor empeño posible para terminarla y develarla durante las honras fúnebres de Felipe IV.

CONVERGENCIAS: LOS VIRREINATOS EN LOS TÚMULOS Y LOS JEROGLÍFICOS

El número de esculturas o estatuas de los túmulos americanos es mayor al del túmulo madrileño. Se puede ver que ciertas figuras se repiten, como los son las virtudes teologales y la Justicia, especialmente en Lima. Por otra parte en los túmulos americanos se incluyen ya sean jeroglíficos o esculturas que funcionan como referencias del territorio. En el caso del túmulo limeño, se representaron las cuatro partes del mundo, que correspondían a los territorios donde se extendía el imperio de Felipe IV²⁹. El túmulo mexicano presenta muchas más diferencias, muchas más esculturas e igualmente más alusiones al territorio (Fig. 1). Comenzando por el primer cuerpo encontramos las cuatro águilas sobre los tunales y debajo de estos se había pintado un lago. El autor de la relación comenta que en esta representación se podía ver el escudo de armas de la ciudad³⁰. Igualmente esto se encuentra estrechamente relacionado con la leyenda de fundación del territorio, el cual fue fundado por los aztecas en el lugar en el que encontraron un águila sobre un tunal devorando una serpiente. Las distintas estatuas exaltaban diversas cualidades atribuidas a Felipe IV. Partiendo de la descripción de Sariñana, las más que nos interesan son las de Teseo, Prometeo y Jano. Según Sariñana, Felipe IV se asemeja a Teseo por su piedad, a Prometeo por los cuidados que brindaba —sobre todo a la ciudad de México— y al dios Jano porque pese a la lejanía, siempre cuidaba de México.

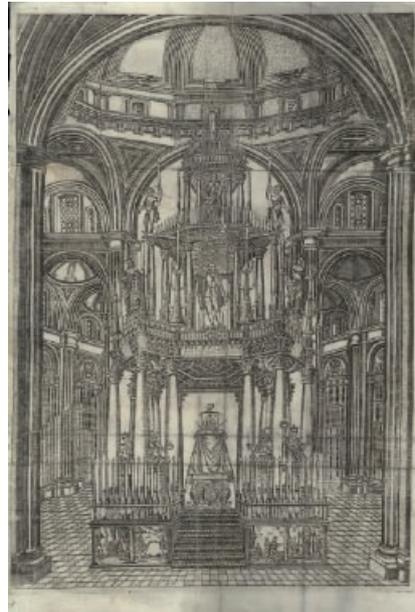


Figura 1
*Túmulo de Felipe IV
construido en
México, 1666.*
Tomado del libro de
exequias *Llanto del
occidente en el ocaso
del mas claro sol de las
Espanas*

[29] León Pinelo. *Solemnidad funebre y exequias...*, op. cit., fol. 10v.

[30] Sariñana. *Llanto del occidente...*, op. cit., fol. 71r.

Figura 2
América y Europa ofrecen medio túmulo, 1666. Tomado del libro de exequias Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas



En los jeroglíficos igualmente se pueden encontrar alusiones a México y el sentir de sus ciudadanos hacia el rey. De los dieciséis jeroglíficos, tres son de particular interés. En el primero (Fig. 2) se han representado a Europa y a América. Cada una dedica medio túmulo, para formar un gran túmulo que estuviera al nivel de la grandeza del rey. Honrar al rey dignamente implicaba hacerlo en ambas partes del mundo. En este grabado es interesante como se representó a América. En muchas alegorías encontramos el continente americano representado como una mujer vestida con plumas y por lo general con su pecho descubierto, sin embargo aquí no. La vestimenta de la misma guarda mucha similitud con la vestimenta de un obispo o muy probablemente con la de una abadesa mitrada. El uso de un vestuario de corte más religioso podría entenderse como una exaltación a la

Figura 3
Felipe IV y Carlos II, 1666. Tomado del libro de exequias Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas

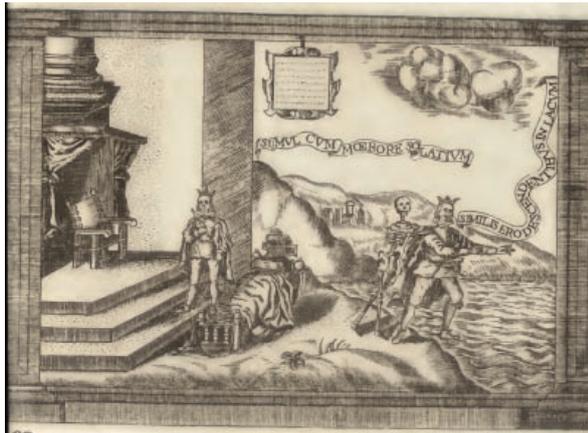


Figura 4
Águila real y águila bastarda, 1666. Tomado del libro de exequias Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas



evangelización por parte de España en América.

En el segundo grabado (Fig. 3) se representaron a dos monarcas, a Felipe IV arrastrado por la muerte a las profundidades de un lago y saliendo de una cuna el joven sucesor Carlos II. En el caso de este grabado Sariñana explica

que la laguna representada alude a “la Laguna Mexicana, sobre que se erigió la Urna³¹”. Igualmente esto nos remite a la leyenda de cómo se fundó el territorio e igualmente a la representación del lago que se encuentra debajo de los tunales y las águilas que acogen el sarcófago simbólico del rey. En el último grabado (Fig. 4) se han representado dos águilas, un nido con polluelos y un tunal. En el mismo se representa “la idea que se tenía en esa época (y siempre) de la dominación española en México. Es un águila coronada, la española, que expulsa a otra, la mexicana, del nido y cubre a los aguiluchos³²”. A esto se ha de añadir la explicación que hace Sariñana sobre el águila que representa a España:

Desde su Augusta Magestad cuydaron siempre los Reyes Catholicos de España de los miserables Indios; pero entre todos quien mas lo fomentò hijos, como en quien tanto sobresalía la misericordia, fue el Rey N. Señor D, Felipe Quarto, repitiendo Cedula, en orden à su amparo³³.

ARTE Y PODER: LEGITIMIZACIÓN DE LA MONARQUÍA

Podemos ver que en las imágenes antes analizadas, —pese a sus relación directa con el territorio— no encontramos elementos propiamente indígenas como los que mencionan algunos de los autores que han estudiados las exequias, después de todo, los indios quedaban dispensados de los lutos³⁴. Recordando igualmente que en la fiesta barroca todos tenían su lugar, podemos pensar que aquellos más cercanos al poder fueron los que tuvieron la oportunidad de ver el túmulo, por lo tanto los indios no estaban en estas filas. Allo Manero comenta sobre el caso mejicano que los “jeroglíficos o emblemas iban dirigidos a los espectadores, al pueblo³⁵”. Sin embargo, esto supone un problema pues ¿quién o quiénes eran el pueblo? A pesar de que los jeroglíficos americanos tienen un carácter más narrativo, para interpretar los mismos se debían poseer algunos conocimientos de las Sagradas Escrituras o de los textos clásicos, o al menos es la impresión que nos brindan los autores de las relaciones. La naturaleza de los jeroglíficos hace que para su entendimiento sean necesarios ciertos conocimientos. En el caso de las relaciones de las exequias realizadas en los virreinos, las mismas se enviaban al monarca, era por esto que se ponía especial empeño en la impresión del libro una vez terminada la fiesta. Por lo tanto, si estos libros iban destinados principalmente

[31] Sariñana. *Llanto del occidente...*, op. cit., fol. 45r.

[32] Maza. *Las piras funerarias...*, op. cit., p. 52.

[33] Sariñana. *Llanto del occidente...*, op. cit., fol. 53v y 54r.

[34] Mejías Álvarez. *Fiesta y muerte regia...*, op. cit., p. 21.

[35] Allo Manero. “El estudio de las exequias...”, op. cit., p. 87.

al rey, era necesario utilizar una iconografía entendida por Europa³⁶.

Las alusiones al los territorios americanos también denotan como estos eran parte de España. Por una parte las cuatro águilas sobre tunares que sujetan la urna, pero sobre todo el grabado con las águilas (Figs.1 y 4). Este grabado expresa como la monarquía siempre había cuidado de México, ya fuese de los indios u otras calamidades. Se nos presenta al monarca, pero sobre todo a la misma monarquía, como una especie de salvador. Tanto así, que en Lima como parte de la construcción del túmulo se incluyó en la parte más alta de éste una custodia con el Santísimo Sacramento y una orla que ponía: “El que me glorifica, glorificarle³⁷”.

A través de la exaltación del difunto rey se exaltaba al rey heredero y por consiguiente a la misma monarquía, como afirma Belting: “estas imágenes preservaban a los muertos para el futuro de la sociedad a la que pertenecían, y por ello pueden representar el poder en las generaciones vivas de descendientes³⁸” y es en el grabado con los dos monarcas (Fig.3) dónde podemos ver al heredero Carlos II como consuelo de la monarquía. Estas distintas imágenes y alegorías exaltan las virtudes particulares de Felipe IV, pues “el difunto es un modelo a seguir que se mantienen con vida en la memoria social³⁹”, y que al mantenerse vivo en la memoria social por lo tanto no sólo exalta las virtudes individuales, sino la de todos los monarcas españoles y a su vez el poder y potestad de éstos. Esto queda claro con la representación del joven Carlos II junto al lago, lo que podemos igualmente entender como México como hijo de España, retomando la leyenda de fundación. La comparación con grandes hombres de la historia —independientemente sean míticos o reales— es la representación pictórica de dicho poder. Todo esto superpuesto en una estructura arquitectónica con formas ascendentes, ascenso que evoca el triunfo y la victoria.

La construcción de estructuras arquitectónicas para honrar la memoria de un difunto no es del todo una invención de la Edad Moderna. Ya desde la antigua Grecia nos encontramos monumentos funerarios, la diferencia es que a partir de la Edad Moderna surgen unos con un carácter mucho más provisional. La provisionalidad de los túmulos erigidos para las exequias fúnebres de los monarcas españoles no ha implicado la desaparición inminente de estos, pues

[36] Martínez Hernández. “Cultura festiva y poder...”, op. cit, p. 144. Périssat. “Las representaciones del espacio americano...”, op. cit, p. 41.

[37] León Pinelo. *Solemnidad funebre y exequias...*, op. cit., fol. 11v.

[38] Belting. *Antropología de la...*, op. cit., p. 195.

[39] *Ibídem*, p. 209.

los mismos han sido bien documentados en los libros de relaciones. A través de éstos se immortalizaban las exequias fúnebres y todo lo que éstas conllevaban⁴⁰. Igualmente al perpetuar a través de los túmulos la fiesta y sobre todo el ritual funerario, también se perpetúa en la memoria colectiva⁴¹ la memoria del rey y la monarquía. Estas grandes construcciones realizadas para las honras fúnebres crean una continuidad con las honras fúnebres realizadas en el pasado que a su vez darán continuidad a las futuras. Es tanto así, que a la hora de construir el túmulo se incluyó un jeroglífico en el que se muestra al fenecido Felipe IV contemplando su sepulcro (Fig. 5). Dicho sepulcro no es nada menos que la Cripta Real del Monasterio de El Escorial, cuyos promotores fueron Felipe III y



Figura 5
Felipe V contempla su sepulcro, 1666.
Tomado del libro de exequias *Llanto del occidente en el ocase del mas claro sol de las Españas*

Felipe IV⁴², lugar de reposo de los antepasados del fenecido pero también lugar de reposo para los sucesores de éste.

Las exequias afirman el poder del monarca y de la sucesión monárquica y esto se manifiesta a través de los recursos artísticos y decorativos de la misma. Estos eran la materialización visual de un discurso retórico. Según Martínez

[40] Mejías Álvarez. *Fiesta y muerte regia...*, op. cit., p. 24.

[41] Belting. *Antropología de la...*, op. cit., p. 183.

[42] Cuadra Blanco, Juan Rafael de la. "La idea original de los enterramientos reales en el Escorial", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 58, Segundo Semestre de 1997, p. 375.

Hernández “el poder regio y los otros poderes sufragáneos asumieron el uso de tales mecanismos —el arte— para magnificar su influencia⁴³”. En este caso la Real Audiencia de Lima y el Virrey de Nueva España, los poderes de dichos territorios, más que exaltar su influencia, deseaban exaltar el poder regio, pero ¿por qué?

Las obras estudiadas se encuentran en un período muy temprano como para vincularlas con un criollismo radical que apunta a la individualidad del territorio. Más que apuntar a un criollismo, hemos de entender el cometido de los organizadores de las mismas, de las autoridades virreinales. Para las monarquías, “las celebraciones asumieron un papel muy definido, contribuir al fortalecimiento de su régimen político, glorificar la dinastía reinante y conservar una estabilidad necesaria para el acrecentamiento de su poder⁴⁴”. En el caso de las exequias esto se consigue por medio de la sucesión y se puede apreciar en los programas iconográficos de los túmulos y los jeroglíficos. En los mismos se puede ver como los organizadores de las exequias desean exaltar el régimen político, glorificar la monarquía y acrecentar el poder de ésta, recordándole al monarca sucesor que el territorio en cuestión es parte de la Corona. Todo esto se logra en primer lugar demostrando que el territorio está al servicio y merced de la corona, motivo por el cual se realizan las exequias y la magnitud con la que se celebran. En segundo lugar, colocando a la monarquía como la salvadora y el resguardo de los territorios ultramarinos, que queda expreso en las esculturas y jeroglíficos del túmulo.

Entendemos pues que al exaltarse la sucesión monárquica y el poder de la monarquía en los territorios ultramarinos se quiere conseguir sobre todo el reconocimiento por parte del nuevo monarca para con el territorio. Los grabados estudiados tienen entonces una doble finalidad, por una parte y muy claro honrar la memoria de Felipe IV, pero igualmente recordarle al nuevo rey todas las grandes cosas que había hecho el fenecido monarca por los territorios en cuestión, esperando así continuar disfrutando de dichos favores. Las construcciones efímeras para las exequias fúnebres de Felipe IV fueron la materialización visual del discurso retórico del poder de la sucesión monárquica, discurso que quedó registrado en el libro de exequias.

[43] Martínez Hernández. “Cultura festiva y poder...”, op. cit, p. 137.

[44] *Ibidem*, p. 136.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLO MANERO, María Adelaida. "Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica", *Cuadernos de investigación*, n° 7.1, 1981, pp. 73-96.
- "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: la influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), n° 1, 1989, pp. 121-138.
- Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica. (Tesis) Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993.
- ALLO MANERO, María Adelaida et al. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII", *Artígrama*, n° 19, 2004, pp.39-94.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz, 2007.
- BONET CORREA, Antonio. "La fiesta barroca como práctica de poder", *Diwan*, n° 5-6, 1979, pp. 5-31.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. "Exequias en honor a Felipe III celebradas en Lima en 1621", *Hispania Sacra*, vol. 53, n° 107, 2001, pp. 327-344.
- CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la. "La idea original de los enterramientos reales en el Escorial", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 58, Segundo Semestre de 1997, pp. 375-413.
- CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier. "Mexico insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España", *Via Spiritus*, n° 15, 2008, pp. 111-136.
- LEÓN PINELO, Diego. *Solemnidad funebre y exequias a la muerte del catolico augustissimo Rey D. Felipe Quarto el grande N.S. que celebro en la Iglesia Metropolitana la Real Audiencia de Lima*. Lima, Imprenta de Iuan de Quevedo, 1666.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. "Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis", *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 31, 2009, pp. 127-152.
- MAZA, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2002.
- PÉRISSAT, Karine. "Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial", *Criticón*, n° 78, 2000, pp. 29-43.
- POUNCEY, Lorene. "Túmulos of Colonial Perú", *The Art Bulletin*, vol. 67, n° 1, Marzo 1985, pp. 18-32.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. "Efímero de Estado. Fracaso y anulación del Régimen conmemorativo: la relación de fiestas", en *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra, 2002.
- RODRÍGUEZ DE MONFORTE, Pedro. *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento de la Encarnacion*. Madrid, Francisco Nieto, 1666.
- SARIÑANA, Isidro. *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas. Funebres demostraciones, que hizo pyra real, que erigio en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII. el Grande...* México, Bernardo Calderón, 1666.
- VARELA, Javier. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid, Turner Libros, S.A., 1990.

*Las representaciones teatrales
realizadas en América Portuguesa
por ocasión de la aclamación del Rey José I:
el teatro de la colonia a caballo entre las
tradiciones castellana e italiana¹*

Rosana MARRECO BRESCIA

Universidade Nova de Lisboa
romarreco@yahoo.com.br

La sombra, cuando el sol se encuentra en su zenit, es muy pequeña y se os pone entera por debajo de los pies; pero cuando el sol se encuentra en el oriente o en su ocaso, esa misma sombra se extiende de forma tan inmensa que mal cabe en los horizontes. Así, ni más ni menos, son los que pretenden y alcanzan los gobiernos ultramarinos. Allí, donde el sol está en su zenit, no solo se ponen dichas sombras por debajo de los pies de los príncipes, pero también en aquellos de sus ministros. Sin embargo, cuando llegan a aquellas Indias, donde nace el sol, o a estas, donde se pone, crecen tanto las mismas sombras, que exceden en mucho la medida de los mismos reyes de los cuales son imágenes².

Padre António Vieira

La elocuente metáfora del Jesuita António Vieira, escrita a finales del siglo XVII, refleja muy bien las relaciones de poder entre metrópoli y colonia. No obstante debemos considerar que las directrices de Lisboa deberían de ser

[1] CESEM (Centro de Estudios de Sociología y Estética Musical).

[2] “A sombra, quando o sol está no zénite, é muito pequenina, e toda se vos mete debaixo dos pés; mas quando o sol está no oriente ou no ocaso, essa mesma sombra se estende tão imensamente, que mal cabe dentro dos horizontes. Assim nem mais nem menos os que pretendem e alcançam os governos ultramarinos. Lá onde o sol está no zénite, não só se metem estas sombras debaixo dos pés dos príncipes, senão também dos de seus ministros. Mas quando chegam àquelas Índias, onde nasce o sol, ou a estas, onde se põe, crescem tanto as mesmas sombras, que excedem muito a medida dos mesmos reis de que são imagens”. Vieira, Padre António. *Sermões pregados no Brasil*, V.II. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1940, p. 275.

seguidas, la distancia geográfica y las características propias de la colonia hacían que tales directrices fuesen aclimatadas a las condiciones locales³.

La afirmación del poder de un monarca y de su prestigio era imprescindible para la estabilidad de un reino, de suerte que la celebración de las efemérides portuguesas en la colonia, sobre todo aquellas relacionadas a la familia real, asumía un papel fundamental en el proceso de estructuración de la sociedad y de consolidación del poder regio⁴. Así siendo, la aclamación de un nuevo monarca era uno de los acontecimientos más importantes para la colonia, ratificando el poder de un hombre el cual la mayoría absoluta de la población jamás vería en persona.

Desde los comienzos de la colonización portuguesa en América, las fiestas públicas, tanto de carácter civil como religioso, gobernaban la vida de los pueblos y ciudades. La ordenación de las fiestas públicas en el reino de Portugal estaba prevista por las *Ordenações Filipinas*, sancionadas en 1595 por Felipe I de Portugal, II de España, y publicadas en 1603, según las cuales los gastos generados por las fiestas religiosas de mayor importancia, además de aquellas promocionadas por Prelados, Consejos y *Senados*⁵, correrían a cargo de Jueces y Concejales del *Senado*, obligados que estaban de las realizar con toda la solemnidad y decoro exigidos. Todos los moradores que viviesen a menos de una legua del centro estarían obligados a participar en los festejos, los concejales no pudiendo cobrar dinero en dichas fiestas, ni a nivel de la organización, ni de su asistencia⁶.

Además de las ya citadas fiestas religiosas, se celebraban igualmente las efemérides relacionadas a la familia real, como nacimientos de herederos, bodas de sus miembros, días onomásticos, etc. También eran motivo de grandes celebraciones las efemérides relacionadas a los representantes de la corona en el ultramar: cumpleaños de un

[3] Mello e Souza, Laura de. *O Sol e a Sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p.11.

[4] Mello e Souza, Laura de. “Festas Barrocas e vida cotidiana em Minas Gerais”, en *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, V.I, 2001, p.185.

[5] El *Senado da Câmara* representaba la administración de las ciudades y pueblos de la colonia, así como la conexión entre el rey y sus lejanos súbditos en América. Dicho *Senado* era compuesto, en teoría, por los hombres buenos de la sociedad, responsables por la intermediación entre los gobiernos de la corona y el pueblo. En la realidad, las atribuciones de la *Câmara* eran tan amplias que sobrepasaban el conjunto que hoy conocemos como el legislativo, ejecutivo y judicial. En este sentido, la *Câmara* estaba presente en muchos aspectos del cotidiano de la población de la colonia. Libby, Douglas Cole, “Subsídios para a História de Minas - Dossiê Câmaras Coloniais Mineiras”, *Revista do Arquivo Público Mineiro* (V.42), Julio-Diciembre 2006, pp. 18-23.

[6] *ORDENAÇÕES FILIPINAS ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal Recopiladas per Mandado do Muito alto Catholico & Poderoso Rei dom Philippe o Pri.º*, Livro I. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 152-153.

gobernador, fiestas en honor a la virgen protectora de su familia, nacimientos, entre otros. No podemos dejar de mencionar que las entradas solemnes de un nuevo gobernador civil o de un nuevo obispo eran igualmente celebradas con todo el lujo y la pompa posibles en la colonia. Los mecanismos de representación del poder de los gobernadores ultramarinos podrían igualarse o incluso exceder la de los reyes de las cual emulaban⁷.

Las descripciones de dichas fiestas nos han llegado por medio de relaciones panegíricas impresas en Lisboa, escritas por una élite culta, siendo destinadas al público erudito de la metrópoli. Dichas relaciones tenían por objeto principal la descripción de la programación de la fiesta valiéndose siempre de procedimientos retóricos⁸.

Las fiestas realizadas en la colonia seguían un ritual inmutable donde nada debería de ser ni extraído ni arbitrariamente añadido. El arte efímero engendrado por motivo de dichas conmemoraciones se inspiraba en modelos eruditos difundidos en la colonia a través de grabados, estampas, relaciones, tratados de arquitectura o pintura, entre otros. Sin embargo, dichos modelos eran evidentemente pasibles de aclimatación a las condiciones financieras y materiales de la colonia. Según João Adolfo Hansen, debemos de tener en cuenta que las fiestas no estaban exentas de coacciones tanto de orden institucional, como por ejemplo la censura, como material, ya que algunos de los materiales necesarios eran escasos o demasiado caros en América Portuguesa —como es el caso de las sedas, terciopelos, marfiles, alabastros, mármoles, oro, diamantes y otras piedras preciosas, entre otros—. Dichos materiales podrían ser remplazados por el barro, la madera, la cera, las pastas vegetales y los tintes más variados. Otro aspecto no menos importante atañe al estereotipo de pureza de sangre, que determinaba que todos los trabajos manuales fuesen ejecutados por mulatos o negros. Ese es uno de los motivos que hacían que la adaptación de los modelos metropolitanos se alejase significativamente de las descripciones literarias producidas por hombres blancos y cultos, oriundos del clero o de la administración colonial⁹.

[7] La más imponente fiesta celebrada en América Portuguesa se dio por ocasión del cumpleaños del auditor de la villa de Cuiabá, Dom Diogo de Toledo Lara Ordonhes, en 1790. En la ocasión, además de las celebraciones religiosas, *cavalhadas* (moros y cristianos), contradanzas, entremeses, entre otros divertimientos, fueron representadas cerca de 20 obras dramáticas. Toledo Piza, Antônio, “Lista das pessoas que entraram nas funcções principais de Agosto de 1790 e Critica das Festas”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* (v.4), 1898-1899, p. 219-242.

[8] Carvalho Souza, Iara Lis. “Liturgia real: entre a permanência e o efêmero”, en *Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa...*, op.cit., V.II, p.550.

[9] Adolfo Hansen, João. “A categoria ‘representação’ nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII”, en *Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa...*, op.cit., V.II, p.736.

De lo que venimos de exponer, queda claro que las descripciones panegíricas y las relaciones de las fiestas deben de ser interpretadas teniendo en cuenta que sus autores podrían valerse de modelos retóricos y teológico-políticos comunes, y por consiguiente, los mismos no pueden ser considerados una descripción fidedigna de lo que narran, ya que pueden sobrevalorar determinados elementos en detrimento de otros¹⁰.

La práctica integralidad de las relaciones que hemos localizado en archivos portugueses menciona la puesta en escena de algunas obras teatrales, salvo la evidente excepción de las celebraciones de carácter fúnebre.

Respecto a la actividad teatral desarrollada en América Portuguesa a mediados del siglo XVIII, además del teatro representado por los Jesuitas en sus colegios, procesiones y reducciones, sabemos de la existencia de dos teatros permanentes: la *Ópera dos Vivos* de Rio de Janeiro (c.1748), la primera *Casa da Ópera* de Villa Rica (c.1751)¹¹.

Poco se conoce del repertorio de los teatros permanentes de la colonia luso-americana durante el reinado de João V (1706-1750)¹². Sin embargo, respecto al repertorio representado en los teatros efímeros, sabemos que las principales fiestas realizadas en la colonia cuyas relaciones fueron impresas o cuyos documentos relativos aún se conservan contaban con obras pertenecientes al repertorio del Siglo de Oro español. Este es precisamente el caso de las fiestas realizadas en Salvador de Bahía en 1718 en honor del nacimiento del nieto del Gobernador General de Brasil¹³ y en 1729 por ocasión de la doble boda de los príncipes portugueses y españoles¹⁴, de las fiestas en loor de San Gonzalo de Amarante¹⁵ realizadas cerca

[10] Bethencourt, Francisco. "A Memoria da Nação", *Historia da expansão Portuguesa. A Formação do Império*, V.I, 1991, p.254.

[11] Marreco Brescia, Rosana. *É lá que se representa a comédia: A Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí, Paco Editorial, 2010, p.145.

[12] Bougainville, Louis Antoine. *Voyage autour du monde par la frégate "La boudeuse" et la flûte "L'Etoile"*. Paris, L. Rombaldi, 1970, p.77.

[13] *Appaluso natalício com que a cidade da Bahia celebrou a notícia do felice primogénito do Excelentíssimo Senhor Dom António de Noronha (...) neto do Excelentíssimo Senhor D. Pedro Antonio de Noronha, (...) Capitão General de Mar, e Terra, e Estados do Brasil*. Lisboa, Oficina de Miguel Manescal, 1718, p.7.

[14] Brito, João de. *Poema Festivo, Breve recompilação das solemnes festas que Obzequiosa a Bahia tributou em aplauso das sempre faustas, Regias vodas dos sereníssimos Príncipes do Brasil, e das Asturias, com as ínclitas Princesas de Portugal, e Castella, dirigidas pelo Excellentíssimo Vice-Rei deste Estado, Vasco Fernandes Cesar de Menezes*. Lisboa, Oficina da Musica, 1729, v. 114-120.

[15] La Barbinais, Guy le Gentil de. *Nouveau voyage autour du monde par Le Gentil, enrichi de plusieurs plans, vûës et perspectives des principales villes et ports du Pérou, Chily, Brésil et de la Chine, avec une description de l'Empire de la Chine*. Amsterdam, P. Mortier, 1728, pp. 156-157.

de la capital en 1718 y de la gran fiesta religiosa celebrada en Vila Rica en 1733, por ocasión de la trasladación del Santísimo Sacramento a la nueva parroquial, conocida por *Triunfo Eucarístico*¹⁶.

Son innúmeros los elementos que demuestran que las obras del repertorio castellano eran bastante conocidas en América Portuguesa desde el siglo precedente. Además de su notable influencia sobre aquellas salidas de la pluma de algunos autores autóctonos, como es el caso de Manoel de Oliveira Botelho (Salvador, 1636 – Recife, 1711), un poema atribuido al célebre poeta Gregório de Matos hace alusión nada menos que 12 obras del repertorio castellano¹⁷, lo que pone en valor que incluso obras de autores menos conocidos circulaban en el ultramar luso-americano. En este sentido, presentamos un listado de las obras teatrales representadas en las fiestas de América Portuguesa durante la primera mitad del siglo XVIII.

Autor	Título	Año de la Representación	Lugar de la Representación
Pedro Calderon de la Barca	<i>El Conde Lucanor</i>	1717	Salvador da Bahia
	<i>Afectos de Odio y Amor</i>	1717	Salvador da Bahia
	<i>Fineza contra fineza</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>El Monstro de los Jardines</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>La Fiera, el rayo, y la piedra</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>El secreto a voces</i>	1733	Vila Rica – Minas Gerais
	<i>Las Armas de Hermozura</i>	1752	Colonia do Sacramento
Agustín Moreto y Cabaña	<i>La Fuerza del Natural</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>El Desdén con el Desdén</i>	1729	Salvador da Bahia
	<i>El Príncipe Prodigioso</i> (co-autoría com Juan de Matos Frago)	1733	Vila Rica – Minas Gerais

[16] Avila, Affonso. “Triunfo Eucharistico exemplar da Christandade Lusitana”, en *Resíduos Seiscentistas em Minas : textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*, V.I. Belo Horizonte, Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais y Arquivo Publico Mineiro, 2006, p.118.

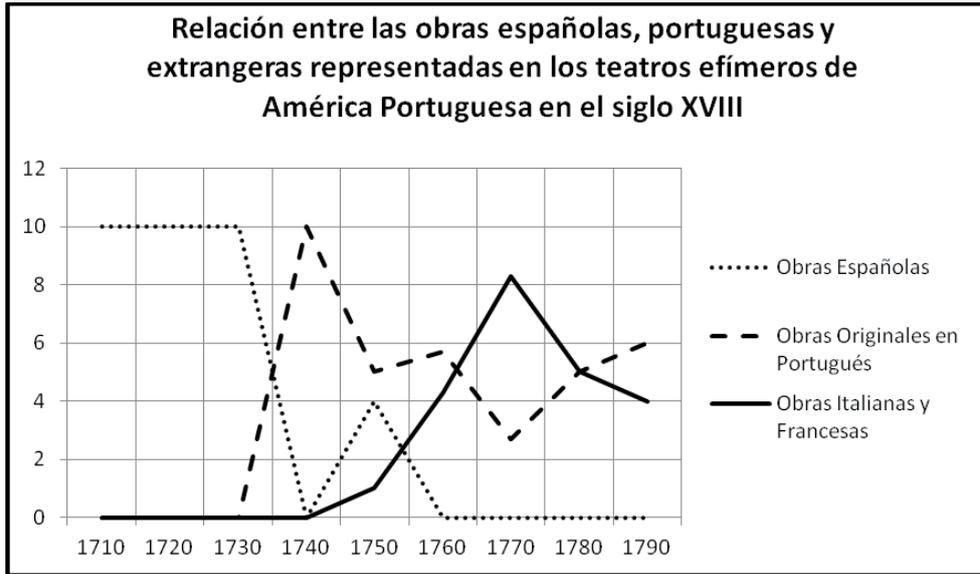
[17] El musicólogo Rogério Budasz en su obra *Teatro e Musica na América Portuguesa* identificó los títulos a continuación: *Todo sucede al revés* de Pedro Rosete, *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, *Porfiar hasta vencer* y *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca, *El parecido* de Agustín Moreto y Cabaña, *El Mártir de Etiopia* de Miguel Botelho de Carvalho, *Lo que son juicios del Cielo* de Juan Perez de Montalván, *Un valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte, *Un esclavo en grillos de oro* de Francisco Bances Candamo, *Pocos basta, si son Buenos* de Juan de Matos Frago y *El mejor amigo del Rey* de Agustín Moreto y Cabaña. Budasz, Rogerio. *Teatro e Musica na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, género e poder*. Curitiba, DeArtes, 2008, p.57.

Autor	Título	Año de la representación	Lugar de la representación
Francisco de Rojas Zorilla	<i>El Amo Criado</i>	1733	Vila Rica – Minas Gerais
Juan Perez de Montalbán	<i>La Monja Alférez</i>	1718	Bahia
Agustín de Salazar y Torres	<i>Los Juegos Olímpicos</i>	1729	Salvador da Bahia
Diogo y José de Córdova y Figueroa	<i>Rendirse a la Obligación</i>	1717	Salvador da Bahia
Andrés Gonzales de Barcia	<i>Que es Sciencia de Reynar</i>	1752	Recife – Pernambuco
Francisco de Leyva de Arellano	<i>Cueba y Castillo de Amor</i>	1752	Recife – Pernambuco
Francisco Bances Candamo	<i>La Piedra Phylosophal</i>	1752	Recife – Pernambuco

Sin embargo, a partir de mediados de esta centuria, las obras que integraban las fiestas públicas revelan un notable cambio de orientación. El repertorio barroco castellano es gravativamente substituido por otro original en portugués, como es el caso de las obras del dramaturgo luso-brasileño António José da Silva y de otras piezas escritas expresamente para los teatros de títeres de la capital lusa, además de la incorporación de obras pertenecientes al repertorio italiano y francés, traducidas y adaptadas al “gusto portugués”.

Las obras escritas originalmente en lengua portuguesa revelan una particular mezcla de las tradiciones teatrales entonces en boga en la metrópoli: la castellana y la italiana. Muchas de ellas presentan diversas similitudes en relación a la estructura literaria de las obras teatrales del Siglo de Oro, sin embargo, sus libretos son pródigos en indicaciones escenográficas de denotado cariz italiano. Ejemplo mayor de esta imbricación de influencias es la obra dramática de António José da Silva, cuya comedia titulada *La vida del Grande Don Quijote de la Mancha y del Gordo Sancho Panza*¹⁸ reviste la célebre temática cervantina de un ropaje muy afecto a la ópera italiana en lo concerniente a la música y los artilugios escénicos.

[18] *Theatro Comico Portuguez ou Collecção das Operas Portuguezas que se representarão na Casa do Theatro Publico do Bairro Alto de Lisboa*. V.I. Lisboa, Oficina de Luiz Ameno, 1759.



Es precisamente en este marco artístico que América Portuguesa celebra la aclamación de su nuevo monarca, José I de Portugal. La relación panegírica relativa a las fiestas celebradas en la ciudad de Recife, capitanía de Pernambuco narra que tras la determinación del gobernador general de que se celebrara la aclamación del nuevo rey, los preladados de las principales órdenes han instruido a sus religiosos en toda la capitanía a que rezaran por el nuevo monarca. El gobernador escribió una carta a los moradores de Recife ordenando que se hiciese pública la general satisfacción por la aclamación del soberano, por medio de tres noches sucesivas de iluminaciones, la primera debiendo de tener lugar el 6 de junio, cumpleaños de José I. Algunos días más tarde se dio comienzo a la construcción de un suntuoso escenario destinado a la representación de las comedias, cuyas producciones fueron encargadas al “gran curioso” Francisco de Sales Silva, responsable también de los bailes y de la composición de la música de todos los espectáculos escénicos. El tablado fue construido por Miguel Alvares Teixeira, “curioso militar de la artillería” también responsable por las pinturas de los decorados. El mismo fue erigido justo en frente al Palacio del Gobernador, siendo, según la relación panegírica correspondiente, de grandes dimensiones y acorde a los principales tratados de arquitectura teatral conocidos en la época. Tanto la arquitectura como la escenografía descrita son de evidente cariz italiano: el escenario era encimado por una balaustrada a la romana, alternada con cartuchos, coronada, a su vez, por jarros de flores en las extremidades y el blasón real portugués al centro. En los flancos había gran número de trofeos

e instrumentos militares. La primera escena estaba compuesta por un lienzo pintado representando una cúpula sostenida por cuatro columnas de orden corintio. Uno de los decorados representaba una sala real ricamente amueblada, con espejos, cuadros y opulentas cortinas de damasco carmesí con galones de oro, en cuyo fondo se veía un pabellón de talla dorada y damasco azul. Según la relación, la escena era tan real que muchos no creían que se trataba de pintura. Otro decorado presentaba una columnata de orden toscano, donde un ingenioso juego de luces y sombras creaba la impresión de que el escenario era mucho más grande que lo real. Había también dos vistas de jardines, uno cerrado y otro abierto, este con una hermosa fuente con agua corriente. La última escena era un bosque, tan hermoso que “nadie se atrevía a apartar los ojos de ella sin demostrar su estupefacción”. El escenario también contaba con curiosos efectos de luz que hacían que los decorados fuesen alumbrados o apagados en nada.

Las obras subidas a escena fueron *La Ciencia de Reynar* [¿*Qué es la Ciencia de Reinar?*¹⁹] de Andrés Gonzales de Barcia, *Cueba y Castillo de Amor* de Francisco de Leyba Ramírez de Arellano²⁰ y *La Piedra Phylosophal* de Francisco Bances Candamo²¹. El autor del panegírico escribe que “el más majestoso espectáculo que se podría acordar el gusto era ver el abrir de la gran cortina que cerraba la boca del escenario al principio de cada comedia, donde encontraban los ojos tanta distracción que mismo después de acabada la música, la vista no era todavía satisfecha por lo tanto que habría que ver”. Además de los decorados, debemos mencionar la “suavidad de las voces y la armonía de los instrumentos, compuestos por cuatro coros de música con más de treinta elementos, todos ricamente vestidos, cuatro contrabajos, doce violines, dos trompas y dos oboes”²².

En el mismo estilo pero en menores proporciones, la aclamación de José I fue celebrada en el extremo sur del territorio portugués en América, la colonia de Sacramento. Las festividades tuvieron comienzo el 2 de febrero de 1752, bajo los auspicios del gobernador de la colonia, Don Luiz Gracia de Bivar, hidalgo de la casa de Su Majestad. Para la ocasión, un teatro efímero fue erigido en la plaza principal, haciendo gala de un retrato del recién aclamado monarca.

[19] Gonzáles de Barcia, Andrés. *¿Que es la ciencia de reynar? de Don Garcia Aznar Belez*. Madrid, por Francisco Martinez Abad...: a costa de Isidro Colomo..., 1704.

[20] Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de. *Comedia Famosa, Cueba y Castillo de Amor*. Madrid, en la casa de Antonio Sanz, en la Calle de la Paz, 1745.

[21] Bances Candamo, Francisco Antonio de. *La Piedra filosofal: comedia famosa*. Madrid, hallaràse en la libreria de los herederos de Gabriel de Leon en la Puerta del Sol, 16-?.

[22] BNP. *Relação das Festas que se Fizeram em Pernambuco pela Feliz Aclamação do muito alto, e poderoso Rei de Portugal, D. Joseph I.* cota 3329-6, Vários Papeis, T.III.

Además del *Te Deum laudamus*, ejecutado por músicos venidos de Buenos Aires y de la solemne procesión, el gobernador ordenó que muchos prisioneros fuesen libertados, habiendo también ofrecido limosnas a los menesterosos. Durante seis días sucesivos tuvieron lugar máscaras y otros divertimientos, además de una tragicomedia llevada a escena por los estudiantes y de una loa en alabanza de la aclamación de su majestad. A continuación fue representada la comedia titulada *Las Armas de Hermozura*, de Pedro Calderón de la Barca²³, con tres bailes y algunas danzas primorosas²⁴.

En lo que atañe a las fiestas de Vila Rica, la capital de la rica capitanía de Minas Gerais²⁵, la aclamación de José I también fue celebrada con todo el primor. El músico Francisco Mexias fue designado por los señores del *Senado da Câmara* para proveer los seis violines, dos contrabajos y arpa, además de las ocho voces que entonarían el *Te Deum laudamus*, así como para providenciar todo lo necesario a la representación de tres óperas: *O Labirinto de Creta*²⁶, de António José da Silva, *O Velho Sergio* y *Os Encantos de Merlin*²⁷, ambas de autor desconocido²⁸. Nótese la desproporción entre el efectivo musical de Vila Rica (9 instrumentistas y 8 voces) y el de Recife (20 instrumentistas y 16 voces). En este sentido, es fundamental recordar que los datos relativos a las fiestas de Vila Rica fueron extraídos directamente del contrato firmado entre el músico Francisco Mexias y la *Câmara* de la ciudad, las de Recife estando evidentemente reinterpretadas por el autor de una forma literaria cuyo fin primero no era otro que impresionar su lector.

Dichas óperas deberían de subir a la escena del teatro permanente de la ciudad, que tendría uno de sus muros removidos para que un mayor número de espectadores pudiese asistir a las comedias²⁹. El empresario Francisco Mexias también se comprometía a traer una de las mejores “figuras” disponibles en la capitanía, el actor Pedro Fernandes de Lima, de la comarca de *Rio das Mortes*.

[23] Calderón de la Barca, Pedro. *Las Armas de Hermosura*. Madrid, se hallará en la Librería de Quiroga, 1796.

[24] *Relação das Festas que fez Luiz Gracia de Bivar, Fidalgo da Caza de Sua Magestade, e Sargento Mayor de Batalha de seus Exercitos, e Governador da Nova Colonia do Sacramento, Pela Feliz Aclamação do nosso Fidelissimo Rey, O Senhor Dom Jozé o I.* Lisboa, Oficina de Pedro Ferreira, 1753.

[25] A finales del siglo XVII grandes cantidades de oro fueron halladas en la capitanía de Minas Gerais, lo que ha incrementado enormemente el aflujo de habitantes de Portugal hacia esta región del interior, hasta entonces bastante aislada.

[26] *Theatro Comico Portuguez...*, op.cit. V.II.

[27] *Ibidem*, V.IV.

[28] APM, *CMOP*, CX.25 – *Doc. 11*, fl.03.

[29] APM, *CMOP*, CX.25 – *Doc. 13*, fl.03.

Además de las comedias, Mexias se responsabilizaba en organizar una contradanza en la calle, todo con la “más grande bizarría posible”, según el compromiso firmado el 14 de abril de 1751³⁰.

Es interesante notar que las representaciones escénicas por ocasión de la aclamación del nuevo monarca realizadas en Vila Rica hayan utilizado el teatro permanente, ya conocido como *Casa da Ópera*. Los espectáculos escenificados durante las efemérides deberían de ser gratuitos y visibles por gran parte de la población local, hecho que exigía la construcción de un tablado efímero en las principales plazas de las ciudades y pueblos que les albergaban. Sin embargo, la realización de las comedias sobre un escenario permanente garantizaría el uso de todos los artilugios teatrales ya existentes, lo representaría un importante ahorro en dotar dichos espectáculos de los efectos visuales responsables por maravillar los espectadores. El hecho de que la primera *Casa da Ópera* de Vila Rica estar ubicada en la plaza principal de la ciudad, muy cerca del palacio del gobernador y de la *câmara*, hacía igualmente oportuna la utilización del edificio existente.

Respecto al repertorio, dos de las tres obras representadas en Vila Rica subieron a escena por primera vez en los teatros de títeres de la capital lusa: *O Labirinto de Creta* en 1736, en el célebre Teatro de *Bairro Alto*, y *Os Encantos de Merlim* en 1741, en el *Teatro de Mouraria*. La obra titulada *O Velho Sergio* se trata, muy posiblemente, de *Discrição, Armonia e Fermozeria*, cuyo único ejemplar existente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Portugal³¹. El repertorio de Vila Rica es mucho más acorde respecto a aquel en boga en los teatros públicos portugueses en la misma época, el repertorio castellano del siglo precedente habiendo efectivamente perdido espacio en la capital lusa a finales de los años 1730³². El notable intercambio entre la capitania de Minas Gerais y Lisboa a comienzos del siglo XVIII debe de haber favorecido a que los habitantes de aquella región estuvieran más informados sobre el gusto teatral vigente en la metrópoli³³.

[30] APM, *CMOP, CX.25 – Doc. 11*, fl.03.

[31] BNP. *Descrição, Armonia e Fermozeria*. Manuscrito de António José de Oliveira, 1790, 16º volume, COD: 1379/15.

[32] Aunque haya indicios de la representación de comedias españolas en el Patio das Arcas de Lisboa en los primeros años del siglo XVIII, en los años 1730 el mismo espacio había sido alquilado a dos franceses, Louis Trinité y Jean Villeneuve, que pretendían ofrecer representaciones de comedias italianas al público metropolitano. ANTT, *Feitos Findos, Juízo da Inspeção de Bairros*, livro 10, fl208v.

[33] Aunque el viaje entre Lisboa y Recife fuese considerablemente más corto respecto a Minas Gerais —60 días aproximados para el primero y cerca de 105 para el segundo—, es natural de suponer que los principales intereses de las autoridades metropolitanas estuviesen completamente volcados hacia la explotación del oro.

Otra hipótesis que explique tal fenómeno es que la predilección hacia el repertorio castellano en el Nordeste de América Portuguesa a lo largo de todo el siglo XVII, fuese tan arraigada que hubiese aplazado la introducción de las óperas portuguesas en la región. De todos los modos, es notable que la descripción de las representaciones de las comedias castellanas realizadas en Recife ya incluyese escenarios, máquinas teatrales y música de incontestable influencia italiana.

A partir de las relaciones panegíricas sobre las fiestas realizadas en América Portuguesa en el siglo XVIII, concluimos que la arquitectura y escenografía teatrales fueron uno de los elementos más valorados por sus autores en la descripción de la magnificencia de la fiesta y de la presunta opulencia de la colonia. Seguramente los tratados de Arquitectura y Pintura, los grabados, estampas y otras fuentes europeas harto conocidas de los hombres más ilustrados de la colonia secundaron las descripciones de los panegíricos, un género destinado por antonomasia a engendrar una imagen retórica de una realidad intangible, a través de un lenguaje exaltado. Prueba de ello, es la primera escena de la primera jornada de la obra *La Piedra Phylosophal*, que preconiza una gruta donde Rocas, un anciano filósofo, se encuentra inmerso entre libros, esferas, cuadrantes y otros instrumentos matemáticos, al paso que entre los decorados descritos por el autor del panegírico de Recife no haya nada mínimamente parecido a una gruta, sino, todo lo contrario, decorados palaciegos extremadamente lujosos.

La aclamación de José I es un divisor de aguas en lo que atañe al repertorio dramático de América Portuguesa. Las fiestas de Recife y Sacramento parecen haber sido el canto de cisne del repertorio castellano en América Portuguesa. A partir de allí, la actividad teatral se volcaría completamente hacia la representación de óperas portuguesas de influencia italiana, que dominarían completamente el panorama musical luso-americano de la segunda mitad del siglo XVIII.

Fiestas y la Peste en la Sevilla de la Edad de Oro

Ellen Alexandra DOOLEY

University of South California, Los Ángeles
ellenadooley@gmail.com

El libro de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto, nuevamente concedido al señor rei San Fernando III de Castilla i Leon*, contiene una impresión titulada *El Triunfo*. La imagen es de una estructura impresionante hecha de una fiesta magnífica en Sevilla en honor de la campaña de canonización del rey Fernando III en 1671. La estructura era un arco con cuatro lados con más de treinta metros de altura y decorado con esculturas, carteles, medallones, y pinturas. Las autoridades de la Catedral recibieron *El Triunfo* con entusiasmo. Sus creadores, el arquitecto Bernardo Simón de Pineda y el artista Juan de Valdés Leal, recibieron mil ducados adicionales por su diseño y trabajo excepcionales¹. La impresión documenta no sólo la estructura, sino también su creación. En el parte inferior de la página, el artista incluyó la planta y un grupo de personajes, incluyendo Pineda y Valdés Leal, empequeñecidos por la inmensidad del aparato completo. Valdés Leal está conversando con los cánones de la Catedral, y Pineda está tomando medidas en el primer plano². La imagen no sólo sirve para documentar la existencia de *El Triunfo*, sino también grabar y celebrar el proceso artístico de la que evolucionó. Es un vestigio de la Edad de Oro de Sevilla.

Este trabajo aborda la construcción, documentación, y difusión de las identidades artísticas en Sevilla entre 1640 y 1671. Sostengo que tres libros escritos por Torre Farfán (1609-1677), poeta, dramaturgo, y traductor de Sevilla, han desempeñado una función importante en el esfuerzo de Sevilla para salvar la identidad de la ciudad. Las publicaciones recogen las festividades relacionadas

[1] Kinkead, Duncan Theobald. *Juan de Valdés Leal (1622-1690): His Life and Work*. Ph.D. Dissertation, University of Michigan, 1976, p. 220.

[2] Trapier, Elizabeth du Gué. *Valdés Leal: Spanish Baroque Painter*. New York, The Hispanic Society of America, 1956, p. 50.

con la inauguración del Sagrario (1663), la finalización de la renovación de la iglesia de Santa María Blanca (1665), y la campaña de canonización en nombre de rey Fernando III (1671). Aunque la intención de cada libro era grabar celebraciones distintas, los productos se centran más específicamente en los miembros de la Academia de Sevilla, sus colaboraciones, y productos artísticos. El autor rinde homenaje a la ciudad, sus artistas y los patronos que, con gran costo personal, apoyaron estas iniciativas elaboradas. El carácter efímero no sólo de las fiestas, sino también del proceso creativo de cada evento, se ha congelado en el tiempo. El texto e imágenes graban estos logros artísticos y las personalidades involucradas como intrínsecamente sevillano, las valiosas aportaciones de una gran ciudad. Torre Farfán recoge la presencia fugaz de Sevilla como una potencia europea, la construcción de magnificencia en medio del caos y la decadencia social evidente.

En 1503, Sevilla tenía un monopolio práctico en el comercio con las Indias y surgió como un sitio principal de intercambio. Como resultado del éxito comercial con el nuevo mundo, la ciudad alcanzó su punto máximo en la prosperidad y la población, asumiendo una posición de poder sin precedentes en la Europa moderna. Sin embargo, el año 1649 marcó un cambio significativo en el curso de la historia de Sevilla, un momento único en que coincidieron la riqueza infundada con la catástrofe. En enero de 1649, las autoridades de la Catedral informaron que la propagación de la peste originarios de las ciudades del sur de Sevilla—Cádiz, Sanlúcar, y Jerez³. En los próximos meses la peste devastó Sevilla, matando entre cincuenta y sesenta mil de sus habitantes, aproximadamente un tercio a la mitad de la población⁴. Además, la tragedia coincidió con turbulencias financieras cuando las riquezas dejaron de fluir la ciudad portuaria. Sevilla perdió su fortaleza económica en Europa cuando el auge de comercio inicial con el Nuevo Mundo se desaceleró, a consecuencia de las poblaciones indígenas que mueren y los colonos se convierten en autosuficientes. Los valores de propiedad se desplomaron, y la ciudad fue testigo de la hambruna y de una serie de desastres naturales. A pesar de esta situación de crisis, la comunidad artística de Sevilla prosperó; su creatividad y producción florecieron, marcando la Edad de Oro de la ciudad.

[3] ACS, Autos Capitulares (1649-1650), Libro 60, fol. 1r.

[4] Domínguez Ortiz, Antonio. *Orto ocaso de Sevilla: Estudio sobre la prosperidad y decadencia de la ciudad durante los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Junta de Patronato de la Sección de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1946, p. 86.

El espíritu de la comunidad artística de Sevilla es más evidente en el contexto de la academia de Sevilla, una institución fundada en 1660 por los artistas Bartolomé Esteban Murillo y Francisco Herrera⁵. Murillo y Herrera alistaron los artistas más destacados de la ciudad como miembros, entre ellos Matías de Arteaga y Alfaro, Pedro Roldán, y el ya mencionado Valdés Leal y Simón de Pineda. El grupo se reunía cada noche para discutir el arte de pintar y dibujar, con modelos en vivo. Los que introdujeran un tema de conversación no relacionado con la pintura necesitaban a pagar una multa⁶. El concepto de una academia no era nuevo en Sevilla, sino más bien una tradición defendida a finales del siglo XVI y principios del SVII por Francisco Pacheco, artista y maestro de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. 1649, el año de la peste, también marcó la publicación póstuma *Arte de la pintura* de Pacheco, un tratado profundamente arraigado en la comunidad de artistas de Sevilla. El texto de Pacheco, que se enfrenta la supremacía de la pintura, la teoría y la práctica, fue el producto de sus debates y colaboraciones con los miembros de su propia academia. Él cita a sus amigos y colegas en todo el texto como contribuyentes autorizadas, y abraza a su participación en la redacción de su tratado⁷. El vigor constante de esta academia es evidente en las publicaciones de Torre Farfán. La comunidad artística de Sevilla quedó activa y comprometida durante todo el siglo XVII, sus miembros colaboraron no sólo entre ellos, sino también con los funcionarios de la Catedral y con los clientes más ricos de la ciudad.

La primera comisión de Torre Farfán fue a documentar la dedicación de la iglesia de la Catedral del Sagrario de la Inmaculada en 1663. Como el ganador de un concurso de poesía en poder de la Cofradía del Santísimo Sacramento, Torre Farfán aprovechó la oportunidad para conmemorar el evento en un libro titulado *Templo panegírico, al certamen poético, que celebró la Hermandad insigne del Smo. Sacramento, estrenando la grande fábrica del Sagrario nuevo de la Metropoli Sevillana*⁸. Arteaga creó la portada de la publicación. La imagen incluye una representación de la Giralda, el campanario de la Catedral y un símbolo de Sevilla,

[5] Fuentes Lázaro, Sara. “La práctica de la cuadratura en España: El Caso de Lucas Valdés, 1661-1725”, *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, p. 199.

[6] Banda y Vargas, Antonio de la. *El manuscrito de la academia de Murillo*, transcrito por Manuel Romero Tallafigo. Sevilla, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982, pp. 23-24.

[7] Brown, Jonathan. “*El Arte de la Pintura* as an Academic Document”, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 44-62.

[8] Portús Perez, Javier. “Discourses on the Art of Painting in Seville in Justino de Neve’s Time”, en Finaldi, Gabriele (ed.). *Murillo and Justino de Neve: The Art of Friendship*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 47-48.

con el Sagrario, flotando sobre una vista de una próspera ciudad portuaria. La imagen de la Giraldo, flanqueada y apoyada por querubines, empequeñece el Sagrario, dejando claro que el sujeto no es la iglesia más famosa, sino la ciudad misma.

Torre Farfán abre el texto con una referencia a su propia narración de las festividades de la inauguración del Sagrario, con una retórica elocuente, que brilla con el esplendor de las flores⁹. El autor continúa con una evaluación de la construcción del Sagrario, que indica que la enorme y bella estructura fue concebida con la medida de gigantes.¹⁰ El autor no sólo rinde homenaje al Sagrario como un logro arquitectónico, sino que de habla del arte, “que más arquearon las cejas de la admiración”¹¹. Su discusión de una escultura de un niño Jesús por Juan Martínez Montañés celebra la singularidad de no sólo de la figura, sino también del ingenio del artista. Torre Farfán se refiere a la escultura como un triunfo artístico y le otorga el poder de ennoblecer todo el espacio. En comparación con las publicaciones posteriores, la atención del autor a los artistas individuales es escasa. Dicho esto, la poesía de la Torre Farfán revela su interés y compromiso con la condición del artista y el pensamiento histórico del arte. El autor dice, “Pinta por amor de Dios”¹².

Torre Farfán exalta el arte de la pintura en su publicación de 1665, *Fiestas que celebra la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca*, documentando la renovación de la iglesia de Santa María Blanca. A principios del siglo XVII, la Inmaculada se convirtió en un tema muy debatido y ampliamente apoyado en Sevilla. Mientras franciscanos mantenían la idea de que la concepción de la Virgen fue sin pecado, dominicanos propusieron que su pecado fue absuelto sólo después del nacimiento. Pedro de Castro y Quiñones, arzobispo de Sevilla, fue un ferviente defensor de la Inmaculada, y buscó su adopción oficial. Este objetivo se logró en parte en 8 de diciembre 1661, cuando el Papa Alejandro VII publicó una declaración

[9] “En la Narración de las fiestas del Sagrario (primero empleo de Don Fernando de este Libro) brillan gravemente las flores de la Retórica, las fuerzas de la Elocuencia Todos lo aguardarán así, pero extráñalo alguno que equivalía a muchos. Lea se pues el titulo de Templo Panegírico, que leído, y considerado, no se puede esperar menos coturno.” Torre Farfán, Fernando de la. *Templo panegírico, al certamen poético, que celebro la Hermandad insigne del Smo. Sacramento, estrenando la grande fábrica del Sagrario nuevo de la Metropoli Sevillana: con las fiestas en obsequio del breve concedido por la Santidad de N. Padre Alexandro VII al primer instante de Maria Santissima Nvestra Señora sin pecado original qve ofrece... al... Dean y Cabildo de la S. Iglesia Catedral, y Patriarchal*. Sevilla, 1663, fol. 1.

[10] *Ibíd*em, fol. 20v.

[11] *Ibíd*em, fol. 28r.

[12] *Ibíd*em, fol. 202r-203v.

de apoyo a la adopción de la Inmaculada¹³. Sevilla celebró este logro y pidió la remodelación de la iglesia de Santa María Blanca. Tras su finalización en 1665, el director de las renovaciones, Justino de Neve, canónigo de la catedral de Sevilla, solicitó una fiesta de ocho días con una procesión en el último día¹⁴. Neve encargó Torre Farfán para ejecutar una publicación acompañante, que sólo documentara no sólo las festividades, sino también la renovación hecha a la iglesia.

Otra vez, Arteaga fue seleccionado para crear el frontispicio de la publicación. Una representación de Santa María Blanca, con el apoyo de querubines encima de una representación diminutivo de la Giralda, domina el plano del cuadro. La relación de la Virgen con la ciudad se confirmó a lo largo del borde inferior de la imagen con las palabras, “S. María Blanca de Sevilla.” Los artistas que participaron en la renovación están relacionados a la ciudad. Torre Farfán llama la atención elogiosa a las personas involucradas—“el celebrado Vargas,” “el famoso Roeles,” “el insigne Murillo,” y “los dos grandes Herreras”¹⁵. El texto refleja que el héroe de este evento es la gran mano de Murillo, el artista responsable de la mayoría de las pinturas encargadas para la redecoración del espacio¹⁶. Torre Farfán destaca una pintura de Murillo de la Inmaculada se encuentra en el nicho principal. El autor describe la obra como un estudio serio realizado con cuidado especial. Él continúa a declarar que es admirable y hermoso, un juez nunca ha visto una mejor aplicación del color sobre un excepcionalmente excelente dibujo.¹⁷ Torre Farfán no sólo celebra a los artistas que participaron en la remodelación de la iglesia y las festividades que se acompañan, sino que también reconoce a los que hicieron donaciones para el esfuerzo, tanto monetarios y materiales.

El apoyo financiero de individuos fue integral tanto en las renovaciones como en la posterior celebración; la remodelación de Santa María Blanca resultó sin costo para la Catedral, como resultado de los esfuerzos de recaudación de fondos

[13] Wunder, Amanda. *Search for Sanctity in Baroque Seville*. Ph.D. Dissertation, Princeton University, 2001, pp. 102-105.

[14] ACS, Autos Capitulares, Lib. 69 (1665-1666), fol. 31v.

[15] Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas que celebra la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca, Capilla de la Sta Iglesia Metropolitana ... de Sevilla en obsequio del nvevo breve concedido por ... Alejandro VII en favor del ... misterio de la Concepcion sin culpa original de Maria ... con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta*, Sevilla, 1666, fol. 13.

[16] *Ibidem*, fol. 7.

[17] “En el Nicho que mediaba como principal, se coloco una admirable pintura de Concepción: estudio meditado con particular desvelo, de Bartolomé Mruillo, mano tan grande por lo que alcanza estudiosa, como por la modestia que usa natural. Es, pues, el Cuadro (sin lisonja) de admirables hermosura, donde nunca, juzgo, se vieron más decentes, ni mejor aplicados los colores sobre tan elegante dibujo”. *Ibidem*, fol. 7.

de Neve y por sus contribuciones personales¹⁸. Temprano en el texto, Torre Farfán deja claro que la remodelación de la iglesia era cara, destacando los aspectos más costosos¹⁹. Se dirige a un ornamento único utilizado durante las festividades, una alfombra que cubría las gradas del altar. En lo que respecta a este detalle, Torre Farfán elogia el celo devoto del patrono responsable de la alfombra, Don Andrés Corbet, miembro de una familia de comerciantes ricos sevillano con raíces genovesas. Torre Farfán elogia la calidad de la alfombra y reconoce el precio significativo de la donación. El autor sigue con una descripción de sus colores, comparándolos con flores, con una “excelencia particular”²⁰. Curiosamente, Torre Farfán no hace mención de Neve, su propio patrono y la persona sin cuyo apoyo la publicación no era posible.

Sin embargo, la relación entre Torre Farfán y Neve continuó, los dos colaboraron para producir *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto, nuevamente concedido al señor rei San Fernando III de Castilla i Leon* (1672), el libro de Torre Farfán más reconocido. En mayo de 1671, Sevilla planeó un magnífico festival en reconocimiento a la campaña a favor de la canonización del rey Fernando III. Los historiadores consideran este evento como la más extravagante celebración pública que tendrá lugar en la España moderna. Para conmemorar el festival, la Catedral de Sevilla designó Torre Farfán para crear un libro para proveer no sólo un registro por escrito, sino también para documentar visualmente los festejos. El autor solicitó la ayuda de los artistas más reconocidos de Sevilla desde la academia, como Murillo, Valdés Leal, su hijo Lucas de Valdés, Herrera el Joven, y Arteaga para asistir con las ilustraciones. *Fiestas* fue excepcional no sólo por su tamaño, sino también por su calidad y complejidad, incluyendo veintiuna páginas de impresiones²¹. El texto y las ilustraciones acompañante registran la secuencia de eventos para un público amplio y diverso. El libro incluye grabados de planos arquitectónicos, reproducciones de obras de arte, los emblemas y jeroglíficos, así como la documentación de las estructuras efímeras hechas específicamente para el festival. Después de la inspección del libro en 1671, la Catedral de Sevilla pidió dos mil ejemplares que se distribuyen entre diversas instituciones en toda España, incluyendo las iglesias, oficinas cívicas, y las universidades, así como ciento cincuenta copias para Roma²².

[18] Portús Perez. “Discourses on the Art of Painting...”, op. cit., p. 41.

[19] Torre Farfán. *Fiestas que celebra la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca...*, op. cit., fol. 4.

[20] *Ibidem*, fol. 64.

[21] Wunder. *Search for Sanctity in Baroque Seville...*, op. cit., p.160.

[22] Kinkead. *Juan de Valdés Leal...*, op. cit., p. 220.

Torre Farfán buscó no sólo documentar, sino también recrear las fiestas que tuvieron lugar en las calles de Sevilla. El autor sitúa a su audiencia con una introducción que promete un reflejo de las fiestas, el libro presenta el caso con la claridad de un espejo²³. El narrador rápidamente invita su audiencia a explorar la ciudad y encontrar un lugar en la calle al lado de los ciudadanos. Arteaga creó tres impresiones desplegables que proporcionó diferentes vistas de la Catedral de Sevilla, el lugar principal de las fiestas²⁴. La primera impresión es una ilustración de la propia Catedral, una vista de la Giralda, y una serie de personajes, una mujer con su hijo, un mendigo lisiado, miembros del clero, y un aristócrata, que está situado en la parte inferior de la impresión. Las impresiones posteriores ofrecen diferentes vistas de la Catedral desde los puntos de vista del oeste y del sur, lo que permite al lector orientarse en el espacio. La introducción concluye con un plan arquitectónico delimitando los espacios individuales dentro de la Catedral. La Catedral es enorme: el centro de la ciudad.

El lenguaje descriptivo de Torre Farfán y un mapa facilitan una gira por la Catedral y sus diferentes capillas. El texto se centra casi exclusivamente en las obras de arte en cada capilla y de los artistas responsables de su creación. Torre Farfán engrandece el talento artístico de Sevilla con descriptores como “excelente,” “famoso,” y “gran” antes sus nombres. Destaca también la localidad, centrándose únicamente en las obras de los artistas sevillanos y refiriéndose a ellos como parte de la ciudad—Francisco de Herrera y su padre “ambos naturales de esta ciudad,” “nuestro Sevillano” Pedro Roldán, y Luis de Vargas, “pintor sevillano”²⁵. El autor valida su evaluación de talento local con referencias a su aceptación en la Corte y en el extranjero. Habla de la acreditación de Francisco de Zurbarán en la Corte y el “aplauzo” para Montañés de Italia²⁶. Se refiere a Murillo, que nunca es alabado suficiente y cuyo nombre es conocido en toda Europa, como “el Griego” y “nuestro mejor Ticiano”²⁷. Torre Farfán destaca persistentemente no sólo la capacidad de los artistas locales, sino también el precio de las obras, haciendo referencia indirectamente la capacidad de Sevilla para dar tal esplendor.

[23] “Delante de los reales ojos de V. M. se pone, como augusto, y clarissimo espejo, la descripción de las Fiestas que celebró la Santa Iglesia de Sevilla...” Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto, nuevamente concedido al señor rei San Fernando III de Castilla I Leon*. Sevilla, 1672, fol. 1.

[24] Kinkead. “The Triumph of St. James’ by Matías de Arteaga y Alfaro”, *Master Drawings*, 20, 1982, p. 257.

[25] Torre Farfán. *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, op. cit., fols. 159, 173 y 176.

[26] *Ibidem*, fols. 155 y 179.

[27] *Ibidem*, fols. 164 y 233.

Documentos de la campaña de canonización revelan que cubrir los gastos de las fiestas era verdaderamente un esfuerzo de colaboración, que se extiende por todo el Imperio de España²⁸.

La publicación y difusión de los tres libros de Torre Farfán ofrecieron a la comunidad artística de Sevilla una audiencia internacional. Por esta razón, las publicaciones eran extraordinarias por su tiempo y contexto. Mientras, grabadores italianos y del norte reprodujeron y distribuyeron las obras de artistas exitosos en sus respectivos lugares, esta tradición no era popular en España. Jusepe Martínez, un artista de Aragón, comenta a un amigo italiano que a los artistas españoles no se les concedían audiencias internacionales al igual que sus contemporáneos de Italia y del norte. Dice:

Todas las naciones menos ésta, tienen tal inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea lo sutil de sus ingenios, así en obras mayores como menores, y como vos sabéis, en vuestra Roma e Italia han grabado tres y cuatro veces una misma cosa, hasta las piedras Viejas, donde por este medio han adquirido grande fama y estimación: bien al contrario de lo que sucede en nuestra España²⁹.

Las repuestas a las obras de Torre Farfán de los amantes del arte revelan que sus publicaciones se consideraron loables y reflejaron logros para artistas locales. Diego Ortiz de Zúñiga, un historiador del siglo XVII, habla sobre la importante contribución de Torre Farfán a la comunidad artística de Sevilla, al comentar sobre la creatividad y la grandeza suntuosa con la que el autor representa los detalles de cada evento. Además, Ortiz Zúñiga alaba al autor por el lenguaje hermoso y significativo utilizado para descubrir las actividades de la obra de artistas locales y su capacidad de articular el arte del dibujo y de la ejecución de la pinturas, la escultura, y la arquitectura³⁰. Las palabras de Ortiz de Zúñiga sugieren que los esfuerzos del autor para documentar la producción artística de Sevilla y para rendir homenaje a la academia de Sevilla merecían alabanza. Dicho esto, ¿qué logró el autor?

Las publicaciones de Torre Farfán expusieron a un público no sólo a los logros

[28] ACS, Capitular, Varios, Libro 33(3), fol. 246v.

[29] Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 279-280.

[30] “Ejecutose esta gran inventiva con tan suntuosa grandeza, que sin el socorro del la estampa, aun á describirla no huyera bastado toda la elocuencia de Don Fernando de la Torre Farfán en el ya citado libro de estas fiestas aunque la agudeza de su ingenio, la propiedad de su estilo, y lo grande de sus estudios, se emplearon en dar á entender en descripción de hermoso y significativo lenguaje quanto y cual fue este rico esmero de las más estudiosas artes del dibujo, y la ejecución en pintura, escultura y arquitectura”. Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid, La Imprenta Real, 1795, p. 237.

culturales de Sevilla, sino también a una grandeza construida de la ciudad y sus instituciones civiles y religiosas. Posiblemente, Torre Farfán y sus colaboradores simplemente trataron de defender la falsa idea que Sevilla continuó prosperando, un posible intento de recuperar reciente y espléndido pasado de la ciudad. En 1548, Pedro de Medina, el cosmógrafo real de España, describió su país como “la pieza central del mundo”³¹. España se benefició de su posición geográfica envidiable, situado entre África y Europa con la accesibilidad al nuevo mundo, emergiendo como el “emporio del universo”³². Entre las ciudades de España, Sevilla fue el más famosa y la más importante en el siglo XVI, Sevilla se convirtió en “la puerta y puerto de las Indias”³³. Tomás de Mercado, un fraile dominico y economista, describió Sevilla como “la ciudad más rica sin exageración en todo el mundo”³⁴. Las palabras de Torre Farfán defienden persistentemente la fortaleza económica de la ciudad. El frontispicio de Arteaga para la publicación de 1663 promueve la imagen de Sevilla como una próspera ciudad portuaria.

Los esfuerzos de Torre Farfán posiblemente reflejan también el intento de la ciudad para revertir el daño ya hecho, a través de enmendar los pecados y el establecimiento de gracia con Dios. Muchos sevillanos atribuyen el declive social y una serie de desastres naturales a los años de pecado social – la corrupción, la codicia y la latencia religiosa durante el apogeo de la prosperidad de la ciudad. Torre Farfán y sus colaboradores vieron potencialmente su participación en los proyectos como un medio para curar los males de la ciudad. En España tridentina, la iglesia católica sostenía que el rechazo de los bienes terrenales y la adopción de la pobreza apostólica aseguraban buen favor con los cielos. Mientras que la iglesia alineaba con la recopilación y compra de arte con el pecado mortal de la avaricia, la tradición católica alentó el gasto en obras de arte que exaltan Dios. El mecenazgo de arte religioso, asociado a los conceptos de las buenas obras, la limosna, y la reparación por los pecados, floreció en la católica España durante el siglo XVII. Las contribuciones hechas por los artistas y patronos por igual a estos proyectos dirigidos por la Catedral proporcionaron potencialmente alivio en un contexto de incertidumbre, permitiendo a los laicos establecer gracia ante los ojos de Dios. Detalles encontrados en el cuerpo más grande de la obra de Valdés Leal sugieren que el deseo de promover el talento artístico y el avance

[31] Casey, James. *Early Modern Spain: A Social History*. London, Routledge, 1999, p. 73.

[32] The Venetian ambassador, Girolamo Soranzo, stated that Spain could call herself “the emporium of the universe”. Citado en *Ibidem*, p. 73.

[33] Pike, Ruth. “Seville in the Sixteenth Century”, *The Hispanic American Historical Review*, 41, 1961, p.1.

[34] Casey. *Early Modern Spain...*, op. cit., p. 73.

de una carrera propia estaban en conflicto con la producción artística virtuosa. El estatus y el rol del artista en Sevilla del siglo XVII no estaban claros.

Dos cuadros de Valdés leal, *Alegoría de Vanidad* y *In Ictu Oculi*, revelan una mirada del artista sobre su identidad. *Alegoría de Vanidad*, pintado en 1660, representa a un angelote que sopla una burbuja que flota sobre un cráneo envuelto en laurel. El *putto* mira a una variedad y un surtido múltiple de los bienes materiales representativos de la vanidad mundana, incluyendo perlas, joyas, rosas marchitas, un retrato miniatura de una mujer, una corona y el cetro, y una colección de libros³⁵. Entre la colección de textos son dos los que hacen referencia al arte de la pintura—*Dialogos de la pintura* de Vincencio Carduchi está por encima de otro libro identificado como *Le due regole della prospettiva*, de Giacomo de Barozzi da Vignola³⁶. También se ilustran los trabajos de León Bautista Alberti y Sebastiano Serlio, deliberadamente situados en medio de recordatorios de la mortalidad—un cráneo, reloj, rosas mueren, y una vela apagada³⁷.

In Ictu Oculi, pintado por Valdés Leal en 1672 para la decoración de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, arroja luz sobre cómo el artista quizás concibió su participación en la creación de *Fiestas*. El título rodea la vela recién apagada por un esqueleto de pie gesticulando sobre bienes materiales asociados con la vanidad. El pie izquierdo de la figura descansa en un globo celeste, mientras que el derecho está cubierto de bienes relacionados con el poder y la gloria—armadura, una espada, un bastón de mando, y la tela rica³⁸. Entre los símbolos de la vanidad está un libro de fiestas, abierto a una página que muestra un arco de triunfo. El libro, titulado *Pompa Introitus Ferdinand*, es una publicación de la documentación de la entrada del cardenal-infante Fernando en Amberes en 1634. La página mostrada revela una ilustración de un grabado del Arco Mint por Theodore van Thulden. Este estructura, creada por Peter Paul Rubens para las fiestas, es conceptualmente similar a las dos estructuras efímeras diseñadas por Valdés Leal y Pineda³⁹. Creo que no es casual que Valdés Leal pintara *In Ictu Oculi* el mismo año de su participación en *Fiestas* de Torre Farfán. La inclusión

[35] Nordström, Folke. “The Crown of Life and the Crowns of Vanity: Two Companion Pieces by Valdés Leal”, *Figura Nova*, 1, 1959, pp. 135-36.

[36] Kinkead. *Juan de Valdés Leal...*, op. cit., p. 199.

[37] Kasl, Ronda (ed.). *Sacred Spain: Art and Belief in the Spanish World*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 168. Trapier identifica el libro por detrás del Vignola como Alberti y sugiere que el volumen marcado como Sebaiano posiblemente sea la obra de Serlio. Trapier. *Valdés Leal...*, op. cit., p. 32.

[38] Kinkead. *Juan de Valdés Leal...*, op. cit., p. 231.

[39] McGrath, Elizabeth. “Rubens’s Arch of the Mint”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, p. 191.

de este libro de fiestas en las pinturas sugiere que el artista cuestionó el valor y la virtud de su participación en el proyecto de Torre Farfán.

Puerta de los Palos, una impresión hecha por Valdés Leal para *Fiestas*, representa la segunda construcción efímera realizada por Valdés Leal y Pineda para la campaña de canonización. Similar a la anteriormente citada impresión que documenta *El Triunfo*, hay un grupo de sevillanos lo largo de la parte inferior de la impresión. Entre la multitud hay damas, eclesiásticos, dos nobles con espadas apuntando a la decoración, cortesanos deambulando por el primero plano inmediato, y dos clérigos señalando y discutiendo un dibujo, probablemente el plan de *Puerta de los Palos*⁴⁰. Mientras Valdés Leal incluye una representación de Pineda, con la participación activa de un grupo de eclesiásticos, él se niega a incluirse dentro del mismo grupo. Esto posiblemente refleja el esfuerzo de Valdés Leal a desvincularse del proceso artístico o simplemente es un sutil acto de humildad. Miguel Mañara, un amigo del artista y el patrono de *In Ictu Oculi*, tal vez influyó en la decisión de Valdés Leal de eliminar su identidad, no sólo de la impresión, sino también de la realización de la célebre estructura. Mañara, que se negó a firmar su tratado, *Discurso de la verdad*, resultó estar obsesionado con la fugacidad de la vida y la naturaleza inútil de la fama y el éxito mundano⁴¹. Estas imágenes sugieren que, en una ciudad fronteriza entre la decadencia y la penitencia, el rol del artista no estaba claro.

En su reciente estudio de las fiestas en la baja edad media y principios de la España moderna, historiador Teófilo Ruiz dice: “Estoy firmemente aferrado a la idea de que no había (y no hay) ocasiones sin objetivos ideológicos, o la intención de hacer una declaración social”⁴². Las celebraciones documentadas por Torre Farfán no fueron una excepción. Los funcionarios de la Catedral de Sevilla concibieron y ejecutaron cuidadosamente cada evento con un programa y un mensaje específico en mente. Las fiestas y sus publicaciones asociadas comunicaron los recursos financieros de la ciudad para llevar a cabo este tipo de eventos espléndidos, así como el compromiso de sus ciudadanos a la Iglesia

[40] Wunder. *Search for Sanctity in Baroque Seville...*, op. cit., p. 188.

[41] “*Estas ilustraciones, que Dios le daba en materia de humildad, no se quedaban en sola especulación: reducíalas á la práctica en cuantas ocasiones se le ofician, mostrando en todas las cosas el deseo que tenía de su mayor abatimiento. Por esta causa al libro que compuso, intitulado Discurso de la Verdad, aunque se imprimió dos veces, nunca permitió que se le pusiera el nombre de su autor, huyendo la estimación que de abí le podía resultar.*” Padre Juan de Cárdenas. *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca*, Sevilla, 1874, p. 74.

[42] Ruiz, Teofilo R. *A King Travels: Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 7.

Católica. Lo que es interesante es que los artistas locales de Sevilla y sus procesos artísticos estaban intrínsecamente ligados a la idea de la fuerza y la piedad de Sevilla. Podría decirse que el rol integral de los artistas, tanto en la fabricación y promoción de esta imagen cuidadosamente manipulada de la ciudad, fue el resultado de los discursos y debates de la Academia de Sevilla sobre el estatus del artista y de la creación artística. A pesar de la supuesta importancia de la academia de Sevilla, sus miembros no pudieron resistir a la crisis, disolviendo la institución en 1674.

En sus esfuerzos por documentar la naturaleza efímera de las fiestas y de las obras de los involucrados, Torre Farfán capturó de manera más importante los momentos finales de la grandeza de Sevilla. Los libros en estudio presentan Sevilla como ciudad con la capacidad y los medios financieros para crear magnificencia en el servicio de Dios y su iglesia. Los trabajos de Torre Farfán sirven como testamentos duraderos a los esfuerzos de Sevilla para salvar el efímero Siglo de Oro.

La ciudad como un gran escenario. Jaén en el Siglo de Oro

José Manuel ALMANSA MORENO

Universidad de Jaén
jalmansa@ujaen.es

LA CIUDAD INTRAMUROS

La historia urbana de Jaén es antigua, surgiendo en época iberromana en torno a las faldas del cerro de Santa Catalina y el actual barrio de La Magdalena. A pesar de que en época visigoda el municipio romano de Aurgi pierde importancia frente a Mentesa (La Guardia de Jaén), la ciudad vuelve a recuperar su preeminencia tras la conquista islámica del 713, momento en que pasa a denominarse *Madinat Yayyan*, obteniendo la capitalidad de la Cora en tiempos de Abd al-Rahman II.

La ciudad islámica aparece plenamente configurada en el primer cuarto del siglo XI, disponiéndose como una abigarrada medina localizada en torno a su alcazaba, ofreciendo una imagen compacta (que tradicionalmente se ha venido asemejando a un dragón o lagarto¹), adaptándose a la empinada orografía mediante tortuosas y estrechas calles. La medina estaba protegida con un circuito amurallado salpicado por fuertes torreones y horadado por puertas que comunicaban la ciudad con el exterior a través de importantes caminos, que canalizarán el crecimiento de la ciudad: la Puerta de Granada, el Postigo de San Sebastián o Arco de los Dolores, de Santa María, de San Agustín, de Baeza, del Sol, del Aceituno, de Martos y Portón de la Llana².

Conquistada la ciudad en 1246, el rey Fernando III el Santo purifica la mezquita mayor y la consagra a Santa María, trasladando la sede episcopal desde

[1] Además de la conocida leyenda del dragón o lagarto de la Malena, Ximénez Patón relacionaba el diseño urbano de Jaén con aquel animal en los siguientes términos: "...su hechura, y traça es assimilada, a una Serpiente, o Dragón con cabeça, alas, vientre, y cola...". [Vid.] Ximénez Patón, Bartolomé. *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén* (1628). Jaén, Riquelme y Vargas, 1983.

[2] Salvatierra Cuenca, Vicente. "Las murallas urbanas", *Arqueología y territorio medieval*, nº 11 (2), 2004. pp. 55-76.

Baeza a Jaén en 1249. La ciudad medieval contaría con dos grandes ejes viarios: la calle Maestra Alta (que unía la Puerta de Martos con la Puerta de Granada) y la calle Maestra Baja (con origen también desde la Puerta de Martos, desembocando en la Puerta de Santa María). En torno a estas calles se vertebrarían las diferentes collaciones de la ciudad, que articularían la vida cotidiana: La Magdalena, San Miguel, San Andrés, Santa Cruz, San Pedro y San Bartolomé en la parte baja de esta columna vertebral; y en la alta: San Juan, Santiago y San Lorenzo, llegando al final a las collaciones de Santa María y de San Ildefonso. Estos ejes principales se constituyen como tales en la Edad Moderna, siendo muy diferente el aspecto que presentarían durante la época del Condestable Lucas de Iranzo o incluso con el Emperador Carlos V, con respecto a su ordenación a lo largo de las décadas finales del XVI y principios del XVII³.

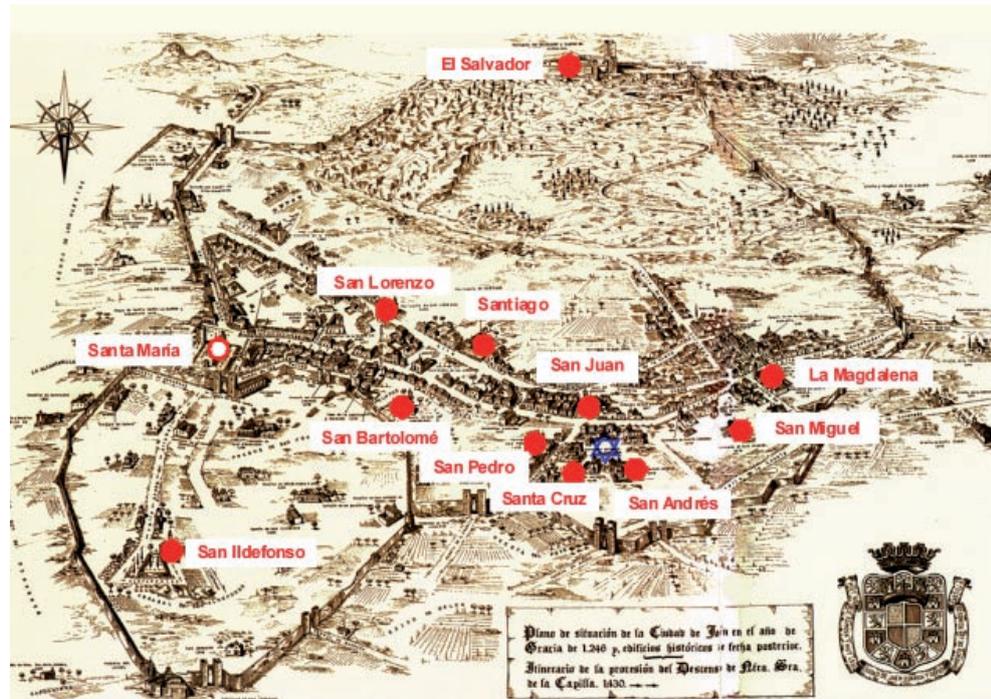


Figura 1
Las parroquias
de Jaén

Tras la conquista cristiana de la ciudad se procede al asentamiento de varias órdenes religiosas, adquiriendo especial protagonismo las órdenes mendicantes y de redención de cautivos, que se ubicaban cerca de los principales accesos de la ciudad. Así, en 1246 se fundaría el convento de la Santísima Trinidad (el único fundado intramuros, en la collación de la Magdalena, en la cuesta del castillo)

[3] Díez Bedmar, Consuelo. *Jaén en la Baja Edad Media, la configuración de una ciudad*. Jaén, Universidad de Jaén, 2007, pp. 74-79.

y años más tarde el convento mercedario de San Sebastián de los Ballesteros (1288), construido a las afueras de la Puerta de Martos. Igualmente, por estos años se fundaría el Convento de Santa Clara, en la zona conocida como Arrabal de las Monjas —junto a la collación de Santa María— y que sería arrasado por las tropas musulmanas en 1368.

Posteriormente, en el siglo XIV, la monarquía apoyaría la fundación de nuevos cenobios como elementos activos para la repoblación de los territorios cristianos. Así, el Convento de San Francisco surgiría a raíz de la cesión que produce en 1354 por parte del rey Pedro I el Cruel de un pequeño palacio, huerta y bosque a las afueras de la Puerta de Santa María. Por su parte, el convento dominico de Santa Catalina Mártir fue fundado por Juan I de Castilla en 1382, aprovechando para ello un primitivo palacio islámico. Su máximo esplendor llegaría durante el siglo XVI, cuando recibe numerosas donaciones económicas así como la Bula de Paulo III que le concede honores de universidad.

Durante todo el siglo XV se aprecia un ascendente renacer religioso en Jaén, que dará como consecuencia la fundación de nuevos conventos y espacios de oración: el Priorato de San Benito (perteneciente a la Orden Militar de Calatrava, y erigido en 1437 por fray Guido de Morimendo frente a los baños árabes de Alí), el Convento de dominicas de Nuestra Señora de los Ángeles (fundado en 1486 gracias a la cesión por parte del canónigo Pedro López Nieto de varias casas y una capilla bajo la advocación de San Miguel “el Nuevo”, frente a la iglesia de Santiago), la refundación del Convento de Santa Clara o Santa María de la Gracia (hacia 1495, a propuesta del tesorero de la Catedral Juan de Narváez, ubicado en plena judería y al amparo de las parroquias de Santa Cruz y San Pedro) o el Convento carmelita de Nuestra Señora de La Coronada (fundado hacia 1511 por el Obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, sobre una primitiva ermita localizada a las afueras de la Puerta de Martos).

La fundación de estos nuevos conventos evidencia la importancia de la ciudad histórica, articulada especialmente en torno a las parroquias de San Juan y La Magdalena, la cual se irá colmatando de numerosas casonas de las principales familias nobiliarias, así como otros establecimientos de carácter público. Una de las razones que justifica este hecho se debe a que aquí se ubicaba la sede del concejo municipal, cuyos cabildos se celebraban en la iglesia de San Juan⁴. De hecho, anexo al templo se encuentra la Torre del Concejo, donde se ubicaba el

[4] Chamorro Lozano decía que en su época aún se conservaba una de las ventanas de las primitivas Casas Consistoriales, localizadas frente a la Torre del Concejo. [Vid.] Chamorro Lozano, José. *Guía artística y monumental de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971, pp. 276-279.

reloj y la campana de la ciudad que servía para convocar a los ciudadanos en momentos solemnes, en caso de ataques de enemigos o para regular los turnos a los regantes de las huertas próximas a la urbe)⁵.

La política de creación de conventos iniciada en la Baja Edad Media alcanza sus cotas más altas entre mediados del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII, no tanto como consecuencia de los postulados de Trento sino más bien derivado del patrocinio de las familias aristocráticas jiennenses. Es así como el número de fundaciones religiosas prácticamente se duplica, pasando a ser un total de diecisiete instituciones conventuales, en una urbe cuya población se situaba en torno a los treinta mil habitantes. Se trata de un número sumamente elevado (que podría haber sido incluso superior de no ser por la frustración de algunos proyectos al ser denegados el permiso para fundar por parte del cabildo de la ciudad)⁶. Así, por estos años se fundan el convento de Santa Úrsula (1558), Santa Ana (1568), La Concepción Dominica (1576), San Agustín (1585), San José (1588), la Compañía de Jesús (1610), Santa Teresa (1615), Las Bernardas

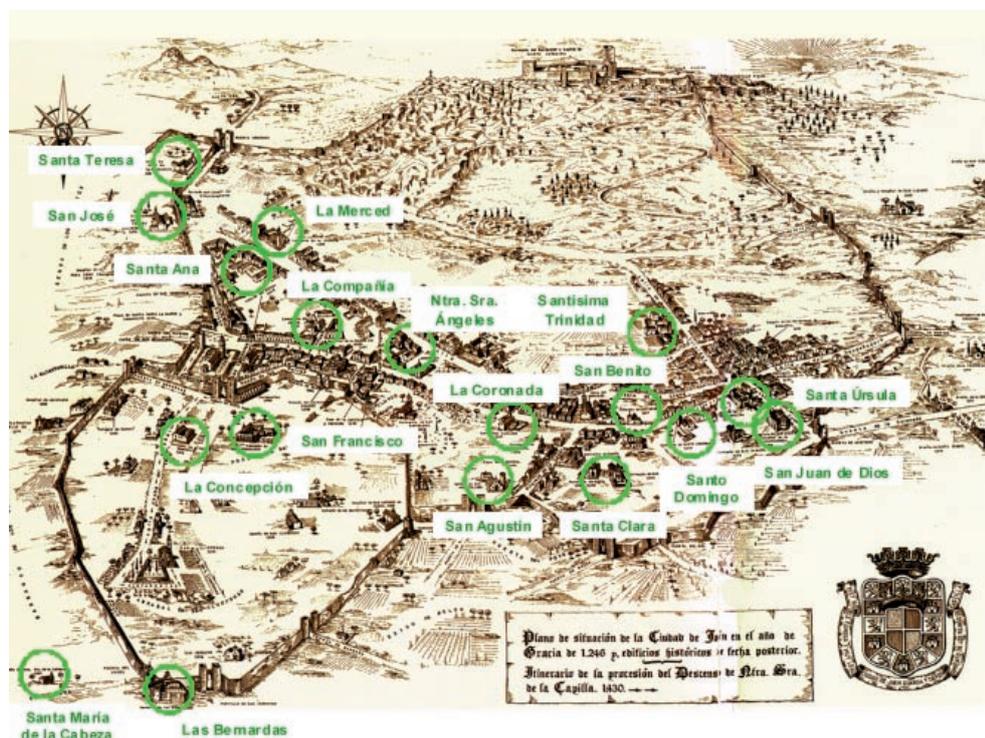


Figura 2
Ubicación de los conventos de Jaén

[5] Cazabán Laguna, Alfredo. “La campana de San Juan”, *Revista Don Lope de Sosa*, nº 97, enero 1921, p. 27

[6] Serrano Estrella, Felipe. *Órdenes mendicantes y ciudad. El patrimonio conventual de Jaén en la Edad Moderna* (Tesis Doctoral dirigida por Ignacio Henares Cuellar y Elena Díez Jorge). Granada, Universidad de Granada, 2008.

(1616-1618), San Juan de Dios (1619), y Santa María de la Cabeza (1621). Son instituciones que representaban a todas las órdenes religiosas del momento y materializaban el reflejo del poder y prestigio de la ciudad, siendo costeados bajo el patronazgo de las oligarquías locales y los miembros de la Iglesia.

En este proceso fundacional se aprecia el desplazamiento desde el núcleo histórico hacia nuevas collaciones más pujantes como las de Santa María-San Ildefonso, que verán incrementar su población de forma considerable durante la Edad Moderna. Ello se debe especialmente a las características urbanas de la nueva zona de expansión, con vías regulares y grandes espacios abiertos, frente al carácter irregular e incómodo de la trama medieval, carente de infraestructuras. Reflejo de ello es que los mercedarios y los carmelitas abandonan sus primitivos asentamientos, refundando sus conventos en la collación de Santa María (también los trinitarios solicitan su traslado, aunque sin éxito).

Ante el gran desarrollo de estas collaciones, el propio cabildo de la ciudad abandonaría su ubicación original en la Plaza de San Juan y se situaría en plena Plaza de Santa María, contribuyendo a otorgarle su definitiva fisonomía a este espacio, convertido en símbolo del poder religioso y civil. También collaciones colindantes —como la de San Lorenzo o San Bartolomé— se nutren de este trasvase poblacional; de hecho, ésta última acogería numerosas instituciones de poder como así lo demuestra la construcción de la Casa de los Corregidores, la Audiencia y la Cárcel Real y la Casa del Pregonero, formándose un complejo en que las funciones judiciales y de gobierno podían atenderse cómodamente.

De nada sirve incentivar el poblamiento de la ciudad histórica con la fundación de instituciones piadosas o asistenciales, mejora y embellecimiento de las vías, o creación de nuevas infraestructuras hidráulicas; la penuria económica de los siglos XVII-XVIII y el absentismo de las familias principales hace que las parroquias y conventos vean mermados sus ingresos económicos y vayan empobreciéndose paulatinamente, hasta el punto de asistir a la decadencia y ruina de sus fábricas parroquiales, procediéndose a la supresión de la parroquia y anexión de su población a otras colindantes (como así sucede a finales del siglo XVIII con las parroquias de San Miguel, Santa Cruz, San Andrés, Santiago y San Lorenzo). El golpe de gracia de gran número de conventos vendrá ocasionado por el ataque de las tropas napoleónicas, así como por las diferentes desamortizaciones eclesiásticas del XIX.

El caso de Jaén no es aislado sino que se repite en otras importantes ciudades de la provincia. Quizás el caso más notorio sea el de Alcalá la Real, cuyo

desarrollo urbanístico se produce en torno a la Fortaleza de la Mota, alrededor de la cual surgirían —ya desde época islámica— los arrabales de San Bartolomé, San Sebastián, San Francisco y Santo Domingo (siendo éste último el más importante). Desde el siglo XV se inicia el desarrollo de nuevos espacios urbanos más cómodos como la calle Real y la alledaña calle del Rosario y, sobre todo, el Llanillo que desde el siglo XVI pasa a convertirse en la espina dorsal que regula la vida socio-económica de la ciudad.

En el siglo XVII, el recinto amurallado quedaría sólo como barrio principal (al estar ubicado en él los edificios más importantes tanto a nivel religioso, administrativo y de gobierno); sin embargo, las actividades cotidianas se desarrollaban en la parte baja de la ciudad.

Es en el siglo XVIII cuando se produce la ruptura total entre el Llanillo y el histórico recinto de La Mota. De hecho, en 1711, las Casas del Cabildo ya se encuentran en una casa alquilada en la Calle Real, iniciándose en 1733 la configuración de la Plaza Nueva (en las inmediaciones del Llanillo) con la construcción del actual Ayuntamiento y del edificio de la Alhóndiga y la Pescadería. Del mismo modo en 1781, siendo abad D. Esteban Lorenzo Mendoza y Gatica, se decide abandonar el vetusto palacio abacial localizado en la ciudad alta y construir uno en la parte baja, rehabilitando para ello una vieja casa señorial. El abandono definitivo de la Mota se produce tras la invasión napoleónica, que conllevaría el incendio de la iglesia de la Abadía y el traslado de la sede abacial a la Iglesia de la Consolación (perteneciente al antiguo convento franciscano), situada igualmente en el Llanillo⁷.

Con características muy similares al caso de Jaén se podría citar Baeza, ciudad con la que comparte la sede catedralicia. Iniciado el proceso de abandono del alcázar desde finales del siglo XV, la demolición de sus murallas por orden de los Reyes Católicos acentuaría este proceso de despoblación, produciéndose un trasvase poblacional a las parroquias de San Andrés, San Pablo y el Salvador. De nada sirve las medidas llevadas a cabo entre los siglos XVII-XVIII por promover la recuperación del barrio del alcázar, como serían las mejoras hidráulicas, fundación de nuevos cenobios, hallazgo de reliquias, etc. La escasez de medios económicos supondría que, de forma inevitable, las conocidas como “parroquias menores” (San Pedro, San Miguel, San Gil y San Vicente) sean clausuradas por avanzado estado de ruina, conservándose escasos restos de las mismas. El traslado

[7] Juan y Lovera, Carmen. *Alcalá la Real. Guía de la Ciudad y sus Monumentos*. Jaén, Artes Gráficas Sociedad Provincial S.A., 1984.

de la Colegiata de Santa María del Alcázar a la iglesia de San Andrés en 1765, con la imagen de la patrona y todos sus bienes, supondría el cierre del templo y su posterior demolición años más tarde, reconvirtiéndose el recinto del alcázar en un cementerio provisional a mediados del siglo XIX⁸.

Del mismo modo, el entorno de la Catedral va perdiendo parte de su carácter representativo, al trasladarse la sede del consistorio de su primitiva sede (en el palacio de Gil de Bayle y Cabrera) hacia las conocidas como Casas Consistoriales Bajas, erigidas en plena Plaza del Mercado entre 1686-1701. Ubicadas en la Plaza del Mercado, las Casas Consistoriales Bajas presentan unos miradores con funciones más festivas que de carácter civil, como sería asistir a las corridas de toros que se celebraban en este espacio. Las funciones del balcón municipal se fueron ampliando y desde 1760 se exhibían en este edificio el pendón y los retratos reales tras las proclamaciones, sustituyendo actividades propias del consistorio alto.

* * *

Sin duda alguna, uno de los espacios más importantes del Jaén intramuros es la Plaza de Santa María. Las primeras reformas efectuadas para mejorar este espacio se realizan en época de D. Miguel Lucas de Iranzo, Condestable de Castilla (†1473). A pesar de sus conflictivas relaciones con la nobleza y el clero, las Crónicas de su época nos transmiten el perfil de un personaje cortesano y amante de los espectáculos, celebraciones y banquetes⁹.

El Condestable ordenaría “allanar e despedregar de una parte e de otra. E por la más ensanchar allanar», con el fin de dignificar este espacio que tradicionalmente se empleaba para diversos juegos de cañas y desfiles militares, “por manera que está agora la más llana e la más gentil plaça del mundo”¹⁰. Estaba presidido este lugar por la **Catedral de Santa María de la Asunción**, fundada sobre la primitiva mezquita aljama. El primitivo edificio sufriría daños por los ataques de las tropas musulmanas, siendo demolido y reconstruido por orden del Obispo D. Nicolás de Biedma (1368-1378 / 1381-1383), a quien se atribuye la llegada a Jaén de la reliquia del Santo Rostro, el paño con que la Verónica enjugó la faz de Cristo en su camino al Calvario. El nuevo templo-relicario sería una construcción

[8] Rodríguez-Moñino Soriano, Rafael. *Aproximación a la historia eclesiástica de la ciudad de Baeza (Jaén). Del esplendor renacentista y barroco a la crisis liberal del XIX*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2000.

[9] Jódar Mena, Manuel. “El programa urbanístico del condestable Miguel Lucas de Iranzo en la ciudad de Jaén a finales del siglo XV”, en VV.AA. *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén, Universidad de Jaén, 2011.

[10] *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*. Edición y estudio de Juan de Mata Carriazo. Madrid, Espasa-Calpe, 1940, p. 118.

en estilo gótico-mudéjar, de cinco naves cubierto con techumbre de madera, que posiblemente aún conservaría el sahn de la mezquita a modo de claustro, y que quedaría delimitado por la muralla de la ciudad.



No siendo su fábrica lo suficiente sólida como era de esperar, y al considerar que la catedral mudéjar era un edificio pequeño y oscuro, el obispo D. Luis Osorio de Acuña (1483-1496) ordena la construcción de un nuevo templo que vendría a sustituir al realizado en tiempos del Obispo Biedma. Sería especialmente con D. Alonso Suárez de la Fuente el Sauce (1500-1520) cuando el proyecto alcanza su mayor desarrollo, bajo la dirección de Pedro López¹¹.

Interrumpidas las obras de la catedral gótica en 1525 por orden del Obispo D. Esteban Merino (1523-1535), se plantea reconstruir el templo en el nuevo estilo romano y se ordena la demolición de parte del cimborrio y la capilla mayor realizados en tiempos del Obispo Suárez. Sin embargo, es en 1555 cuando se retoman las obras, en este caso bajo la dirección del arquitecto Andrés de Vandelvira, quien diseña un templo renacentista conservando el testero gótico preexistente, y construyendo la zona de la cabecera, así como la sala capitular, sacristía, antesacristía y capillas anexas. Para ello, el primer paso será la demolición del lienzo de muralla (la denominada “Torre del Alcotán”) que impedía la expansión del templo por la zona sur, y que hacía del templo una fortaleza oscura y comprimida entre este límite y la Puerta de Santa María al oeste (actual Sagrario). Muerto Vandelvira, la obra queda en manos de Alonso Barba quien termina lo que el maestro había dejado prácticamente ultimado¹².

Figura 3
La Catedral de Santa
María de la Asunción
e imágenes del Santo
Rostro de Jaén

[11] Almansa Moreno, José Manuel. “Arquitectura en Jaén durante el Obispado de Alonso Suárez de la Fuente el Sauce (1500-1520)”, en Alonso Ruiz, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid, Sílex, 2011.

[12] Galera Andreu, Pedro. *La catedral de Jaén*. Úbeda, El Olivo, 2000.

La llegada del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1646) supondría la reactivación de los trabajos del templo mayor, tras permanecer inactivas durante unos años. Así, a partir de 1634, Juan de Aranda Salazar procede a derribar la fábrica del primitivo templo gótico para edificar la cabecera y las capillas del lado del Evangelio hasta la zona del crucero y del coro, junto con la portada lateral, siguiendo las trazas dictadas por el maestro de Alcaraz.

A principios de 1667, Eufrasio López de Rojas figura como maestro mayor, derribando los restos del primitivo templo que aún se conservarían y continuando los pilares y capillas que faltaban, diseñando asimismo la fachada y sus torres, contando con la colaboración de Blas Delgado y Pedro Roldán.

Durante todo el siglo XVII, la catedral se convierte en la protagonista de un sinfín de eventos. Dentro de ese carácter festivo, colaborarían el resto de parroquias y conventos de la ciudad, fomentando la creación de itinerarios sacros¹³ (donde es frecuente el empleo de una arquitectura efímera, a base de altares, toldos, alfombras, etc.), destinados a la veneración de las numerosas imágenes y reliquias que se conservaban en la ciudad, entre las cuales sobresalía con especial fuerza el Santo Rostro. De hecho, Eufrasio López de Rojas concibe la fachada de la Catedral como una auténtica fachada-retablo en piedra, en donde sobresale la presencia de varios balcones, cuya presencia se justifica por el carácter ritual, al estar ligado a la exposición pública de la reliquia a los fieles.

La existencia de las crónicas de las fiestas realizadas para la bendición de la Catedral, redactadas por Juan Núñez de Sotomayor¹⁴, nos hablan de numerosos altares efímeros, autos sacramentales, músicas y danzas, teatros, etc., que sirven para enmascarar la imagen de la ciudad histórica. En la descripción de Sotomayor se nos habla cómo los altares realizados para la ocasión emulaban la arquitectura de la catedral, convertida en una Nueva Jerusalén, Templo de Salomón u Octava Maravilla, haciéndose presente igualmente las diversas imágenes de los santos patronos de la ciudad, así como de las diversas órdenes religiosas existentes en la ciudad¹⁵.

[13] El prof. Serrano Estrella marca la existencia de dos grandes vías sacras, como serían las que unen las puertas de Martos-Santa María, así como la de Granada-Nueva, en cuya unión se dispondría la plaza de Santa María, sede del gobierno civil y eclesiástico de la ciudad. Estos dos ejes sacros reflejarían las dos “ciudades”, la nueva y la vieja, que convergían en una sola. [Vid] Serrano Estrella, F. *Órdenes mendicantes y ciudad...*, op. cit.,

[14] Núñez de Sotomayor, Juan. *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y suntuoso templo en el mes de Octubre de 1660*. Málaga, 1661.

[15] Pérez Miñano, Carmen. *La imagen de la ciudad de Jaén: literatura y plástica*. Jaén, Ayuntamiento,

Frente a la Catedral, y en el ángulo noroccidental de la plaza, se localiza el **Palacio de los Obispos** [Fig. 5]. La primera residencia obispal en Jaén se remonta a la traslación de la sede episcopal en 1249, aunque su ubicación era distinta a la actual (si bien se encontraba en las proximidades de la Catedral)¹⁶. Todo parece indicar que el palacio se ubicaría aquí definitivamente en tiempos del Obispo D. Alfonso Vázquez de Acuña (1457-1474), siendo reformado durante el episcopado de D. Luis Osorio con motivo de la visita de los Reyes Católicos. Sin embargo, la construcción del palacio actual se realizaría en tiempos del Obispo D. Diego Tavera (1555-1560), siendo reformado de nuevo en tiempos de D. Sancho Dávila

(1600-1615) y de fray Benito Marín (1749-1769). Con su presencia se reafirmaba el poder eclesiástico en la plaza, entrando en competencia directa con el poder civil, que quedaría representado por las Casas Consistoriales (simbolizando así los dos ojos del mítico lagarto de Jaén, siendo esta plaza su cabeza).

Como ya comentábamos antes, en el lado sur de la plaza se situaba la muralla de la ciudad. Sobre ella y aprovechando las torres existentes se construyeron las **Casas Consistoriales**, cuya ejecución fue llevada a cabo hacia 1542 por Francisco del Castillo “el Viejo”¹⁷. Se trataba de un edificio

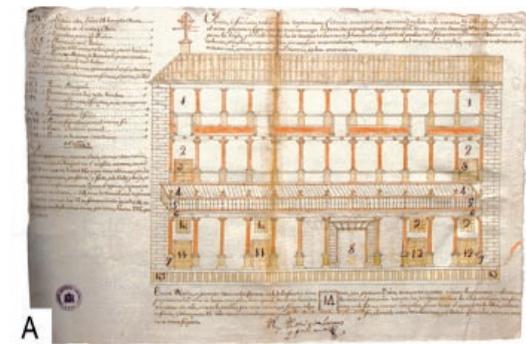


Figura 4
Casas Consistoriales de Jaén.
A) Fachada tras las reformas efectuadas en 1758 por Alonso de Lamas y Palma.
B) Fachada con motivo de la visita de Isabel II en 1862

de escaso fondo y planta sensiblemente longitudinal, dispuesto a lo largo del adarve hasta la Torre de Alcotán (que solía utilizarse como prisión).

Como ya hemos indicado, las necesidades constructivas de la Catedral obligaron al derribo de toda la muralla de esta zona y de parte del edificio del propio Concejo, que perdió gran parte de su fachada entre 1555-1590. Con

2003, pp. 160-173.

[16] Luque Rodrigo, Laura. *Los palacios episcopales en la provincia de Jaén* (Proyecto de investigación tutelado, dirigido por Pedro Galera Andreu). Universidad de Jaén, 2011, pp. 73-96.

[17] Moreno Mendoza, Arsenio. *Los Castillo. Un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*. Granada, Universidad, 1989, p. 28.

motivo de la construcción de la lonja catedralicia, en 1758 se lleva a cabo una gran reforma en el inmueble —realizada por el arquitecto Alonso de Lamas y Palma—, que sirvió además para suprimir el Postigo de las Cadenas, que era la única salida de la Plaza de Santa María a la actual Carrera de Jesús.

El primitivo edificio presentaba una planta baja con soportales, donde se abría una puerta principal que comunicaba con el zaguán y dos laterales que daban acceso a las oficinas de los escribanos. Sobre esta planta se situaban dos galerías adinteladas, que funcionaban como fachada-mirador para disfrutar de las diversas actividades que se llevaban a cabo en la plaza. La solución arquitectónica del mirador atiende a las necesidades de exposición pública del poder municipal en los ámbitos de la representatividad del Antiguo Régimen, y su presencia será necesaria para ratificar la importancia y legalidad de las conmemoraciones y actos que tienen lugar en la plaza¹⁸. Su presencia es una constante en los edificios municipales de ciudades jiennenses como Úbeda, Baeza, Andújar, Torredonjimeno, Alcalá la Real, etc.

Al tratarse de un edificio reducido, incómodo y ruinoso, entre 1837 y 1840 se realizaron una serie de intervenciones para mejorar el inmueble¹⁹. Posteriormente, el maestro de obras Juan José Martos intervendría en su fachada ante la visita de Isabel II a la ciudad (1862); finalmente, se optaría por trasladar la sede del cabildo al colindante **Palacio de Montemar**²⁰.

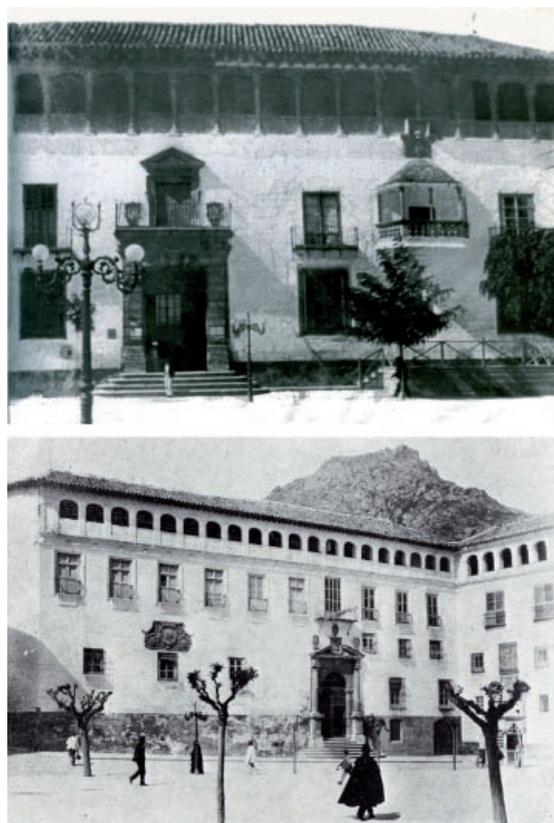


Figura 5
A) Palacio de Montemar
B) Palacio de los Obispos

[18] López Guzmán, Rafael. “Miradores y logias municipales”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 57, pp. 47-51, 2006.

[19] Madoz, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, 1850, p. 553.

[20] Casuso Quesada, Rafael. *Arquitectura del siglo XIX en Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1998, pp. 131-136.

En relación a éste, se trataba del único edificio de carácter privado y no vinculado al poder eclesiástico o civil, localizado en el lado occidental de la plaza. Erigido entre 1528-1538 por Pedro Ponce de León y su esposa Isabel de Mendoza, se trataba de una construcción presidida por una portada adintelada, con ventanas laterales cerradas con rejas, y rematada por una galería adintelada de arcos escarzanos; uno de los elementos más populares del palacio era el conocido como “balcón de Pilatos”, una tribuna que marcaba el inicio de un popular vía-crucis instituido por fray Diego José de Cádiz cuando misionó Jaén en 1780 (de donde deriva su nombre)²¹. Con el tiempo acogería la sede del consistorio municipal, demoliéndose a finales del siglo XIX para construir el actual edificio del ayuntamiento.

EL ARRABAL DE SAN ILDEFONSO

La configuración de los arrabales de Jaén se produce en época bajomedieval, como consecuencia del gran aumento demográfico que rebasa el recinto intramuros. Con el tiempo, y ante el temor de posibles ataques musulmanas, estos arrabales incluso llegarían a delimitarse con un segundo recinto amurallado.

Surgen así el Arrabal de las Monjas (abierto frente a la Puerta de Granada y la Puerta Noguera, al sureste del recinto amurallado) o el Arrabalejo (actual calle Millán de Priego, desarrollado al amparo de las Puertas de Martos, del Aceituno o de Baeza). Sin embargo, el arrabal más importante de la ciudad será el de San Ildefonso, surgido a espaldas de la mezquita aljama, y que tendrá su mayor apogeo a partir de la Edad Moderna (especialmente como consecuencia del desarrollo del culto a la Virgen de la Capilla, talla del XVI venerada en la Iglesia de San Ildefonso y que conmemoraba el milagroso Descenso de la Virgen María acompañada por un cortejo celestial a la ciudad de Jaén en la madrugada del 11 de junio de 1430)²².

Tal y como refiere el Deán Mazas, “desde principios del citado siglo XVI, se reedificó, ó hizo de nuevo casi toda la población que está de la parte de á fuera,

[21] Cazabán Laguna, Alfredo. “El que fue Palacio del Duque de Montemar”, *Don Lope de Sosa*, nº 26, febrero 1915, p. 60.

[22] Prueba de esta creciente devoción serían las numerosas reformas efectuadas en el templo entre finales del siglo XV y principios del XVII, como así lo demuestra la cabecera y la portada oriental (realizadas en tiempos del Obispo Alonso Suárez), su portada norte y la torre, ejecutadas por Francisco del Castillo en tiempos del Obispo Pedro Pacheco (hacia 1545-1554), o la configuración de la capilla de la Virgen (erigida hacia 1599-1600 por el prior de la iglesia y después Obispo Auxiliar de Toledo, don Melchor de Soria y Vera). [Vid.] VV.AA. *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985, pp.142-166.

y la Ciudad nombraba todos los años dos Comisarios para que entendiesen en la dirección y arreglo de Calles; que por eso, y ser de aquel tiempo se tiraron á línea, con bastante buena forma”²³. Para conectar la Puerta de Santa María con la Puerta de Barrera, rápidamente se produce la parcelación del eje viario de La Carrera, que serviría para articular todo el arrabal. Pronto se definirían otros trazados paralelos como la calle Maestra del Arrabal (actual calle Ancha) y Hurtado, que irán acogiendo la fundación de diversas instituciones hospitalarias y religiosas, y que serán claves para el desarrollo de itinerarios rituales.

Este arrabal se delimitaría con murallas, horadándose por varios accesos como serían la Puerta Noguera, la Puerta de San Miguel, y la Puerta Barrera. Además, con el tiempo, se irán abriendo otros postigos que ponían en comunicación el arrabal con la medina y extramuros (como serían los portillos de San Francisco, de San Bartolomé o de San Jerónimo).

Uno de los espacios más relevantes del arrabal de San Ildefonso es la Plaza del Mercado o Mercado del Arrabal, cuya configuración definitiva se fragua entre los siglos XVI y XVII.

Las primeras referencias de este espacio son de las Crónicas del Condestable Iranzo, que menciona numerosos juegos y ejercicios caballerescos en la “*plaza mayor del arraval*”, tratándose de un espacio abierto ubicado ante la puerta de Santa María y las huertas del Convento de San Francisco, en dirección hacia la Puerta Barrera.

Pese a las irregularidades de su trazado, su amplitud y las excelentes condiciones convertirán a este espacio en la plaza mayor de la ciudad, monopolizando progresivamente las fiestas y solemnidades del Jaén señorial y caballeresco. Convertido en mercado eventual, entre los numerosos festejos que se llevaron a cabo quedan en el recuerdo las corridas



Figura 6
Plaza del Mercado
(1841):
A) Casa de
Comedias, Cuartel de
San Rafael y
Alhóndiga
B) Palacio de Vilches

[23] Martínez de Mazas, José. *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén* (1794). Madrid, Aguilar, 1989, p. 77.

de toros organizadas para festejar la bendición de la Catedral (en octubre de 1660) y las justas caballerescas celebradas para anunciar la Paz de Basilea (1773). Además, desde 1778 pasa a ser el marco para la Feria Anual de Nuestra Señora de Agosto.

La plaza estaba presidida por la fachada trasera del **Pósito**, edificio que se abría en dirección hacia el Convento de San Francisco. El origen de este inmueble hay que buscarlo en la importante donación económica que hizo el Conde de Ureña hacia 1474, lo cual facilitó la posibilidad de edificar el edificio bajo el impulso del Corregidor Alonso Núñez de Lugo (1547). Se trataba de una construcción amplia, de tres plantas más desván, realizado en buena cantería; su austeridad se rompía con la majestuosa portada trazada por Francisco del Castillo “el Viejo”.

La parte trasera del edificio fue habilitada como pescadería, funcionando en la parte baja para tal actividad mientras que en la superior se habilitó una galería porticada, el conocido como “Balcón del Concejo” o “Casa Mirador” que servía de tribuna oficial para presidir las corridas de toros y otras funciones públicas celebradas en la Plaza del Mercado.

Tras años cumpliendo su función, a partir del siglo XIX pasó a desempeñar múltiples destinos: cuartel, prisión, casa de socorro, almacén... En 1916 se decidió rehabilitarlo como sede de Correos, si bien poco tiempo después se pensó en vender el edificio a un particular. Ante las protestas de la opinión pública, la portada fue desmontada e instalada como acceso principal del Museo Provincial construido por aquella época. Poco tiempo después se demolió el resto del pósito, construyéndose viviendas modernas.

En el costado izquierdo del Pósito se situaban las cocheras del Cabildo, que en los días de toros se convertían en ocasionales toriles. Junto a ellas se levantaría la **Casa de Comedias**, edificio construido hacia 1674 por Francisco Marín y Salvador Espinosa, siguiendo trazas de Sebastián Jocano, aprovechando para su fábrica viejos elementos arquitectónicos de la vieja Alhóndiga Zaida (que se localizaba en la actual Plaza de María Luisa Marillach). Era un edificio de planta horizontal, presidido por una portada con arco de medio punto y heráldica, sobre el que se disponían cinco balcones y una galería como remate. Al interior nos encontrábamos el corral de comedias, de dos plantas, empleando columnas y vigas de madera sobre zapatas.

Alfredo Cazabán nos deja la siguiente descripción del edificio: “Tiene en la parte superior una serie de ventanas o mirador en forma de pequeños arcos, como las que todas las casas de la plaza tenían. El piso principal lo forman cinco

balcones, que antes fueron ventanas; y el bajo, la portada y dos rejas laterales. La puerta, bastante artística, apoya el semicírculo de su arco en dos pequeñas columnas. Otras dos columnas avanzadas sobre pedestales completamente destrozados ya, sostienen un entablamento que corona una cornisa a cuyos extremos hay dos escudos y en un centro vestigios de haber habido, de escudo a escudo, una inscripción”²⁴.

Tras años de intensa utilización y numerosas representaciones teatrales, el edificio fue cerrado hacia 1780 debido a que las autoridades eclesiásticas lo consideraban como un antro de perversión. En 1787, Carlos III entregó el inmueble a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, quienes establecieron allí su sede, realizando diversas obras de adecuación. Interrumpida su actividad durante la Invasión Napoleónica (en la que funcionó como cuartel militar), hacia 1918 su estado de ruina era muy avanzado, siendo reconstruido de nuevo por la Real Sociedad Económica.

Colindante a la Casa de Comedias se encontraba el **Cuartel de San Rafael**, edificado entre 1744 y 1753 para acoger la Brigada de Carabineros Reales. El proyecto fue llevado a cabo por Alonso de Lamas y Palma, quien diseñaría un inmueble de tres plantas (que por problemas económicos quedarían reducidas a dos), dispuestas en torno a un patio central y con gran número de cuadras. Presentaba una bella fachada de piedra, con portada adintelada y rematada en una galería superior.

Debido a la escasez de la guarnición, hacia 1844 el Ayuntamiento decidió aprovechar parte del edificio construyendo allí una nueva **Alhóndiga**, local público destinado al almacenamiento y compra-venta de trigo. Esta sería construida siguiendo trazas del maestro de obras José María Castillo, estructurándose en torno a dos plantas, y presentando una sencilla pero elegante fachada. Este edificio vendría a sustituir a las desaparecidas Alhóndiga Zaida y a otra alhóndiga localizada junto a las Carnicerías de la Plaza de San Francisco. Sin embargo, debido a los cambios comerciales de la época, fue poco utilizada y tiempo después fue sacada a pública subasta. Los últimos soldados del cuartel de San Rafael abandonaron el inmueble en 1898, al marchar hacia Cuba y Filipinas. Pocos años después el cuartel y los edificios aledaños de la Alhóndiga fueron comprados por una sociedad particular, levantándose en sus terrenos el Teatro Cervantes (obra del arquitecto malagueño Manuel Rivera, y que sería inaugurado en 1907).

[24] Cazabán Laguna, Alfredo. “La casa de la Real Sociedad Económica y el Patio de Comedias de Jaén”, *Don Lope de Sosa*, nº 25, enero 1915, p. 20.

De forma irregular y cerrando este costado se disponía la **Casa de las Cuatro Torres**, que se trataba de una hermosa casa nobiliaria propiedad del Conde de Torralba. A imitación de un reducido alcázar, el edificio remataba sus esquinas con cuatro torres-mirador como símbolo de hidalguía nobiliaria. Durante la Guerra de la Independencia sirvió como cuartel de la Milicia, funcionando con posterioridad como posada (siendo conocido como el Parador Nuevo). Fue demolida hacia 1961 para alinear la plaza, conservándose su recuerdo en la toponimia de la calle colindante.

Por su parte, en el lateral derecho de la plaza se alza el monumental **Palacio de los Vilches** (el único edificio original conservado), junto al cual se encontraba el Mesón de Mendoza; el resto de la plaza se cerraba con viviendas de poca envergadura y la embocadura de varias callejas. Propiedad de D. Cristóbal de Vilches, su construcción original se remontaría hacia 1605, de la cual se conserva la arcada del piso inferior, ornamentada con tondos en las enjutas con bustos de personajes de la antigüedad. El resto del palacio, realizado en ladrillo y piedra, es fruto de una renovación realizada entre los siglos XVIII y XIX. Sobresalen sus ventanas del piso superior, cerradas con verjas de hierro, así como la galería de arcos del remate.

Pese a las irregularidades de su trazado, durante el siglo XIX la Plaza del Mercado se mantendría como principal espacio urbano, a lo que contribuiría la apertura de numerosas fondas y mesones. Cambiada su denominación durante la época contemporánea (Plaza de Isabel II, del Deán Mazas, de las Palmeras, de José Antonio o de la Constitución), durante el siglo XX se produce una transformación radical del espacio con la demolición de los principales edificios que se situaban en este espacio y con la construcción del edificio de la Delegación de Hacienda (1930) en el centro de la plaza, lo cual supondría la fragmentación del espacio en dos ámbitos más pequeños²⁵.

LA PERIFERIA

Durante la Edad Moderna, la ciudad de Jaén se encontraría rodeada exteriormente por numerosas huertas y campos de cultivo, un ámbito natural que igualmente se sacralizaría con la presencia de una red de ermitas, humilladeros y cruces de carácter periurbano que constituyen la avanzadilla religiosa de su salvaguarda espiritual (y que complementarían en sus funciones a las capillas, triunfos inmaculistas y hornacinas localizadas en las puertas de la muralla y diseminadas por su recinto viario).

[25] Lope Pérez, Manuel. *El viejo Jaén*. Jaén, Caja General de Ahorros de Granada, 2003.

Según Ximena Jurado, “las Ermitas dentro de Jaén, y en sus arrabales, son diez: Santa María de Consolación, San Clemente, San Lázaro, San Sebastián, Santa María la Blanca, Santa Isabel, San Nicasio, San Cristóbal, San Roque y Nuestra Señora de la Peña”²⁶. Este número es ampliado por Ponz, quien incluye las ermitas de San Antonio de Padua, San Clemente, Las Recogidas, San Félix de Cantalicio integradas dentro de la población; además, incluye una serie de ermitas rurales a las afueras de la ciudad, localizadas cerca de Jabalcuz, como serían las ermitas del Santo Cristo de la Asomada o de los Santos Cosme y Damián, además de otra serie de capillas u oratorios dispersos por diversas caserías²⁷.

Se tratan de santuarios rurales que alcanzaban su pleno significado gracias a las procesiones, vía crucis y romerías fomentadas por las diversas cofradías devocionales²⁸, proyectando el espacio cultural intramuros y convirtiéndose en aviso a los forasteros de la llegada a una ciudad conventual, una auténtica Jerusalén celestial.

[26] Ximena Jurado, Martín. *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este Obispado* (Edición facsímil. Estudio preliminar de José Rodríguez Molina y María José Osorio Pérez). Granada, Universidad, 1991, p. 164.

[27] Ponz, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ellas*. Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1791. Vol. XVI, p. 551.

[28] López Cordero, Juan Antonio. *Jaén tras la muralla*. Jaén, Caja General de Ahorros de Granada, 2003.

Las iglesias de realengo de Cundinamarca y Boyacá: construcción y provisión de ornamentos

Guadalupe ROMERO SÁNCHEZ

Universidad de Granada
guadalupers@ugr.es

INTRODUCCIÓN

Al igual que ocurría en otros territorios vinculados al Virreinato del Perú, en el Nuevo Reino de Granada se estaba organizando a la población indígena en núcleos urbanos, denominados pueblos de indios, con el objetivo de propiciar su aculturación y conversión al cristianismo. Estos pueblos podían estar encomendados a particulares que hubieran destacado sobre manera en algún aspecto relacionado con la conquista y pacificación de las Indias, así como haber desarrollado importantes labores de administración, entre otras¹. A ellos se reservaba el derecho por “varias vidas” del disfrute de una parcialidad de indios que siempre era cambiante y cuyos límites y población variaba constantemente. Entre las obligaciones del encomendero estaba la vigilancia del buen tratamiento de los indios sujetos a él, el cuidado de que siempre hubiera doctrina y que ésta se desarrollara de manera ininterrumpida durante todo el año, por tanto y en relación al tema que nos ocupa, la construcción de un templo doctrinero decente donde decir misa y capaz, era una acción obligatoria del cargo y necesaria para los fines de la Corona. A pesar de esa obligación inherente al título de encomendero de un pueblo de indios en Nueva Granada, la mayoría de ellos harán caso omiso a la orden de construcción de las iglesias y en la mayoría de los casos serán los

[1] Gamboa M. et al. “La encomienda y las sociedades indígenas del Nuevo Reino de Granada: el caso de la Provincia de Pamplona (1549-1650)”, *Revista de Indias*, 232, 2004, 749-770. González, Margarita. *El resguardo en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, La Carreta, 1979. Colmenares, Germán. *Encomienda y población en la provincia de Pamplona 1549-1650*. Bogotá, Universidad de los Andes, 1969, del mismo autor citar también sus trabajos *Historia económica y social de Colombia I, 1537-1719*. Bogotá, Tercer Mundo, 1997 y *La provincia de Tunja en el Nuevo Reino de Granada*. Tunja, Academia Boyacense de Historia, 1984.

curas doctrineros, los que por su cuenta decidirán levantar ramadas provisionales de bahareque y paja donde poder desarrollar las labores de evangelización, a la espera del cumplimiento de la edificación de una iglesia de mampostería con carácter permanente.

Esta situación de dejación por parte de los encomenderos se verá claramente en los autos de visita redactados por los oidores visitadores de la tierra vinculados a la Real Audiencia de Santafé. En un auto emitido por las autoridades neogranadinas en 1590 se exponía "... que se enseña a los naturales en casas pajizas con riesgo de fuegos y poca decencia..."². En la inspección del templo de Cucunubá en agosto de 1594 se dejó constancia de que la iglesia "se halló ser de vahareque, cubierta de paja syn puertas ningunas"³; de la inspección de Pausaga, emprendida 3 meses más tarde se desprende que:

...consta por vista de ojos, parece que la yglesia del dicho pueblo, en que al presente se çelebra el culto divino, es y siempre a sido de vahareque, cubierta de paja, syn puertas ny çerradura, cosa muy yndecente y contra lo que çerca dello está dispuesto y hordenado por el rey Nuestro Señor, y en ella ay falta de algunas cosas, siendo obligado el encomendero a lo tener...⁴

Para fines del siglo XVI la situación de la mayoría de los pueblos neogranadinos era semejante a las descripciones aportadas en estos documentos. Las leyes y obligaciones impuestas por la Corona habían sido desatendidas por todos, especialmente por los encomenderos, por lo que las autoridades se verán obligadas a tener que adoptar medidas más drásticas, entre las que se encontraba la posibilidad de poder suprimir las encomiendas a particulares y vincular algunos de estos pueblos bajo protección de la Corona, serán los llamados "pueblos de la Real Corona", apelativo que aparecerá siempre referenciado en la documentación cuando se actúe sobre ellos.

Pero como es bien sabido, ya a mediados del siglo XVI, concretamente en 1542, se emitirán normas que tenían entre sus fines actuar sobre la figura del

[2] 1590. *Auto emitido en Santafé relativo al pago fraccionado de las iglesias doctrineras*. Archivo General de Indias. SANTA_FE,66, N.96, Imagen 1.

[3] 1594, agosto, 20. Cucunubá. *Inventario de los bienes y ornamentos de la iglesia del pueblo de Cucunubá, en él también se aportan datos sobre los materiales con que se construyó este templo y el de Bogotá*. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Visitas Cundinamarca. Tomo 4. Rollo 42. Folios 110r-111r.

[4] 1594, noviembre, 26. Pausaga. Auto por el cual se ordena que se construya una iglesia firme en el pueblo de Pausaga en el plazo de un año y que se doten de los ornamentos necesarios para la misa. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Visitas Cundinamarca. Tomo 8. Rollo 46. Folios 415r-415v.

encomendero, restándole poder a favor del Rey, son las llamadas Leyes Nuevas⁵, que si bien tendrán un mayor seguimiento en otras regiones americanas en el caso de Nueva Granada tendrá poca impronta por la oposición frontal de los particulares y encomenderos⁶, de hecho si observamos la tabla de pueblos puestos en la Real Corona en los territorios más poblados de Cundinamarca y de Boyacá nos daremos cuenta de que su número poco o nada va a variar a lo largo de los siglos XVI y XVII, siendo abrumadoramente mayoritario el número de pueblos sujetos a títulos de encomiendas que de realengo. El investigador Ruiz Rivera nos aporta sobre este asunto algunos datos de sumo interés referentes al territorio de Santafé, según este autor en la última década del siglo XVI existían 51 encomenderos, que junto con otras 9 encomiendas de la Real Corona sumaban un total de 60. En 1640 se identificaron 48 encomiendas, de los cuales 8 eran de realengo. 50 años más tarde contabilizaron 55 pueblos encomendados estando 47 puestos en particulares y 9 en el Rey. Puede apreciarse, por tanto, que aunque varíe la nómina de pueblos de realengo, entre los que puede encontrarse según la fecha Cajicá, Chía y Saque, Choachi, Fontibón, Fosca, Fusagasugá, Guasca y Siecha, Natagaima, Pasca y Tunjuelo en Santafé, su número total es más o menos homogéneo⁷. En Tunja debemos añadir los pueblos de Chivatá, Duitama, Mongua, Monguí, Monquirá, Sámaca, Sogamoso y Turmequé, como los más importantes pertenecientes a la Corona, aunque con la advertencia de que según el año de estudio el conjunto de pueblos puede variar.

La asignación de estos pueblos a la Corona se hizo atendiendo a múltiples factores entre los que debemos tener en cuenta su cercanía a las principales ciudades, el número de indígenas tributarios y su rentabilidad, que revertiría de esta manera directamente en el Estado evitando que cayera en manos de

[5] Entre estas medidas cabe destacar las contenidas entre los capítulos XXVI y XXXVIII. En ellos se despojaba a los funcionarios públicos de las encomiendas concedidas, se quitaba la facultad a las autoridades de las Indias de conceder encomiendas, se derogaba la sucesión por dos vidas, se ordenaba reducir los repartimientos más extensos en otros más pequeños para beneficiar a más personas y no concentrar así demasiado poder; se privaba de encomiendas a las personas que no tuvieran título o a las que hubieran impuesto abusos y malos tratos excesivos a los indios, entre otras. Para profundizar en el análisis de estas leyes ver: García Bernal, Manuela Cristina. *Yucatán. Población y encomienda bajo los Austrias*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos - CSIC, 1978; Eugenio Martínez, María Ángeles. *Tributo y trabajo del indios en Nueva Granada*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos - CSIC, 1977; Orlando Melo, Jorge. *Las Leyes Nuevas y su promulgación en Nueva Granada (1542-1548)*. Bogotá, Universidad de los Andes, 1968.

[6] Un conjunto de alegaciones interesantes serán las presentadas por los procuradores generales de Santafé, Tunja, Vélez y Los Panches el 3 de febrero de 1547, lo que avivará muchísimo el debate.

[7] Ruiz Rivera, Julián B. *Encomienda y mita en Nueva Granada*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos - CSIC, 1975, p. 199.

encomenderos. Por el contrario, no es extraño que las autoridades neogranadinas decidieran encomendar a particulares pueblos que se debía agregar al Rey alegando los altos costes de su mantenimiento y la obtención de mayores rentas con su cesión a un encomendero.

LOS TEMPLOS DE DOCTRINA Y SU FINANCIACIÓN

Una de las principales excusas que ponían los encomenderos a la obligación incumplida de construir iglesias permanentes en los pueblos de indios era el desconocimiento de la parte que ellos debían costear de las mismas:

...se me ha hecho relación que en todos o los más pueblos de yndios de él no ay yglesia, sino solamente unas ramadas o buyos de paja donde se dize misa, lo cual se haze en ellos con mucha indecencia y descomodidad de los oyentes, y aunque muchas vezes se ha hecho ynstancia en que se hagan las dichas iglesias no se ha proveydo por no tener orden de cómo se ha de pagar la costa...⁸

Este argumento, repetido en múltiples ocasiones hará que se emitan constantemente autos repitiendo una y otra vez el sistema de pago por tercios, el cual quedará recogido finalmente como condición diferenciada y a modo de “recordatoria” en los contratos de obras de las iglesias realizadas a fines del siglo XVI y las primeras décadas del XVII. La primera cédula emitida sobre este asunto está fechada en 1551, en ella ya se reflejaba el sistema de pago por tercias partes, del siguiente modo:

...la terçia parte se pague de la Hazienda Real del Enperador y Rey Nuestro Señor, y que con otra terçia parte ayuden los yndios de ese obispado y que con otra terçia parte los vezinos y moradores encomenderos que tuvieren pueblos encomendados en él, y que con la parte que cupiere a Su Magestad de los pueblos que tuvieren en su Real Corona contribuya Su Magestad como cada uno de los dichos encomenderos⁹.

La estrategia de los encomenderos, en opinión de los oficiales reales era alargar las gestiones a la espera de que cada cierto tiempo hubiera un cambio de presidente o de oidores que volvieran a comenzar el proceso de visitas y así alargar la construcción de las iglesias de manera interminable. Mientras tanto, la labor de doctrina quedaba relegada a un segundo plano, por no poder el cura disponer de los indios, que estaban ocupados en otros menesteres, ni contar con un sitio decente donde dar cabida a todos y proceder con su evangelización. Los

[8] 1587, septiembre, 28. *Auto por el cual se ordena que se edifiquen las iglesias de indios por tercias partes*. Archivo General de Indias. SANTA_FE,66, N.96, Imagen 9.

[9] 1551, noviembre, 10. Villa de Madrid. *Forma de pago de las iglesias que se debían de hacer en el Nuevo Reino de Granada, diferenciando su coste total en tercios y dejando claro a quién correspondería, en cada situación, hacerse cargo de los mismos*. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 15. Rollo 15. Folio 295r.

encomenderos, con estos actos, hacían dejación de funciones, situación que llevará a plantearse en varias ocasiones la necesidad de incorporar ciertas doctrinas a la Corona, aunque como hemos visto estas amenazas en un elevadísimo porcentaje no se llevaron a cabo.

Es así como, ante una petición reiterada de los encomenderos para que las autoridades clarificaran exactamente el importe que debían gastar y, por tanto, el grado de suntuosidad que debía tener el templo doctrinero, desde la Audiencia se emitirán diferentes autos, incluyendo cada vez más información, aunque sin precisar importe. En una cédula de 1590¹⁰, se hacía memoria de otras otorgadas con anterioridad, una datada el 28 de septiembre de 1587 donde se repetía el sistema de tercios tanto para los pueblos encomendados como para los adscritos a la Corona donde el Rey pagaría la parte correspondiente al encomendero, cubriendo por tanto dos tercios del total, y otra emitida el 22 de diciembre del mismo año donde otorga la merced de contribuir con un ornamento, un cáliz y una campana al ornato de cada iglesia construida y por construir¹¹. No obstante, debemos precisar que el envío de esos bienes se haría solo una vez a cada pueblo y que tanto las reparaciones del edificio como su posible reconstrucción serían a cargo del encomendero o del Rey, en función de la titularidad de la doctrina¹².

Esta situación será una de las razones por las que se retrase la construcción de los templos doctrineros en el siglo XVI, a la dejación de los encomenderos debemos sumar, entre otros, la falta de oficiales de albañilería y carpintería en quienes contratar las obras, la falta de reducciones efectivas de la población, la ausencia de indios agregados en pueblos, la carencia de la delimitación urbana de los mismos,... Sin embargo, debemos destacar que la realidad de los pueblos adscritos al Rey será muy diferente de la que hemos resaltado de los pueblos en encomienda, quizás por la cercanía de éstos a las ciudades y, por tanto, a un control más directo de las autoridades, quizás por contar estos pueblos con más número de indios regularizados, quizás por la necesidad de dar ejemplo con sus acciones dejando constancia de la voluntad del Rey de que los indios fueran

[10] 1590. *Auto emitido en Santafé relativo al pago fraccionado de las iglesias doctrineras*. Archivo General de Indias. SANTA_FE,66, N.96, Imagen 1.

[11] 1587, diciembre, 22. *Auto por el cual se concede la donación de un ornamento, un cáliz y una campana a todos los pueblos de indios*. Archivo General de Indias. SANTA_FE,66, N.96, Imagen 13.

[12] Posteriormente también se dejará constancia de que el Rey contribuiría con la construcción de los templos doctrineros permanentes encomendados a particulares con la cesión de un tercio del valor de la obra, aunque ésta solo se concedería una sola vez. Ver: Romero Sánchez, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Granada, Editorial Atrio, Universidad Nacional de Colombia, 2010, pp. 55-60.

instruidos cuanto antes en los asuntos de la fe cristiana o quizás porque se sabía perfectamente que las obras eran costeadas por las arcas reales. Así, mientras en otros lugares no se construirá un templo de mampostería hasta bien entrado el siglo XVII, en los pueblos de la Corona la situación será muy diferente¹³ [fig 1].



Figura 1
Vista aérea de la
Iglesia de Otenga.
Colombia.
Fotografía: Miguel
Darío Cárdenas
Angarita

UN CONTRATO DE OBRA MÚLTIPLE PARA LAS IGLESIAS DEL REY

En 1579 se emitió un auto donde se especificaba las condiciones arquitectónicas con las que debían construirse varias de las iglesias situadas en pueblos de indios adscritos a la Real Corona, como eran Cajicá, Pasca, Chía y Saque¹⁴. Este auto es de gran importancia, ya que no solo nos aporta una descripción de las iglesias proyectadas sino también de sus dimensiones generales, tratándose del documento más antiguo que hemos podido localizar de esta naturaleza y que en el proceso de remate de las obras se hará extensible a otros pueblos de realengo, obteniendo así mayor importancia.

[13] Para ampliar datos referentes a la fecha de construcción de algunas de las iglesias doctrineras construidas en Nueva Granada ver: Romero Sánchez, Guadalupe. *Iglesias doctrineras y trazas urbanas en Nueva Granada*. Granada, Editorial de la Universidad, 2012. Edición e-book de 994 páginas.

[14] {1579}. *Traza y condiciones con las que se han de hacer las iglesias doctrineras de los pueblos de Cajicá, Chía, Pasca y Saque*. AGN de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folios 850r-850v.

La calidad de documento que presentamos es muy elevada, en primer lugar por tratarse de un auto unificador de una tipología arquitectónica como fue la iglesia de doctrina, susceptible de ser construida en varias localidades siguiendo para ello la misma traza y condiciones. Aunque debemos especificar que estas dimensiones generales podrán variar en cada caso particular. Las condiciones que debían pregonarse para la puja de constructores se dividen entre las obras de albañilería y de carpintería, en cuanto a las primeras se dice lo siguiente¹⁵:

- La longitud de la capilla mayor debía ser de 37 pies de hueco desde el testero hasta el arco¹⁶, sin contar con el grosor de las paredes, el cual se excluiría de este cómputo general. En su interior se colocaría un altar mayor al que se accedería mediante una grada de cuatro escalones con sus mamperlanes¹⁷.

- La reja de la capilla mayor debía estar separada del arco toral, teniendo de hueco 19 pies de ancho. El conjunto de la cabecera se completaría con la delimitación de dos capillas laterales a ambos lados del arco toral, en las cuales se levantarían dos altares que debían medir de longitud siete palmos y medio¹⁸ [fig. 2].

- El cuerpo de la iglesia debía medir 80 pies de longitud por su parte interna, es decir, sin contar el grosor de las paredes, medida que se contaría desde la ubicación de la reja hasta la puerta de entrada.

- Como refuerzo, la capilla mayor debía contar con la construcción de cuatro rafas de ladrillo. El resto de la cabecera se debía construir con piedra y cal, con muy buena mampostería.

- En el cuerpo de la iglesia se contaba con la construcción de siete rafas en los laterales, levantadas con ladrillo y cal hasta la esquina de la puerta. Estos contrafuertes se ejecutarían con 7 ladrillos de largo y con 6 por la parte menor como trabazón de las tapias. A la altura de la



Figura 2
Interior de la Iglesia
de Chivatá.
Colombia.
Fotografía: Guadalupe
Romero Sánchez

[15] Estos datos se presentan en el mismo orden en que el aparecen en el documento original.

[16] Entendemos que se trataría del arco toral.

[17] Antiguamente referenciado como *pirlanes*.

[18] Sobre la disposición de estos altares poco sabemos si bien pudieron estar dispuestos como los de la iglesia de Chivatá.

portada principal se levantaría una espadaña de mampostería, ladrillo y cal, con 3 ojos para tres campanas, 2 grandes y una más pequeña¹⁹. Exteriormente tanto la iglesia como la sacristía estarían tejadas [fig. 3].

- Se debía levantar un “terrapleno de un estado zu alto por la humedad”, esto equivalía aproximadamente a la estatura regular de un hombre y solía calcularse en siete pies de altura o profundidad²⁰. El cimiento se debía levantar desde el terraplén y tenía que subir hasta alcanzar una altura de media tapia de



mampostería por encima de la línea del mismo. La altura general del templo debía ser de 5 tapias desde la línea del terraplén, siendo la capilla mayor de una tapia más alta, es decir, de un total de 6²¹.

- En cuanto a las ventanas se cuentan un total de 4, una ubicada en un lateral de la capilla mayor, otra en el lugar donde se levantarán los altares colaterales, otra en el cuerpo de la iglesia y otra sobre la puerta principal de entrada, todas ellas protegidas con ventanas de madera.

- La sacristía debía ser cuadrada y medir 20 pies por lado e igualmente se debía reforzar con unas rafas. La puerta de acceso se colocaría tras el último escalón del altar. En su interior se abriría una ventana con una reja de madera gruesa para permitir la entrada de luz en su interior.

- El ancho del templo debía de ser de 32 pies.

- Se debía encalar el templo y la sacristía en su totalidad, tanto por el interior como por el exterior.

- La capilla mayor se tenía que enladrillar todo su espacio hasta la altura de la reja, a los lados de ésta se levantarían unos poyos con sus mamperlanes.

- Frente a la iglesia se tenía que delimitar el espacio para el patio o atrio rectangular, de 25 pies de longitud por 20 pies de anchura²². La pared de demarcación sería de mampostería y subiría desde el terraplén en media vara de

[19] Estas espadañas, sencillas, pudieron haberse levantado a la derecha de la portada principal como en Otenga o Sáchica, a la izquierda como en Busbanzá o Tausa Viejo, o centrada como en Oicatá.

[20] Otra posible acepción del diccionario de la Real Academia Española de la Lengua podría ser una medida de superficie que tenía 49 pies cuadrados, sin embargo, nos inclinamos más por la definición que hemos aportado en el texto.

[21] En este apartado se especifica la obligación del albañil a tener que construir todas las tapias del templo ubicadas entre las rafas.

[22] Algunos de los ejemplos que se conservan son los de Oicatá o Sáchica.

Figura 3
Espadaña de la Iglesia
de Tausa Viejo.
Colombia.
Fotografía: Guadalupe
Romero Sánchez

altura. Sobre ese muro se construirían algunos poyos donde los indios pudieran sentarse durante el seguimiento y rezo de la doctrina [figs. 4 y 5].

Obras de carpintería:

- Se tendría que realizar una armadura de madera para cubrir el espacio de la iglesia y de la sacristía, con sus cercos y tirantes dispuestos de dos en dos y separados cada pareja por una distancia de 10 pies, condición que será habitual en la construcción de todos los templos de doctrina. Debajo de los tirantes deberían disponerse canes de madera en ambos lados de la armadura. Por la parte de la portada, la techumbre debía sobresalir unos ocho pies, a manera de voladizo, para evitar que la puerta se mojara cuando llovía. Con esta última condición se conformaría el espacio del soportal, quizás uno de los elementos más característicos de los templos doctrineros neogranadinos, siendo una de sus estructuras definitorias y diferenciadoras. Toda la estructura debía estar tejada exteriormente.

- En el interior del templo se debía disponer dos rejas de madera, una cerca de los altares colaterales de la capilla mayor, cuya altura debía llegar hasta las vigas del tejado, la otra estaría tras la puerta principal del templo delimitando un espacio a manera de capilla bautismal, su longitud, anchura y altura no se especifica, resolviendo que sus dimensiones tenían que ser las obligadas en función de su uso, pudiendo ser su altura también hasta las vigas si se consideraba que era lo necesario. En su interior estaría la pila bautismal y una alacena de madera que tendría que realizar el carpintero, que se ubicaría en la pared y que serviría para guardar el óleo y crisma.

- Como condición también se encuentra la obligación de tener que realizar las puertas para la iglesia y la sacristía, los mamperlanes para los poyos y las rejas para las ventanas, así como la cimbra para la construcción del arco toral, y un cajón alto de tres servicios para los ornamentos.

- Igualmente tendría el deber de serrar la madera para las puertas y para la realización de doce bancos para el servicio de la iglesia.



Figura 4

Barda de mampostería de la Iglesia de Oicatá. Colombia.
Fotografía: Guadalupe Romero Sánchez



Figura 5

Exterior de la Iglesia de Sáchica. Colombia.
Fotografía: Guadalupe Romero Sánchez

- Se tendría que hacer dos cruces de madera de gran estatura, una se ubicaría en el patio de la iglesia y la otra en la entrada del pueblo.

- El carpintero debía realizar también una mesa para la iglesia y unas andas con su “tolda” para poder trasladar a los muertos en su entierro.

Para la ejecución de las iglesias se concreta como última condición el hecho de que por parte de la Corona se pondrían a disposición de los constructores tanto el servicio de mano de obra, que sería a cuenta de los indios de cada pueblo, como los materiales de obra necesarios. Los oficiales solo tendrían entonces que poner su trabajo y sus herramientas, exceptuando azadones, palas o barras que esto también corría a cuenta del Estado.

Uno de los postulantes para la construcción de estos templos será el albañil Antonio Cid, quien se comprometerá a hacer las iglesias completamente de mampostería, sin realizar ninguna tapia de tierra, añadiendo además la obligación de construir el templo del pueblo de Sogamoso, de 20 pies más largo que el resto de las iglesias pero con las mismas condiciones, y el de Tunjuelo, de 80 pies de longitud por 28 de anchura, el cual realizaría con los materiales que les facilitaran, incluso de mampostería. Cid se obligaba a través de esta postura a dejar todas las iglesias perfectamente construidas tanto en lo tocante a la albañilería como a la carpintería²³.

Con este documento se inicia un proceso bastante largo, aunque muy interesante, de posturas y bajas entre diferentes oficiales establecidos en el Nuevo Reino de Granada, que harán que de manera continuada se baje el precio a cobrar por la ejecución de las obras hasta una cantidad irrisoria que luego afectará a la solidez de las edificaciones²⁴. Este hecho derivará en una petición presentada por los albañiles y carpinteros Nicolás Alonso, Diego de León, Antonio Díaz, Juan de Robles y Juan Gonesia intentando que se expulsara de Santafé a Antonio Cid, el cual hacía competencia desleal debido a que tenía a su mujer en España y se había desentendido de ella, por lo que, solo tenía que ganar dinero para sustentarse él y pagar sus deudas, y eso hacía que ninguno de ellos pudiera competir con él²⁵. Además, se ponía de relieve que siendo albañil contratara también las obras

[23] {1579, noviembre, 26} *Postura de Antonio Cid*. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 855v.

[24] El estudio pormenorizado de estos documentos de posturas, bajas y remates puede consultarse en: Romero Sánchez, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Colombia-Granada, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia y Atrio, 2010, pp. 122-129.

[25] {1580} *Petición de albañiles y carpinteros para que se vuelvan a pregonar las obras rematadas en Antonio Cid y se dicte su expulsión*. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folios 859r-860r.

relacionadas con la carpintería, lo cual iba en detrimento de la calidad final de la obra, que aun siendo humilde debía ser permanente y digna.

Lo más interesante de este proceso es ver cómo se van agregando iglesias de otros pueblos en las posturas realizadas, hemos visto que si en un principio se pregonaban las condiciones para la construcción de los templos de Cajicá, Chía, Pasca y Saque, ahora se suman las de Sogamoso y Tunjuelo, todas pertenecientes a la Real Corona y todas supuestamente en pregón. El origen de la polémica entre Antonio Cid y Nicolás Alonso, uno de los postulantes para la realización de estas obras y uno de los firmantes de la petición de expulsión, pudo ser según Cid que él había declarado ante los oficiales que la iglesia mayor de Santafé, que estaba a cargo de Alonso, tenía fallas constructivas, y que por tanto actuaba por venganza²⁶.

Una de las órdenes de expulsión se dará el 23 de agosto de 1580, con ella los oficiales de la Audiencia ordenaron:

Que dentro de ocho días salga desta çiudad y baya derecho a la costa de Cartagena, y en los primeros navíos que de allí partieren para España se embíe para que vaya a hazer vida maridable con su mujer y no vuelva ni está más en esta parte, so pena de que pasado el dicho término no saliere desta çiudad,... lo lleve a la dicha costa y lo entregue a Pedro Bique, capitán de las galeras para que sirva en ellos de soldado por tiempo y preçio de encomios y no los quebrante ni salga dellos so pena de que sirva el tiempo doblado en la qual dicha pena, e no cumpliendo lo qontenido en este auto le den por condenado²⁷.

A pesar de ello, tres años más tarde volvemos a encontrarnos a Antonio Cid en Santafé, de hecho, en una declaración firmada por Diego López, oficial nombrado por los oficiales reales, y Juan de Robles, nombrado por Cid, se expusieron las obras y demasías que éste hizo en la construcción de la iglesia de Cajicá, la cual recayó como vemos finalmente en él²⁸.

De la declaración se extrae que la longitud del altar mayor fue de dos pies más de lo que estaba obligado, es decir, de 39 pies en lugar de 37. La distancia del arco toral a la reja estaba establecida en 19 pies y Cid la fijó en 24. La longitud del templo, que se preveía de 80 pies, la hizo finalmente de 90. En cuanto a las ventanas se hicieron 3 de las 4 que había proyectadas, una en la cabecera y dos en los laterales de la iglesia, la que se debía realizar sobre la puerta de entrada no

[26] {1580} *Argumentación de Antonio Cid sobre el pregón de las iglesias*. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 861r.

[27] 1580, agosto, 23. *Auto ordenando la expulsión de Antonio Cid*. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 861v.

[28] 1583, febrero, 15. *Declaración de Diego López y Juan de Robles sobre el estado de la obra de Cajicá construida por Antonio Cid*. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folios 877r-879v.

se hizo, en su lugar se hizo un encasamiento para colocar una imagen. Tampoco había podido encalar del todo el templo debido a que las obras de la sacristía no se habían terminado, así que solo se había encalado de momento la iglesia por dentro. La armadura se había construido fuerte y con una varazón gruesa, contando además con nudillos muy bien dispuestos y acabados. Del resto de obras de carpintería se especifica que faltaba por hacer la alacena, así como las puertas, cajones, mesas, bancos, andas y cruces, es decir, prácticamente todos los elementos a excepción de la las rejas de las ventanas y las rejas interiores del arco toral y capilla de bautismo. Por último en cuanto a la altura del templo se contaban dos tapias más en alto de lo que estaba previsto en un principio, lo cual convenía según Cid por el ornato del templo y porque resultar ser una buena obra.

Antonio Cid argumentará que la decisión de alargar el templo más allá de lo que estaba obligado le correspondió al tesorero Gabriel de Limpías quien le dijo que la iglesia resultaría pequeña, suponemos para el número de indios reducidos en ese pueblo, por lo que le ordenó alargarla de los 136 pies totales hasta los 160, haciéndola él de 165²⁹. Para calibrar el presupuesto le ordenó que redujera costes en la altura del templo, ordenándole que la rebajara en media tapia de altura en su totalidad. Esta condición no la cumpliría Antonio Cid ya que considerará que una iglesia tan alargada quedaría aún menos proporcionada si se bajaba el tejado más, por lo que lejos de cumplirlo la hará más alta, lo cual era en provecho y ornato del templo.

En relación a la iglesia de Tunjuelo se emite un auto el 17 de agosto de 1580³⁰ que contiene la traza final con la que se tendría que construir, resumiendo el texto, la iglesia se realizaría con 100 pies de longitud por 32 de anchura teniendo su capilla mayor ochavada y no con el testero plano, como se habían hecho la mayoría³¹. Se

[29] (sin año) *Petición de Antonio Cid para que le paguen las obras que hizo de más en la iglesia de Cajicá*. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 883r. La medida de 136 pies se corresponde exactamente con el documento original, sin embargo al hacer la suma de las longitudes presentadas en el documento de demasías resulta 153 y no 165 pies, lo que lleva a pensar en un error de cálculo o en que los 12 pies restantes no están reflejados pudiendo contarse entre ellos la medida de un soportal o el ancho del arco toral.

[30] 1580, agosto, 17. Tunjuelo. *Traza según la cual se debe levantar la iglesia del pueblo de Tunjuelo*. AGN de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folios 862r-862v.

[31] Un dato significativo es que en el reconocimiento que se hace 5 años más tarde por los oficiales reales para fijar las demasías hechas en la iglesia especifican que la capilla mayor tenía forma en ochavo aunque en las condiciones fijadas se decía que debía estar recto, por lo que pensamos que el documento con la traza de las condiciones fue modificado a posteriori, ya que la palabra *ochavada*

fijaba la condición de tener que levantar un terraplén en medio estado de altura y sobre él construir el templo con una altura de 5 tapias la nave y de 6 la capilla mayor, estando conformada cada tapia de 5 palmos. En el interior tenía que llevar un arco toral de ladrillo con sus estribos. La puerta principal se ejecutaría con este mismo material y sobre ella estaría la espadaña subiendo en altura lo que se considerara necesario, con tres ojos, dos grandes y una más pequeño situado más arriba, entre los dos anteriores, todo levantado con ladrillo al igual que estaba la de la iglesia de Fontibón [Fig. 6]. Sobre la puerta se abriría una ventana, dos más en la cabecera y en el cuerpo otra, además de dos altares colaterales y un altar mayor al que se ascendería por una gradería de 4 escalones. Completaría la cabecera una reja con sus poyos. La sacristía sería de 20 pies cuadrados. Por el exterior se levantarían rafas de ladrillo, al menos una por ángulo de la capilla y dos a los lados de la portada, siendo el resto de la obra de mampostería. Se debía de entregar encalada por dentro y por fuera. El patio delimitado por una barda de mampostería se situaría frente a la portada principal, éste se alzaría hasta alcanzar dos tercios de vara y llevaría sus poyos en todo el perímetro. El alero exterior sería de tres ladrillos teniendo la obligación de tejar el resto. En cuanto a las condiciones de carpintería no diferirían demasiado de las analizadas para las iglesias de Cajicá, Chía, Pasca y Saque, en ellas se incluiría la cubierta de madera con parejas de tirantes labradas separados por diez pies, la creación de las rejas para las ventanas y para la pila bautismal y el agua bendita que debían ascender hasta las armadura, una cajonera, unas andas con su tolda, una cruz grande para el patio, un atril y un facistol, diez bancos, el eje de las campanas y los mamperlanes para los poyos y gradas.



Figura 6
Exterior de la Iglesia
de Fontibón.
Colombia.
Fotografía: Guadalupe
Romero Sánchez

va entrelíneas, y que en las primeras condiciones que tenían los oficiales tasadores figuraba aún la obligación de hacer el testero plano. Es interesante conocer la opinión de los oficiales al respecto resolviendo que se ganó en ornato y que esa forma poligonal era más adecuada para la ubicación del retablo. 1585, septiembre, 1. Tunjuelo. *Reconocimiento de las obras realizadas en la iglesia de Tunjuelo por Pedro de Ribera, atendiendo a las modificaciones que en ella se pudieran encontrar del contrato original*. AGN de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folios 889r-889v.

El encargado de construir el templo fue Pedro de Ribera, después de que el difunto Diego López lo dejara a su cargo en su testamento, junto a él previsiblemente había estado trabajando desde el principio³². A pesar de que el documento está firmado por el tesorero Gabriel de Limpías, más tarde, según el propio Ribera sería este oficial que le pediría que alargase el templo en 25 pies³³, al igual que había ocurrido en Cajicá, construyéndolo finalmente con 28 pies de más. Del reconocimiento se extrae que al templo le faltaban 4 dedos de altura, que la sacristía estaba proporcionada aunque uno de sus lados medía 14 pies y no 20. Lo único que quedaba por hacer era enladrillar la cabecera y añadirle los mampelanes a los poyos y gradas³⁴.

En otra inspección que hicieron del templo el albañil Juan de Robles y el cantero Domingo Moreno, se dejó constancia de otras demasías realizadas por el albañil y el cantero, como por ejemplo el levantamiento de dos rafas más a cada uno de los lados del templo o la apertura de otras dos ventanas para la mejor iluminación del interior. Sobre la cabecera se vuelve a insistir en que ochavada resulta una obra más fija que si fuera plana³⁵. Estos oficiales nos informan igualmente que Ribera empleó dos años en la construcción del templo debido a que no se le facilitaron los materiales de construcción a pie de obra como se regulaba en el pliego de condiciones, con lo cual la habrían dado acabada en menos de ocho meses. Por ello tuvieron que ir al arcabuco por madera y trasladar la cal con ayuda de algunos indios que pudieron reunir de otros pueblos cercanos. En opinión de Moreno y Robles ese tiempo se podía haber empleado en hacer otros templos u obras de albañilería, que tantas había por hacer en toda la ciudad de lo que habrían sacado mayor rentabilidad. Por eso propone fijar una compensación económica final de 280 pesos de oro de veinte quilates en concepto de demasías.

En la respuesta negativa que el fiscal Bernardino de Albornoz da a la paga de demasías a los constructores de las iglesias de la corona se aporta información muy interesante de todos estos templos construidos:

[32] {1585}. *Petición de Pedro Ribera para que se envíen a oficiales a tasar la obra de la iglesia de Tunjuelo que hizo junto con Diego López ya difunto*. AGN de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 890r.

[33] {1585}. *Petición de Pedro Ribera para que se valoren las demasías que hizo en el templo*. AGN de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 887r.

[34] 1585, septiembre, 1. Tunjuelo. *Reconocimiento de las obras realizadas en la iglesia del pueblo de Tunjuelo por Pedro de Ribera*. AGN de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 889r-889v.

[35] 1585, septiembre, 30. Santafé. *Reconocimiento de las obras de Tunjuelo realizadas por Domingo Moreno y Juan de Robles*. AGN de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 910r-912r.

... y así lo pido que la parte contraria o en quién fue rematada la obra de la dicha yglesia y de sus fiadores den nueva seguridad y bastantes fianças de que la obra está firme y vien hecha de suerte que al cabo de poco tiempo no remanezca (sic) alguna falsedad y flaqueza en la dicha obra de que venga en peligro de arruynarse y caerse como lo han hecho al presente las yglesias de los pueblos de Fusagasugá, Pasca y Chía y Saque, y aún la de Fontibón, que por ser pueblo de vuestra real corona y no estar pesente la persona que lo paga, como en los repartimientos están los encomenderos, que hazen las semejantes obras tan faltas, frágiles, y de cumplimiento que solo vienen muchas veces aser para llevarse de vuestra real caxa mucha cantidad de pesos de oro como en las dichas yglesias se ha gastado...³⁶

Ciertamente, la dinámica general que van a vivir estas iglesias en el cambio de siglo va a ser sin duda las numerosas inspecciones, tasaciones, reformas sufridas por la mala calidad de las obras, lo cual en opinión del fiscal era un fraude manifiesto por la falta de control de las autoridades reales que estaban ausentes de los pueblos al contrario que los encomenderos. A raíz de todos estos casos el oidor Luis Henríquez convocará a los principales oficiales constructores para que le den su opinión sobre cómo mejorar la calidad de las obras, de entre ellos las argumentaciones de Juan de Robles serán fundamentales, tratándose del origen del cambio en el sistema constructivo de estos templos que se reforzarán con mayor proporción de cal en su mezcla y con la preferencia por la adjudicación directa en lugar de la práctica de bajas.

Por otro lado, las iglesias de Duitama y de Sogamoso sufrirán un proceso diferenciado de construcción que han sido analizados en otros trabajos anteriores, destacamos un elemento que sin duda formaba parte de estos templos y que denotaban estéticamente su carácter de pertenencia como era la ubicación en las fachadas de escudos de armas de Castilla realizados en piedra, cuya ejecución recayó en Miguel de Miranda³⁷. Queda de relieve por tanto, la pronta realización de los templos de la corona en comparación con otros templos doctrineros encomendados donde se verá elementos propios de evangelización que posteriormente no se referenciarán en otros contratos como fue la construcción de los patios delimitados por bardas de mampostería o la ubicación de cruces atriales en los atrios. Estos templos de sello real serían muy semejantes en estructura del resto de templos de doctrina pero por los hechos expuestos su historia constructiva resulta mucho más dilatada y compleja, además de que

[36] {1585, octubre, 2}. *Petición de Bernardino de Albornoz para que se tengan por injustos los pagos de demasías en las obras de las iglesias*. AGN de Colombia. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. Tomo 21. Rollo 21. Folio 914r-914v.

[37] Romero Sánchez, Guadalupe. "El pueblo de Duitama de la Real Corona: arquitectura religiosa y urbanismo", *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 18, 2010, pp. 7-29.

como hemos visto contendrán elementos como los escudos de armas que dejarán visible su carácter realengo³⁸.

[38] En las primeras décadas del siglo XVII muchas de estas iglesias de la Corona se confiarán a los jesuitas, emprendiendo un nuevo camino muy interesante por la aplicación de las artes, especialmente de la música en la labores de evangelización, ver: González Mora, Felipe. *Reducciones y haciendas jesuíticas en Casanare, Meta y Orinoco, ss. XVII-XVIII. Arquitectura y urbanismo en la frontera oriental del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2004 y Toquica Clavijo, María Constanza et al. *Desde Roma por Sevilla al Nuevo Reino de Granada: La Compañía de Jesús en tiempos coloniales*. Bogotá, Museo de Arte Colonial, 2004.

A Casa Nobre no Vale do Côa: um olhar sobre a estética barroca no final do século XVIII¹

Ana Celeste GLÓRIA

Universidade Nova de Lisboa
anaceleste@gmail.com

INTRODUÇÃO

No século XVIII, a arte barroca² desenvolve-se em Portugal apresentando geograficamente algumas particularidades. Destaca-se, neste contexto, a arquitetura civil edificada no Norte de Portugal, nomeadamente em Viseu, Vila Real, Porto e na região do Minho³, onde a casa nobre sobressai como o exemplar mais representativo do barroco nortenho. A “casa nobre”, entendida como a residência de uma família nobre, realidade que tanto encontramos nos grandes centros urbanos como fora deles, adquire especial identidade nas zonas rurais, onde é igualmente designada de “solar”⁴. Aquela revela-se ora pelas

[1] Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 86280 / 2012). Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

[2] O período barroco, propriamente dito, afirma-se em Portugal com a construção da Igreja de Santa Engrácia a 1682, ainda durante o reinado de D. Pedro II. Consulte-se sobre a arte e arquitectura barroca em Portugal: Fernandes Pereira, José et al. *Historia da arte em Portugal, O Barroco*. Lisboa, Editorial Presença, 4º vol., 2003.

[3] Para contextualização sobre este assunto consulte-se: Ferreira-Alves, Joaquim Jaime. *A Casa Nobre no Porto na época moderna*. Lisboa, Edições Inapa, 2001; Ramos, Anabela et al. *Casas Solarengas no distrito de Viseu*. Viseu, Governo Civil do Distrito de Viseu, 1997; Correia Borges, Nelson. *Casas solarengas do distrito de Viseu: algumas palavras de apresentação*. Viseu, Governo Civil do Distrito de Viseu, 1998; Malheiro da Silva, Armando. *Casas armoriadas do Concelho dos Arcos de Valdevez: subsídios para o estudo da nobreza arcoense*. Arcos de Valdevez, Câmara Municipal, 4 vols., 1989-1996; Stoop, Anne de. *Palácios e casas senhoriais do Minho*. Trad. Aureliano Sampaio. Porto, Civilização Editores, 2000.

[4] Atente-se à definição etimológica da palavra “solar”: “A palavra, originária do latim solum tem a ver com a terra ou, como especifica R. Bluteau, com o chão, ou assento, donde o homem está, e assim, Solar significa Terra, e mais amplamente lugar ou edifício, em que teve inicio alguma família nobre de Hespanha”. Esta definição, remete para o aspeto genealógico, apontado dum modo mais direto

escolhas formais e tipológicas, ora pelo recurso a materiais regionais, como de resto verificaremos adiante.

As inúmeras publicações sobre o tema evidenciam, porém, a ausência de estudos em torno da Região Demarcada do Douro (1756⁵), espaço geográfico de elevado relevo histórico e onde proliferaram, entre os séculos XVI a XIX inúmeras casas nobres, fruto da afirmação social e económica de uma nobreza que ali se instalara ou permanecia havia décadas, beneficiando dos dividendos da produção vinícola e agrícola, mas também do influxo de riquezas do exterior, particularmente, com a comercialização de açúcar, ouro e diamantes do Brasil⁶. Dada a extensão geográfica e o número de exemplares que podemos encontrar naquela região (investigação que, aliás, nos encontramos a desenvolver no nosso Doutoramento⁷), iremos, neste pequeno artigo, focar a nossa atenção no Vale do Côa, com particular destaque para o concelho de Vila Nova de Foz Côa, território abrangido pela supracitada Região Demarcada.

É neste contexto geográfico que nos propomos analisar a arquitetura e sobretudo as formas artísticas da casa nobre edificada a partir da segunda metade do século XVIII sob influência da estética barroca. Através da abordagem ao tema proposto caracterizaremos o espaço construído formalizando um conceito temático sobre a arquitetura existente, tendo por base três exemplos que, a nosso ver, são paradigmáticos para a caracterização da Casa Nobre no Vale do Côa:

para o lugar que determinada família ocupa, sua sede e a sua área de influência. En Vieira da Silva, José Custódio. *Paços Medievais Portugueses*. Lisboa, IPPAR, 1995, p. 65

À casa nobre associam-se ainda outros termos, como o de “Paço” e “Palácio”. Todavia, atendendo à região a que este artigo incide, de particular carácter rural, utilizaremos tanto o termo “casa nobre”, como o de “solar”.

- [5] A Região Demarcada do Douro foi criada por Alvará Régio de Sebastião José de Carvalho e Melo, na sua qualidade de primeiro-ministro de D. José I (1714-1777), fundador da Companhia Geral de Agricultura das Vinhas e do Alto Douro, detentora do exclusivo da produção e distribuição dos vinhos da Região Demarcada do Porto, limitando a preponderância dos ingleses no comércio dos vinhos. A demarcação a abrange os concelhos dos distritos de Vila Real, Viseu, Bragança e Guarda. Veja-se: Sousa, Fernando de et al. *Real Companhia Velha: Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro: 1756-2006*. Porto, CEPESE, 2006; e, Sousa, Fernando de et al. *O Brasil, o Douro e a Real Companhia Velha (1756-1834)*. Porto, CEPESE/Real Companhia Velha, 2008.
- [6] A influência do Brasil sobre a economia portuguesa, neste específico período, foi, entre outros, analisada por: Vilhena Mesquita, José Carlos. *A importância do Brasil na economia portuguesa do século XVIII*. Faro, e/ed., 1984.
- [7] Cujo projecto se intitula “A Casa Nobre na Região Demarcada do Douro”, e é realizado sob orientação do Prof. Doutor Carlos Alberto Moura, e com o apoio financeiro de uma Bolsa Individual de Doutoramento (ref.^a SFRH/BD / 86280/2012) concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Casa de Almendra, Casa de Nossa Senhora da Conceição de Cedovim, e Casa Grande de Freixo de Numão. O estudo destes exemplos parte dos seus elementos históricos mais significativos, para depois incidir no objeto principal deste artigo, as características artísticas. Para o efeito, apoiámo-nos na recolha documental, tanto bibliográfica como arquivística⁸, fundamentais em qualquer investigação, mas também na observação direta das casas, realizando um precioso registo fotográfico.

A CASA NOBRE NO VALE DO CÔA

Situada a norte de Portugal, junto à fronteira com Espanha, a região do Vale do Côa⁹ [fig. 1] é dominada a norte pelo troço do rio Douro, em que este recebe, pela margem esquerda, dois dos seus afluentes, o rio Côa, que dá nome ao território em



Figura 1
Casa de Almendra /
Solar dos Visconde
de Almendra e do
Banho. Almendra,
Vila Nova de Foz
Côa. Fotografia: Ana
Celeste Glória

estudo, e a Ribeira de Aguiar. Este trecho do território, especialmente na esteira de influência do Douro, é firmado pela expressiva paisagem vinhateira onde se

[8] Da nossa pesquisa inicial, pudemos constatar a ausência de arquivos privados, enquanto no Arquivo Distrital da Guarda os documentos existentes resumem-se às fontes paroquiais e notariais, infelizmente com poucos dados úteis complementares à análise construtiva e artística que nos interessa particularmente.

[9] Vide: Duarte de Almeida, Álvaro et al. “Vila Nova de Foz Côa”, em *Portugal Património: Guia, Inventário*, 4º Vol. Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2007-2008, p. 87; Proença, Raúl (dir.). “Trás-os-Montes e Alto-Douro: Lamego, Bragança e Miranda”, em *Guia de Portugal*. Tomo II, 5.ºVol., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 515-546.

construíram grandes quintas, muitas delas precursoras duma casa nobre¹⁰.

Os vestígios da ocupação humana são antigos e testemunhados por um grande conjunto de arte rupestre que se estende pelos vales do Côa e ribeiras adjacentes. O povoamento, hoje disperso e muito pouco denso, teve épocas de forte incidência, quer na Idade Média e na Idade Moderna, originado por razões de estratégia político-militar, quer no século XVIII, proporcionado pela prosperidade da economia sobretudo através da produção de vinho, associado à Demarcação da Região do Douro. Dessa época chegaram-nos importantes e significativos testemunhos ao nível da arquitetura e urbanismo, com importantes núcleos históricos ao longo dos concelhos de Almeida, Figueira de Castelo Rodrigo, Pinhel e Vila Nova de Foz Côa, onde se fixaram importantes famílias de uma nobreza rural e que aqui edificaram os seus solares. De facto, ao longo do Vale do Côa foram construídas inúmeras casas e solares; por exemplo, apenas no concelho de Vila Nova de Foz Côa podemos contabilizar cerca de dez casas nobres edificadas entre os séculos XVI e XIX¹¹. São elas: o Solar da Vila (Castelo Melhor), Solar dos Asseca (Mós), Solar de Santa Comba, Casa antiga da família Donas-Botto Pinto (Sebadelhe), Solar dos Aguiar (Seixas), Solar dos Dona-Botto (Muxagata), e a Casa do Conde de Almendra, além dos solares de Almendra, Freixo de Numão e Cedovim, que analisaremos adiante.

Numa breve análise ao conjunto, podemos constatar a simplicidade da arquitetura e a ausência de decoração, no que diz respeito às casas edificadas entre os séculos XVI e XVII, em pleno contraste com as do século XVIII, como demonstraremos. Uma das observações imediatas é a ausência de torres

[10] Muitos dos proprietários das quintas do Douro possuíram (ou possuem) solares, mas noutros locais, que não no interior da exploração.

[11] De acordo com o estudo recente de Girão Osório, Filinto José Alves de Oliveira. *Arquitectura doméstica erudita: Solares de Entre-Côa-e-Távora*. Dissertação de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. [Texto policopiado], p. 53, pp. 411-474, e por nós confirmado.

Vide ainda: Azevedo, Carlos de. *Solares Portugueses, introdução ao estudo da casa nobre*. Lisboa, Livros Horizonte, 1969; Ferreira-Alves, Joaquim Jaime. “Ensaio sobre arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro”, *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, nº4, 2005, pp. 135-153; Moutinho Borges, Augusto. “A Casa Nobre em Riba Côa”, *Revista Altitude*, nº 6 (3.ª Série), 2001, pp. 29-54; Ídem. *As casas históricas do Vale do Côa: valorização do património arquitectónico com objectivos turísticos e culturais*. Dissertação de Mestrado em Património e Turismo apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 2003, 3 vols. [Texto policopiado]; Ídem. “Estudo da casa nobre no Vale do Côa”, *Praça Velha. Revista de Cultura da Cidade da Guarda*, nº 23 (1.ª Série), junho de 2008, pp. 33-60.

adossadas ou até mesmo integradas na estrutura edificada, como se visualiza noutras regiões do país; e a inexistência da vulgar capela, em algumas das casas, substituída por oratório privado. Entre os séculos XVII a XIX, inclusive, a casa nobre sofreu grandes alterações e obras de remodelação, adaptando-se aos novos conceitos e gostos da época. Do período artístico que nos interessa, o Barroco do final do século XVIII, passamos a analisar três exemplos, a Casa de Almendra, a Casa Grande de Freixo de Numão e a Casa de Nossa Senhora da Conceição em Cedovim, cujas características definem o que poderemos entendemos por “casa nobre no Vale do Côa”.

CASA DE ALMENDRA / SOLAR DOS VISCONDES DE ALMENDRA E DO BANHO [FIG. 2]

A Casa de Almendra, propriedade dos Viscondes de Almendra e do Banho¹², situa-se na freguesia de Almendra, a 19 km da sede do concelho de Vila Nova de Foz Côa. A sua história encontra-se associada a uma antiga e fidalga família asturiana, os Castilhos, com solar acastelado em Castillo-Pedroso (Santader, Espanha), e que se fixaram em Portugal no reinado de D. João III (1502-1557), com João de Castilho (c.1470-1552)¹³ como mestre de obras do Mosteiro de Santa Maria de Belém, em Lisboa, e do Convento da Ordem de Cristo em Tomar.

No século XVII, um dos Castilhos, António Lopes Castilho (1656-1693)¹⁴ adquiriu diversas propriedades em Almendra, entre as quais o terreno onde esta casa se implanta, e onde outrora estaria um solar de modestas dimensões que terá sido substituído pelo atual, de feição explicitamente barroca. A construção terá sido iniciada em 1743¹⁵, a mando de António Lopes Sanches de Castilho Falcão

[12] Títulos nobiliárquicos atribuídos a dois dos seus proprietários. O título de Visconde de Almendra foi concedido a António de Castilho Falcão Mendonça (1819-?), por Decreto de 29 de novembro e Carta de 9 de dezembro de 1870 do Rei D. Luís. Já o título de Visconde do Banho está associado à Casa de Almendra, pelo facto de o 3.º Visconde do Banho, Júlio Girão de Faria Morais Sarmiento (1857-1928), se ter casado com D. Ana Augusta de Castilho Falcão e Mendonça (1877-?), neta dos 1.ºs Viscondes de Almendra e herdeira da casa. O título foi concedido a Júlio Morais Sarmiento, pelo Rei D. Carlos, por Decreto de 7 de maio de 1896. Veja-se: Martins Zúquete, Afonso Eduardo (dir.). *Nobreza de Portugal e do Brasil: Bibliografia, biografia, cronologia, filatelia, genealogia, heráldica, história, nobiliarquia, numismática*. Lisboa/Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédia, 1960-1989, 2.º Vol. p. 248 e pp. 370-371.

[13] Veja-se, sobre a vida e obra: Apolinário de Freitas. *João de Castilho, arquiteto do Mosteiro dos Jerónimos*. [S.l.], [s.n.], 1936; Barreira, João. *O classicismo de João de Castilho*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934; Pires Coelho, Maria da Conceição. *Contributo de João Castilho para a génese da arquitetura do Renascimento em Portugal*. Coimbra, Livraria Minerva, 1987.

[14] En Pereira Silva, António Lambert (coord.). “Casa de Almendra”, *Nobres Casas de Portugal*. Porto, Livraria Tavares Martin, 1988, 2º vol., p. 217.

[15] Alguns autores divergem na data de construção e ampliação. Carlos de Azevedo (op. cit, p. 109),

Mendonça (?-1759), Capitão-Mor de Almendra e Castelo Melhor, casado com D. Ana Maria de Távora Donas-Boto (?-?)¹⁶. Contudo, as obras só conheceram maior impulso sob a direção de Manuel António de Castilho e Távora Falcão Mendonça (1720-1796?), filho de António Lopes Sanches de Castilho Falcão Mendonça. Em 1758, as obras foram interrompidas, sem, no entanto, ter-se esclarecido ao certo o motivo. Algumas das referências bibliográficas¹⁷, mencionam o facto de constar na Corte que se estaria a construir uma casa para ultrapassar a do Rei, e este mandou suspender as obras, não fosse o solar ficar superior aos palácios reais. Mas que também, que a perseguição movida aos Távoras pelo Marquês de Pombal, poderá ter atingido o Solar de Almendra, uma vez que os herdeiros, descendiam de um Távora, D. Ana Maria de Távora Donas-Boto (?-?)¹⁸. Ainda assim, parece-nos razão mais plausível o facto de as obras terem sido interrompidas por falta de liquidez do proprietário, perante projeto tão ambicioso como a casa por concluir parece demonstrar.

Durante a invasão francesa, em 1810, as tropas de Napoleão transformaram a Casa em quartel-general e, ao retirarem-se, incendiaram-na, tendo aquela ficado parcialmente destruída¹⁹. A reconstrução concretizou-se alguns anos mais tarde, em 1895, por mão de Júlio Faria de Matos Sarmento, 3.º Visconde do Banho (1857-1928)²⁰. A casa foi habitada até ao final do século XX, servindo atualmente de residência temporária em períodos de férias pela família do Dr. Alexandre Luna Saraiva Caldeira (1899-?), genro do 3.º Visconde do Banho²¹.

Quanto aos aspetos artísticos, é o exterior que sobressai à vista com um conjunto de características decorativas que lhe emprestam uma imagem cenográfica e dinâmica própria da Arte Barroca. Edifício de grande volume, de dois pisos e planta retangular, em bloco de granito sem reboco, desenvolve-se horizontalmente,

por exemplo, diz-nos que a casa foi construída em 1743, e não ampliada como indica António Lambert Pereira da Silva (op. cit., 2º vol., p. 217).

[16] Pereira Silva, António Lambert. *Nobres Casas...*, op. cit., 2º vol. p. 217.

[17] Nomeadamente: Vasconcelos e Sousa, Gonçalo. *Subsidios para o levantamento do Património Construído de Almendra*. Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 1993, p. 30.

[18] No que concerne a este facto, pode-se ainda referir que, na fachada, a pedra-de-armas da família não apresenta qualquer elemento relativo à sua heráldica, podendo este dado ser indicativo da perseguição à família. Porém, a superfície da pedra apresenta-se cheia e abaulada, como se estivesse pronta para o canteiro a debastar na gravação. Assim, entendemos que a pedra não foi acabada, pois o elmo não é mais que um grosso pilar de pedra, o que confirma esta hipótese.

[19] Vasconcelos e Sousa, Gonçalo. *Subsidios para o levantamento...*, op. cit., p. 30.

[20] Martins Zúquete, Afonso Eduardo (dir.). *Nobreza de Portugal...*, op. cit, p. 248 e pp. 370-371.

[21] De acordo, com as informações recolhidas no local.

inscrevendo-se assim no modelo da denominada “casa comprida”²². Todavia, a fachada sul não concluída pressupõe a tentativa de ampliação da casa, de forma à adaptação da planta em “L”. As justificações para tal são inúmeras, como deposto anteriormente.

A fachada principal é composta por três panos divididos por pilastras da ordem colossal compósita, correspondendo dois ao conjunto de janelas, e um outro ao pano central com a porta. Nos panos laterais abrem-se dez janelas de peitoril, em arco abatido com molduras recortadas, diferenciando-se as do andar nobre das do andar térreo, pela maior utilização de ornatos. As janelas do andar nobre, formam, inferiormente e ao centro, duplo concheado em espelho, ladeado por elementos vegetalistas. A moldura é rematada por brincos de flor-de-lis, e superiormente apresenta também friso e cornija recortada, com concheados ao centro, envolvidos por palmetas e elementos vegetalistas que pendem lateralmente. Já as do andar térreo, apresentam inferiormente elementos contorcidos e concheado central, orelhas laterais, e são rematadas em cornija recortada, sobreposta por duplo concheado e flor-de-lis, ao centro, e por elementos vegetalistas laterais. Refira-se que a utilização dos concheados e enrolamentos, a par do característico motivo dos brincos a servir de remate nos cantos das janelas, generalizaram-se durante este período um pouco por todo o país, com especial incidência no norte e nesta região, tornando-se um motivo decorativo característico da arquitetura barroca²³.

No pano central da casa destaca-se o portal sobrepelado por varanda. O portal em arco abatido é ornamentado por voluta, elementos vegetalistas e colchete, sobrepostos



Figura 2
Casa de Almendra /
Solar dos Visconde de
Almendra e do
Banho, pormenor da
fachada. Almendra,
Vila Nova de Foz
Cõa.
Fotografia: Ana
Celeste Glória

[22] Designação atribuída por Carlos de Azevedo, aos exemplos da arquitetura civil portuguesa, no século XVIII, que se particularizam pelo desenvolvimento arquitetónico em comprimento, materializado numa longa fachada, apenas dinamizado pela decoração dos vãos, e que lhe emprestam uma imagem cenográfica própria do barroco. Regira-se ainda, que o mesmo autor vê na Região do Douro, o local com o maior número de exemplos deste tipo. Cf. Azevedo, Carlos de. *Solares Portugueses...*, op. cit., p. 69.

[23] *Ibidem*, p. 84.

por concheado triplo, e flanqueado por pilastras de capitel ornado com folhas de acanto, dispostas de ângulo, conferindo-lhe uma planta concava. A varanda de perfil contracurvado tem guarda em balaustrada e assenta em friso e cornija, formando bico ao centro. Nela abre-se uma porta, com a repetição de ornatos de todo o conjunto, e donde nasce a típica base para pedra-de-armas setecentista, aqui sem brasão. À fachada principal anexa-se, no lado direito [fig. 2], um portal em cantaria, terminado em empena contracurvado, encimada por uma cruz latina, que indica a vontade de construção (nunca acabada) de uma capela, para uso familiar e privado²⁴. Na ausência da capela, a família Castilho possuía um pequeno oratório no interior da casa, mas que foi desfeito no século XIX para nele dar lugar a um quarto de cama²⁵. Atualmente, aquele portal dá acesso à parte de trás do solar, onde existe uma horta e alguns edifícios utilitários, tais como o lagar e o celeiro. Denote-se que a fachada correspondente a esta parte da casa, carece de decoração, apresentando-se em alvenaria rebocada e pintada de branco, com janelas de peitoril com molduras simples.

A Sul, na fachada que ficou por concluir, encontram-se cinco janelas idênticas às da fachada principal, sendo que uma delas, no segundo piso, está inacabada, o que corresponderia ao intento de ampliação da casa, como referido.

Se o exterior é revelador da estética do seu período construtivo, o interior não conseguiu acompanhar o desenvolvimento cénico da fachada, ora pela interrupção das obras, ora pelas obras de beneficiação que se realizaram no século XIX, e que imprimiram um novo gosto à casa. Ainda assim, do século XVIII, mantém a estrutura e as linhas fundamentais dos limites arquitetónicos, subsistindo daquele período a escadaria nobre em granito de três lanços, que permite o acesso ao piso superior, e alguns tetos de madeira em masseira, as portas e portadas, assim como, poucas peças de arte decorativa, das quais realçamos um conjunto de quatro telas representando as quatro estações do ano, e que se encontram atualmente no salão nobre.

Da distribuição dos quartos e sala, podemos apenas referir que, tendo sido,

[24] Aos solares estava usualmente adjacente uma capela, que procurava não se evidenciar muito da fachada, sendo apenas assinalada pela presença de uma cruz. A capela serviria de meio de demonstração da devoção do nobre, como também espaço para a realização de cerimónias religiosas. En *Ibíd*em, p. 81.

[25] De acordo com Augusto Moutinho Borges, na mesma altura instalou-se um oratório noutra divisão da casa, tendo sido aproveitado um armário embutido e do qual subsistem vestígios. En Moutinho Borges, Augusto. “Estudo da casa nobre no Vale do Côa”, *Praça Velha. Revista de Cultura da Cidade da Guarda*, nº 23 (1.ª Série), junho de 2008, p. 44.

inicialmente, o piso térreo destinado a armazéns, deu lugar mais tarde, no século XX, num dos compartimentos, ao consultório do Dr. Alexandre Luna Caldeira (1899-?), herdeiro da casa. Quanto ao andar nobre é ainda destinado à habitação, onde, curiosamente, se encontra também a cozinha.

Em termos estilísticos, não há dúvida que este solar se filia à estética barroca, até mesmo já rocaile, sobretudo pela utilização dos motivos decorativos mencionados. A sua utilização, bem como a tipologia arquitetónica desta casa parece repetir-se noutros exemplares que se edificaram ao longo do Vale do Côa, nomeadamente a que a seguir analisamos.

CASA DE CEDOVIM / CASA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO [FIG. 3]

Situada a 25 km do concelho de Vila Nova de Foz Côa, a Casa de Cedovim é uma residência nobre de meados do século XVIII, possivelmente do terceiro quartel²⁶, que tal como a de Almendra se impõe pela volumetria e fachada de exuberante decoração. De acordo com alguns autores, a construção desta casa associa-se a um episódio particular, não devendo ser a sua leitura artística desprendida do mesmo²⁷. José Correia de Azevedo, afirma que a Casa de Cedovim foi mandada construir por Francisco Xavier Teixeira Rebelo (?-?), fidalgo da Casa Real, Cavaleiro da Ordem de Cristo, por despique, com o Senhor da Casa do Cabo, em São João

[26] Data proposta por Carlos de Azevedo em “Casa de Cedovim”, em *Solares portugueses...*, op. cit., p. 129.

[27] De acordo com José Correia de Azevedo, “O fidalgo Francisco Xavier Teixeira Rebelo vivia na velha casa que tinha herdado de seus maiores, na freguesia de Cedovim, a uns 30 km da imponente Casa do Cabo, em S. João da Pesqueira, dos nobres Pais de Sande e Castro. Enamorado dos encantos de uma das meninas dessa Casa, o fidalgo de Cedovim principiou a cortejá-la, fazendo voltear o seu alazão perante as janelas da sua amada. Tais visitas não passaram despercebidas ao opulento morgado do Cabo, que sabendo que a modesta moradia de Cedovim não podia ombrear, nem de longe nem de perto, com a sua senhorial casa, fez-lhe constar, com soberba, que o pombal de Cedovim não era digno para as pombas da Casa do Cabo. Francisco Xavier, silenciosamente, tragou a ofensa e jurou-se vingar. Imediatamente contratou alvenéis, canteiros e carpinteiros para que da sua velha casa surgisse obra que pudesse rivalizar com a do arrogante morgado. Não reza a história quantos anos levou. Dois, três ou mais? Embora um tanto mais pequena que a de S. João da Pesqueira, a sua nobre fachada em dois pisos, as janelas de aventais e de vergas preciosamente recortadas, que pilastras dividem, sendo o corpo central embelezado com um janelão de fortes balaustres sobre o portal de entrada, a decorativa pedra-de-armas (...), a atestar a velha nobreza dos Teixeira de Aguilár, fizeram com que o Morgado do Cabo já se sentisse honrado em o ter por genro. O que o donatário do Souto não contava era com o orgulho ferido do jovem fidalgo. A Casa de Cedovim não era agora pombal para as pombas do Cabo, lhe mandou dizer um criado. Diz-se que foi assim, que teve origem a Casa de Cedovim (...)”. En Azevedo, José Correia de. *Brasões e casas brasonadas do Douro*. Lamego, Gráfica de Lamego, 1974, pp. 309-310.

Figura 3
 Casa de Cedovim /
 Casa de Nossa
 Senhora da
 Conceição.
 Cedovim, Vila Nova
 de Foz Côa,
 Fotografia: Ana
 Celeste Glória



da Pesqueira, apresentando por isso algumas conexões artísticas com esta casa.

Ainda que esta casa tenha sido edificada no século XVIII, foi construída junto a um edifício mais antigo, certamente o solar primitivo e base de assento da família Aguilar, natural de Espanha, e que se

estabeleceu em Portugal durante o reinado de D. João I (1357-1433)²⁸. A casa antiga é meramente utilitária, utilizada somente como cozinha, sendo aquela da qual tratamos a verdadeira residência da família.

Ainda no decurso do século XVIII, mas já no final da centúria, de acordo com Joaquim de Azevedo²⁹, a casa terá sido renovada, juntamente com seu oratório³⁰.

No século XIX, quando o contingente inglês se estabeleceu em Cedovim, novo episódio amoroso³¹ atingiu a Casa dos Teixeira e Aguilar, marcando, de certo modo, a rutura com o afamado prestígio social que a casa emanava deste o século XVIII. Desde essa época, sabemos que a casa foi habitada até à data de 2004, ano da morte de uma das herdeiras, permanecendo o imóvel, desde então, em processo de venda, resultando no abandono e ruína em que atualmente se encontra.

Quanto à sua arquitetura, assemelha-se à Casa de Almendra, encontrando, portanto, paralelo na arquitetura civil da época, cujas principais características radicam no desenvolvimento em comprimento, com longas fachadas nas quais se

[28] Cf. Jesus Fego, Francisco de. *Cedovim: memórias da terra e das gentes: subsídios para a sua história*. Vila Nova de Foz Côa, Câmara Municipal, 1995, p. 94.

[29] En Azevedo, Joaquim de. *Historia eclesiástica da cidade e bispado de Lamego*. Porto, Typ. do Jornal do Porto, 1877, p. 186.

[30] Oratório que se encontra na capela privada dedicada a Nossa Senhora da Conceição, anexa à Igreja Matriz de Cedovim.

[31] Quando o contingente inglês se estabeleceu em Cedovim, D. Ana Ludovina Teixeira de Aguilar (-), uma das filhas de Francisco Teixeira de Aguilar, senhor da Casa de Cedovim, apaixonou-se por um tenente irlandês, Waldron O'Kelly. Perante a recusa da família em aceitar esse amor, a jovem fidalga decidiu fugir, deixando para trás uma vida faustosa e uma família humilhada. En Pereira Silva, António Lambert, *Nobres Casas...*, op. cit., 4º vol., p. 224.

concentra o principal esforço decorativo e, também, todo o dinamismo que não se encontra em termos planimétricos.

A Casa de Cedovim é um edifício de granito com reboco, distribuído em dois pisos. De planta retangular e corpo marcadamente horizontal (“casa comprida”), ressalta à vista pela monumentalidade que apresenta dada a sua localização em largo fronteiro. O longo alçado da casa é ritmado por pilastras, que o dividem em cinco panos e onde no total de dezasseis janelas se distribuem, quatro a quatro por cada pano, decoradas profusamente. No andar nobre encontram-se oito janelas em arco abatido decorado com motivos concheados e volutados, mas de maior volume e complexidade em relação ao andar térreo. Em pano oposto, a este, encontram-se também oito janelas simétricas em arco abatido com recorte curvilíneo e avental. Curioso será verificar que a decoração das janelas do lado esquerdo da fachada difere das do lado direito pela sua complexidade decorativa, aspeto que é particularmente revelador do cuidado posto na execução deste solar.

No corpo central [fig. 4], impondo-se aos restantes panos, e em comum com as casas nobres edificadas nesta região, nomeadamente a de Almendra, encontra-se o portal de entrada, em arco de asa de cesto com orelhas volutas e concheadas, ladeado por pilastras com secção em forma de quarto de círculo côncavo e com contracurva. O portal é ainda sobrelevado por varanda superior de recorte ondulante, para a qual se abrem duas janelas e uma porta, todas elas unidas pelos concheados *rocaille* que rematam os respetivos lintéis. O do vão central, une-se ainda, ao brasão³², com os emblemas heráldicos dos Aguilares, Rebelos, Bravos, Pachecos e Teixeiras, que faz elevar a cornija, formando um frontão semicircular.



Figura 4
Casa de Cedovim /
Casa de Nossa
Senhora da
Conceição, portal de
entrada. Cedovim,
Vila Nova de Foz
Cõa, Fotografia: Ana
Celeste Glória

[32] Pedra-de-armas, escudo esquartelado: águia dos Aguilares no cantão dextro do chefe, três faixas com flor-de-lis dos rebelos no cantão dextro da ponta, castelo e leão dos Bravos no cantão sinistro do chefe, caldeiras dos Pachecos no cantão sinistro da ponta, cruz dos Teixeiras em contrachefe. Encontra-se ainda a pedra-de-armas dos Rebelos no muro lateral junto ao portão de acesso à horta.

As restantes fachadas não apresentam cuidado decorativo, primando pela simplicidade e linhas retas dos vãos.

A Casa de Cedovim possuía ainda anexos, casa do senhorio e horta.

Quanto ao interior, tal como em Almendra, apresenta no andar térreo, junto a um pequeno átrio de entrada, a típica escadaria nobre, de expressão barroca, de grossa balaustrada e grandes fogaréis de granito marcando o patamar intermédio. E ainda, conjunto de tetos pintados com motivos vegetalistas, mobiliário, peças de arte, dando a conhecer o cuidado decorativo empregue na casa, sinónimo da vontade dos seus proprietários em enaltecer a sua residência. A nosso ver, Francisco Xavier Teixeira Rebelo tomou algumas escolhas derivado ao episódio de rivalidade com a Casa do Cabo, nomeadamente a preocupação pela diferente decoração das janelas que parece-nos ter fonte de inspiração naquela Casa, uma vez que também ela apresenta esta característica.

Infelizmente, tendo esta casa perdido a sua função original revela já um elevado grau de abandono e ruína, tendo alguns dos alçados inclusive derrocado.

CASA GRANDE DE FREIXO DE NUMÃO [FIG. 5]

A Casa Grande de Freixo de Numão, situa-se a 11 km do concelho. Também edificada no decurso do século XVIII, foi pertença dos Sousa e Vasconcelos, família fidalga que o mandou construir. Tendo sido outrora uma residência nobre, este solar sofreu uma ampla intervenção de recuperação para adaptação a museu³³, com recurso a fundos comunitários, na qual se empenhou a Câmara de Vila Nova de Foz Côa.

Sobre a sua construção propriamente dita, António Lambert da Silva sugere a hipótese, baseado numa inscrição presente na capela que apresenta a data de 1783³⁴, de que a habitação, na presente feição barroca, tenha sido mandada construir por José Joaquim Pais Monteiro (?-1768), natural de Lisboa e Familiar do Santo Ofício, casado com uma senhora da terra, D. Maria Teresa da Cunha

[33] Sobre o Museu consulte-se: Sá Coixão, António do Nascimento (coord.), *Defesa e divulgação do património cultural em Freixo de Numão: uma experiência que urge realçar: um exemplo a seguir na salvaguarda das nossas raízes*. Freixo de Numão, Associação Cultural Desportiva e Recreativa, Grupo de Defesa e Divulgação do Património Cultural e Natural, 1993; Idem, *O circuito arqueológico de Freixo Numão: guia do visitante*. Freixo de Numão, ACDR, D.L. 2005; e Idem, *Museu da Casa Grande: catálogo*. Freixo de Numão, Museu da Casa Grande, ACDR, 2006.

[34] Pereira Silva, António Lambert (coord.), *Nobres Casas ...*, op. cit., 4.ºVol., p. 171.

Sousa e Vasconcelos³⁵ (1736-?). Todavia, certamente que o primeiro corpo a ser edificado terá sido, a residência, seguindo-se a capela.

Tendo permanecido sempre à família, na segunda metade do século XX, o seu herdeiro Dr. Antero de Magalhães Meneses Leite Pereira de Seabra (1935-?) decidiu alienar a casa, uma vez que apresentava avançado estado de degradação e abandono, dado o longo período que esteve desabitada enquanto o mencionado herdeiro residiu no Brasil. A casa foi posteriormente adquirida pela autarquia, em cuja



propriedade se mantém atualmente, e que promoveu obras de recuperação, conforme referido anteriormente. A par das obras de recuperação, a autarquia, apoiada pelo Grupo para a Defesa e Divulgação do Património Cultural de Freixo de Numão, realizou também importantes escavações arqueológicas no quintal da casa e no seu interior, tendo inclusive descoberto alguns objetos de uso doméstico, como loiças, que confirmam a existência de uma outra casa nobre, anterior à atual, neste local.

Relativamente à traça arquitetónica e decoração utilizada, não foge das casas anteriormente referidas, tratando-se de mais um solar de tipologia “casa comprida”, de dois pisos e planta. Porém, difere das restantes pelo facto de à ala residencial ter anexa uma capela de invocação a Nossa Senhora da Conceição³⁶. A casa e a capela apresentam diferente tratamento decorativo, sendo o da capela mais desenvolvido e de maior relevo, mas ambas apresentando linhas contracurvadas, molduras recortadas e produção de concheados, que dinamizam a estrutura.

A fachada da capela apresenta pilastras de ordem colossal toscana encimadas por fogaréus. O portal de entrada é decorado por volutas, ao qual se liga o janelão que ilumina o interior, terminando o conjunto num frontão contracurvado

[35] Cf. *Ibidem*.

[36] De acordo com Joaquim Azevedo, a capela terá sido edificada no ano de 1783, conforme referido, por iniciativa de D. Maria Teresa da Cunha Sousa e Vasconcelos (1736-?) e de seu marido José Joaquim Pais Monteiro (?-?). Cf. Azevedo, Joaquim de. *Historia ecclesiástica da cidade e bispado de Lamego*. Porto, Typ. do Jornal do Porto, 1877, p. 171.

Figura 5
Casa Grande de
Freixo de Numão,
Freixo de Numão,
Vila Nova de Foz
Cõa, Fotografia: Ana
Celeste Glória

interrompido por pequeno nicho com moldura decorada por concheados. Sobre o portal observa-se uma cartela com a inscrição “TOTA PULCRITAS EST MARIAE MDCCLXXXIII” (“Toda pura és tu Maria 1783”), aludindo à Imaculada Conceição de Maria, a quem é dedicada a capela, e à data de edificação. No interior da capela, de nave única, com coro-alto em madeira, conservou-se do século XVIII, ainda que em muito mau estado de conservação, o retábulo de talha dourada.

Na fachada principal da residência distribuem-se doze janelas, apresentando semelhante gramática decorativa à da capela. As janelas do andar nobre, mais uma vez destacam-se em relação às do andar térreo, no que toca à decoração: as do andar térreo apresentam arco abatido com moldura simples e pequeno avental, e encontram-se protegidas por gradeamento. As do andar nobre, de moldura mais rica, são enaltecidas superiormente por enrolamentos e flor-de-lis pendentes, rematadas no lintel por uma volumosa concha. Inferiormente, são decoradas ao centro, por concha, e ladeada por pequenas flores-de-lis, que formam os pequenos brincos utilizados também nas restantes casas. Ao centro da fachada [fig. 6], marcando o eixo simétrico da casa, sobressai um portal de verga em arco abatido flanqueado por pilastras e prolongado pela janela de sacada, esta, por sua vez, com varanda de planta contracurvada e balaustrada. Segue-se, em grande destaque, o brasão³⁷ da família, a quem o imóvel pertenceu, os Vasconcelos, Sousas e Mourtinhas, e que eleva a cornija formando um frontão semicircular.

As restantes fachadas não apresentam qualquer cuidado decorativo, sendo notória a diferença de tratamento entre a fachada principal e estas, terminadas apenas em beiral, vãos retilíneos e molduras simples, confirmando a importância da fachada principal como símbolo da afirmação social do seu proprietário.

Quanto à organização e distribuição interior da casa, apenas poderemos imaginar como era, uma vez que as obras de restauro e adaptação a museu lhe alteraram profundamente as características³⁸. Ainda assim, no átrio de entrada,

[37] Na pedra-de-armas, escudo esquartelado: armas de Portugal dos Sousa de Arronches no cantão dextro do chefe, faixas veiradas dos Vasconcelos no cantão dextro da ponta, cabeças de serpente dos Moutinhos no cantão sinistro do chefe, seis crescentes dos Amarais no cantão sinistro da ponta, com timbre dos Sousa de Arronches, um castelo de ouro, e encimado por coroa.

[38] Segundo Filinto Girão Osório, “Em lugar dos antigos pavimentos sobre estrutura de vigas e traves de madeira fizeram-se lajes aligeiradas de vigotas de betão, inclusivamente na cobertura, para o que houve que reforçar as paredes de alvenaria com uma estrutura auxiliar de betão armado. As caixilharias mantêm-se em madeira e em guilhotina de desenho similar ao original, exceto no janelão da capela, onde um caixilho metálico suporta os vidros, alguns deles coloridos.”. En Girão Osório,

subsistiu à ruína e obras a escadaria nobre, em granito, que se bifurca em dois lanços a partir do primeiro patamar, iluminado por um janelão; lanços esses que permitem o acesso ao andar nobre, numa disposição marcadamente barroca. Em termos decorativos, apenas temos registo que se encontravam, numa das salas, algumas pinturas murais representando cenas figurativas de paisagem, as quais, infelizmente, não se conservaram³⁹.

CONCLUSÃO

Para concluir, não podemos deixar de reforçar a análise comparativa destes três exemplos, que no conjunto apresentam grandes afinidades, nomeadamente a nível arquitetónico e decorativo, e que contribuem, para a singularidade regional da estética barroca do final do século XVIII, que a nosso ver se particularizou, pelo uso determinadas características. Em suma, fazendo menção a algumas delas: desenvolvimento da casa num único pano, de que a casa comprida é o tipo mais recorrente; presença de uma capela ou oratório para uso privado e familiar; esforço arquitetónico e decorativo concentrado na fachada, pela decoração exuberante e às vezes até excessiva, quer nas janelas e varanda em contraste com um interior quase sempre de grande simplicidade; e por fim, particularizando a arte barroca, a escolha do material para a construção que tem, na generalidade, preferência pelos elementos existentes na região, como seja o granito cinza e amarelo. Quanto à forma do



Figura 6
Casa Grande de
Freixo de Numão,
Freixo de Numão,
portal de entrada,
Vila Nova de Foz
Côa. Fotografia: Ana
Celeste Glória

Filinto José Alves de Oliveira. *Arquitectura doméstica erudita...*, op. cit., p. 441.

[39] Cf. Figueiredo Pereira, Liliana. *Estuques no espaço doméstico: contributos para um itinerário na arquitectura rústica e nobre do Norte de Portugal, com particular incidência no Douro Superior (...)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada, 2004, 2.º vol, p.164.

trabalho é preferencialmente aparelhada, e por vezes rebocada. Estas características encontram-se ainda num vasto conjunto de casas e solares setecentistas, de grande imponência, que se edificaram ao longo da região Demarcada do Douro, nomeadamente, a Casa do Cabo (São João da Pesqueira), Casa das Torres (Mesão Frio), Casa de Selores (Carrazeda de Ansiães), Solar dos Lemos (Vila Flor), e muitas outras.

Todas as características mencionadas, visam tornar a casa essencialmente cenográfica, com o objetivo de ser vista e admirada de frente, contribuindo assim para a afirmação social e cultural do proprietário, cujo gosto influiu na sua conceção. Para isso contribuiu ainda o arquiteto ou mestre-de-obras, desconhecidos por nós, até prova documental encontrada, cujo conhecimento prático e teórico imprimiu à edificação as características de uma época e o gosto artístico que se manifestava nos principais centros urbanos. Apesar da identidade desconhecida dos autores destas três casas, pela semelhança artística podemos aferir a existência de uma ou várias escolas da arte da cantaria na região, ou pelo menos, indiciam uma sua utilização frequente⁴⁰.

Por último, ainda que este trabalho corresponda a uma investigação inicial, com algumas imprecisões, é certo, não podemos deixar de referir outras pistas de trabalho futuro, como as possíveis influências do núcleo do Porto, com Nicolau Nasoni (1691-1773)⁴¹ e a Braga, com André Ribeiro Soares (1720-1760)⁴², cujas fachadas cenográficas imprimiram à cidade de Braga uma fisionomia tardo-barroca e rococó que a caracteriza e se visualiza na gramática decorativa destas casas.

BIBLIOGRAFÍA

AZEVEDO, Carlos de. *Solares Portugueses, introdução ao estudo da casa nobre*. Lisboa, Livros Horizonte, 1969.

AZEVEDO, Joaquim de. *Historia ecclesiástica da cidade e bispado de Lamego*. Porto, Typ. do

[40] Cf. sugere Vasconcelos e Sousa, Gonçalo. “A Casa Grande de Freixo de Numão. Perspectivas sócio-artísticas”, *Tempos áureos de Freixo de Numão – A arte sacra e diplomática: séc.XIV/XIX*, Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 1996, pp. 10-13.

[41] Consulte-se: Smith, Robert. *Nicolau Nasoni: 1691-1773*. Braga, [s.n.], 1974; e, Ferreira-Alves, Natália Marinho et al. *Niccolò Nasoni (1691-1773): un artista italiano a Oporto*. Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

[42] Sobre este arquitecto veja-se Smith, Robert. *André Soares, Arquitecto do Minho*. Lisboa, Livros Horizonte, 1973; e, Fernandes Pereira, José. “SOARES, André (André Ribeiro Soares da Silva)”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Ed. Presença, 1989, pp. 453-457.

- Jornal do Porto, 1877.
- AZEVEDO, José Correia de. *Brasões e casas brasonadas do Douro*. Lamego, Gráfica de Lamego, 1974.
- DUARTE DE ALMEIDA, Álvaro et al. “Vila Nova de Foz Côa”, en *Portugal Património: Guia, Inventário*, 4º Vol. Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2007-2008, p. 87.
- FERNANDES PEREIRA, José (dir.). *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Ed. Presença, 1989.
- FERNANDES PEREIRA, José. *Arquitectura barroca em Portugal*. Lisboa, Inst. Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime. “Ensaio sobre arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro”, *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, nº4, 2005, pp. 135-153.
- FIGUEIREDO PEREIRA, Liliana. *Estuques no espaço doméstico: contributos para um itinerário na arquitectura rústica e nobre do Norte de Portugal, com particular incidência no Douro Superior(...)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada, 2004, 2 vols.
- GIRÃO OSÓRIO, Filinto José Alves de Oliveira. *Arquitectura doméstica erudita: Solares de Entre-Côa-e-Távora*. Dissertação de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. [Texto policopiado].
- JESUS FEGO, Francisco de. *Cedovim: memórias da terra e das gentes: subsídios para a sua história*. Vila Nova de Foz Côa, Câmara Municipal, 1995.
- MARTINS ZÚQUETE, Afonso Eduardo (dir.). *Nobreza de Portugal e do Brasil: Bibliografia, biografia, cronologia, filatelia, genealogia, heráldica, história, nobiliarquia, numismática*. Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 3 Vols., 1960-1989.
- MARTINS ZÚQUETE, Afonso Eduardo. *Armorial Lusitano: genealogia e heráldica*. Lisboa, Editorial Enciclopédia, 1961.
- MOUTINHO BORGES, Augusto. “A Casa Nobre em Riba Côa”, *Revista Altitude*, nº 6 (3.ª Série), 2001, pp. 29-54.
- MOUTINHO BORGES, Augusto. “Estudo da casa nobre no Vale do Côa”, *Praça Velha. Revista de Cultura da Cidade da Guarda*, nº 23 (1.ª Série), junho de 2008, pp. 33-60.
- MOUTINHO BORGES, Augusto. *As casas históricas do Vale do Côa: valorização do património arquitectónico com objectivos turísticos e culturais* Dissertação de Mestrado em Património e Turismo apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 2003, 3 vols. [Texto policopiado].
- PEREIRA SILVA, António Lambert (coord.). *Nobres Casas de Portugal*. Porto, Livraria Tavares Martin, 1988. 5 vols.
- PINTO FERREIRA, J.A. *Antigo Concelho de Freixo de Numão - memórias paroquiais do século XVIII*. Lisboa, s/ed., 1994.
- PROENÇA, Raúl (dir.). “Trás-os-Montes e Alto-Douro: Lamego, Bragança e Miranda”, en *Guia de Portugal*. Tomo II, 5.ºVol., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp.515-546.
- SÁ COIXÃO, António do N. et al. *Por terras do concelho de Foz Côa - subsídios para a sua história estudo e inventário do seu património*. Vila Nova de Foz Côa, Câmara Municipal, 1999.

- SÁ COIXÃO, António do Nascimento. *Museu da Casa Grande: catálogo*. Freixo de Numão, Museu da Casa Grande, ACDR, 2006.
- TRABULO, Márcia. *Elementos para uma monografia de Vila Nova de Foz Côa*. Vila Nova de Foz Côa, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 1984.
- VASCONCELOS E SOUSA, Gonçalo. “A Casa Grande de Freixo de Numão. Perspectivas sócio-artísticas”, *Tempos áureos de Freixo de Numão – A arte sacra e diplomática: séc.XIV/XIX*. Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 1996, pp. 10-13.
- VASCONCELOS E SOUSA, Gonçalo. *Subsídios para o levantamento do Património Construído de Almendra*. Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 1993.
- VIEIRA DA SILVA, José Custódio. *Paços Medievais Portugueses*. Lisboa, IPPAR, 1995.

Análisis formal comparativo del retablo con soportes de tipo salomónico en la región Puebla Tlaxcala. Un acercamiento

Agustín René SOLANO ANDRADE

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
agus_solano@hotmail.com

A los Andrade, Ríos y Solano, por su inigualable e incondicional amor.

La columna salomónica (...) data de los primeros siglos de nuestra era. Aunque en el siglo XVI se vuelven a rescatar para la imaginería católica, es, sin embargo, durante el siglo XVII cuando más se utilizaron como recurso arquitectónico del barroco¹.

El siguiente trabajo tiene como objetivo principal dar noticia sobre algunos de los retablos con columnas de tipo salomónico de la región Puebla-Tlaxcala a través de un análisis formal comparativo; estableciendo algunas similitudes y diferencias de acuerdo a una geografía determinada. La necesidad surge en el momento de revisar el artículo “Retablos salomónicos en Puebla”² y ver que es obligatorio continuar con dicho trabajo.

Si bien son conocidos los problemas a los que se enfrenta el investigador al tratar el tema de la escultura novohispana³, dos más son a los que nos enfrentamos en esta región: el primero es el del desconocimiento de la ubicación del patrimonio conservado por la cantidad tan importante del mismo; y el segundo inconveniente abarca el robo de arte sacro que ha proliferado últimamente: “De acuerdo con el

[1] Fragmento de la cédula de un par de columnas salomónicas en la exposición temporal *Espíritu del vino, el vino como valor religioso*, Museo das Peregrinacións e de Santiago / Museo de la Cultura del Vino, del 16 de mayo al 20 de octubre del 2013, Santiago de Compostela, España, 2013.

[2] Díaz, Marco. “Retablos salomónicos en Puebla”, *Anales*, Vol. XIII, núm. 50, México, IIE, 1982.

[3] Manrique, Jorge Alberto. “Problemas y enfoques en el estudio de la Escultura Novohispana”, en *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*. México, UNAM, IIE, INAH, SEP, 1990.

INAH, durante la última década, del año 1999 a 2010, más de 720 piezas de arte sacro fueron robadas en el estado de Puebla”⁴. Así que, esperamos, con este texto, dar cuenta de más retablos con este tipo de soporte para contrarrestar lo anterior. También es importante decir, con respecto a los problemas que existen en el estudio del retablo, que trataremos a los retablos mencionados desde sus características formales actuales, sabiendo, de por medio, todas las transformaciones que les han sucedido a lo largo del tiempo, pero que nos acercan a la visión de un elemento actual a pesar de su antigüedad; por ello, no se presenta este trabajo como un análisis cuantitativo como tal, sino, más bien, del tipo cualitativo, de referencia estilística; y sólo como un acercamiento, pues algunas de las menciones se quedarán en ello ya que de cada apartado debe hacerse un trabajo más extenso.

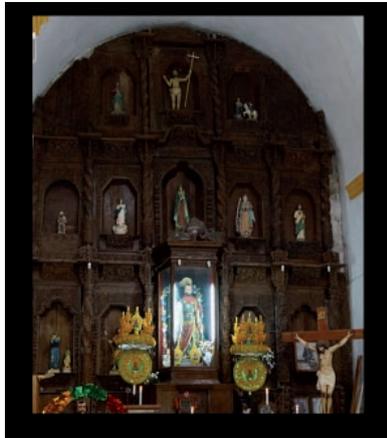


Figura 1
Retablo en Tetelilla,
Tuzamapán, Puebla

A la fecha, hemos dado noticia de cincuenta lugares de la región donde existen estas maquinarias virreinales⁵, pero seguimos encontrando otros más en el continuo trabajo de campo que se sigue realizando. En la reciente visita efectuada a una parte de la sierra norte poblana, se revisaron las parroquias de seis localidades: Tetelilla, Zozocolco, Tuzamapan, Cuetzalan, Huehuetla y Zacapoxtla; encontrando, en la primera, otro retablo con soportes del tipo salomónico y que hay que agregar a la lista [fig. 1].

En esta ocasión, a través del análisis formal comparativo, hablaremos de los retablos existentes en la capital poblana [fig. 2] y los que se conservan en la periferia de la misma [fig. 3]; que dan un total de treinta y dos: catorce dentro de la ciudad y otros dieciocho alrededor de ella⁶. Los primeros en ocho templos

[4] Llaven Yadira. “Sin avances la conformación del Catálogo de Arte Sacro en San Pedro Cholula”, *La Jornada de Oriente*, Puebla, 20013 - 05 – 04:00. En línea: http://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/sin-avances-la-conformacion-del-catalogo-de-arte-sacro-en-san-pedro-cholula_id_23856.html (última revisión: 15/05/13)

[5] Solano Andrade, Agustín René. “El estudio del retablo salomónico en la región Puebla Tlaxcala”, en *II Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal, Encrucijada*, IIE, UNAM, 19-22 de octubre de 2010, Puebla de los Ángeles, México.

[6] Se anexa el listado de los retablos al final del texto. Hemos tomado en nuestro cuerpo de trabajo al baldaquín de la Capilla del Rosario y al del testero de San Baltazar Campeche por el uso de la columna helicoidal en que convergen los retablos. El retablo del restaurante *Entre Tierras* no es tomado en cuenta para este análisis comparativo, pues, según la cédula que lo describe, proviene de una región distinta y distante de la establecida, San Juan Bautista Libres, Puebla; sin embargo, decidimos incluirlo en el conteo para notificarlo dentro de la región establecida. También nutre nuestra

y un restaurante, y los demás, en diez iglesias. Se ha escogido este *corpus* de trabajo pues el espacio del simposio nos permitiría sólo nombrar el listado de los retablos localizados mediante un precario análisis formal, pero sobre todo, porque en el foco de nuestro espacio geográfico está localizado el retablo de los Reyes de la Catedral Poblana, que se considera el primer retablo con soportes de tipo salomónico de la Nueva España y, aunque pervive con la modificación neoclásica que hiciera en él el poblano José Manzo, sabemos que este artista conservó su traza original.

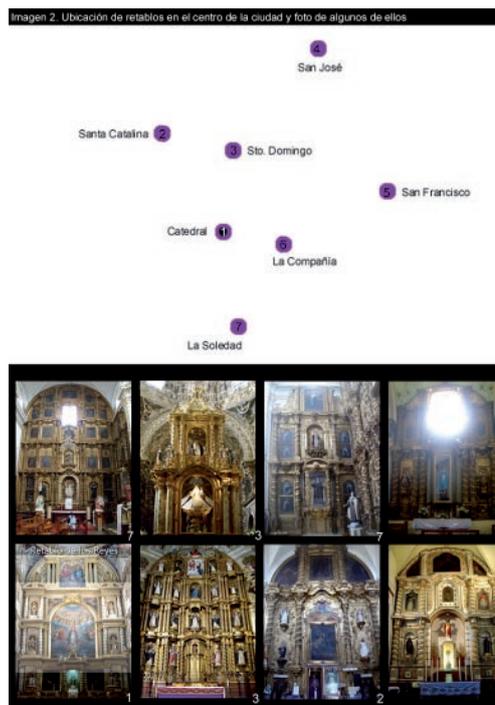


Figura 2
Ubicación de retablos
en el centro de la
ciudad y fotografía de
algunos de ellos

Creemos que es importante esta justificación, ya que cuando se consagra la catedral angelopolitana (18 de abril de 1648), en ella ya se encuentra el retablo de los Reyes y será parte del centro de atención de los visitantes de ese entonces, llevando consigo, después de dicho evento, la imagen del retablo como ejemplo, tanto en su conformación como el detalle de los novedosos soportes en piedra de tecali. Mariano Fernández Echeverría y Veytía, en su *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, menciona lo siguiente para el festejo de consagración:

En la lonja, o atrio exterior delante de la puerta principal nombrada del Perdón, se formó una enramada curiosamente dispuesta [...], y llegado el sábado 17 de abril a las dos y media, pasó el Venerable Cabildo a conducir al Señor Obispo, desde su Palacio, que estaba enfrente de dicha enramada, donde le esperaba el Ayuntamiento de la Nobilísima Ciudad y personas de distinción de ella, los Prelados de las Religiones y un gran número de Indios así de esta, como de los Pueblos de la Circunferencia, vestidos a su usanza y adornados de plumajes de diversos colores⁷.

En este punto, es importante resaltar la idea de que los retablos hechos eran referencias o modelos de los retablos por hacer y queda constancia de ello en el

idea de los retablos como modelos de los retablos, pues al mirarlo, uno pensaría que se trata de un retablo de la parroquia, pero, según la cédula, pertenecía a una hacienda aledaña, lo que “explica”, desde la perspectiva mostrada en este trabajo, su similitud.

[7] Fernández de Echeverría y Veytía, Mariano. *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, t.II. México, Conaculta, 1992, p.72.

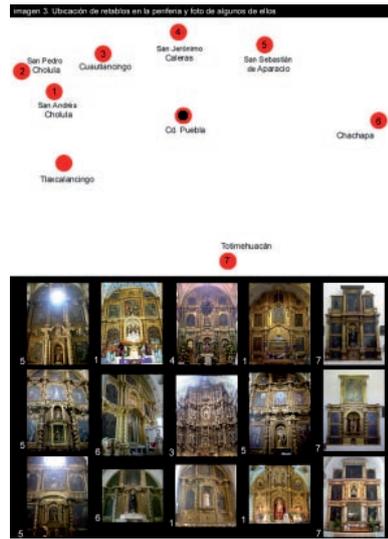


Figura 3
Ubicación de retablos
en la periferia y
fotografía de algunos
de ellos

contrato para un retablo para la iglesia de Santa Bárbara, de 1776, éste menciona que: “[...] en medio de dicho colateral han de ir dos nichos ó caxas de un vuelo hermoso a el modo de dos que estan en la iglesia del convento de San Francisco el uno de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora y el otro del Patriarcha San Josef procurando mejorarlos.”⁸ Por demás, el Retablo de los Reyes debió ser referencia y el propio Obispo Palafox hace una comparación de “su retablo” con otros europeos.

En relación al número de retablos que todavía existen hasta el momento, es significativo

insistir que en los siglos XVII y XVIII los templos estaban repletos de estas obras, la mayoría hechas y mantenidas con el mayor decoro posible o más; y aunque es por demás sabido, nos da una idea de lo conservado. En el texto *Puebla en el Virreinato*, sobre este asunto se señala: “Tiene esta opulentísima ciudad treinta y siete templos principales, contados desde la Santa Iglesia Catedral, [...] no faltando en ninguna adornos de retablos, ornamentos y culto con decencia [...]”⁹.

En el libro II de la *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles*, su autor describe los templos y sus interiores, dando una idea clara de la cantidad de los retablos que estuvieron ornamentando cada iglesia. Tan sólo en la catedral poblana, menciona que “todas las Capillas están adornadas de retablos dorados”,¹⁰ dando un total de treinta y ocho; más de los que abordaremos en este texto. Señala treinta y uno en el convento de las Cinco Llagas de Nuestro Señor San Francisco y al respecto dice:

El cuerpo de la Iglesia estaba poblado de altares con sus retablos antiguos, los más de ellos pequeños y ya deslucidos, pero habiendo venido de Guardián el dicho R.P.F. José de Buitrago, alentado de su generoso espíritu concibió la idea de renovarlos todos a pesar del cuantioso costo que desde luego se ofrecía, al discurso, y poniendo mano al empeño lo logró tan cabalmente, que en el discurso de ocho años quedó la Iglesia toda adornada de suntuosos retablos dorados de talla moderna [...]”¹¹.

[8] Neff, Franziska M. “Apuntes documentales sobre escultura, retablos y sus artífices a finales del siglo XVIII en Puebla”, en *Ensayos de Escultura Virreinal en Puebla de los Ángeles*, México, Museo Amparo, UNAM, IIE, 2012, p.269.

[9] Centro de Estudios Históricos de Puebla. *Puebla en el Virreinato: documento anónimo inédito del siglo XVIII*. México, Centro de estudios históricos de Puebla, 1965, p.42.

[10] Fernández de Echeverría y Veytía. *Historia de la fundación...*, op. cit., p.106.

[11] *Ibíd*em, p. 333.

Para terminar con este panorama, y a pesar del número de retablos con soporte helicoidal que aún quedan en la ciudad y su periferia, que parecen pocos, el mismo texto menciona ese ir y venir de los retablos en los templos. Nos interesa un comentario al final del apartado del convento grande de Santo Domingo que aborda la desaparición de siete altares con sus retablos:

Dice el licenciado Alcalá, que habiéndose mandado a enterrar en ella [capilla para orden tercera] una Señora principal nombrada Doña Jacinta de Vidarte y Prado, de conocida virtud y humildad, su esposo el General Dn. Pedro Hurtado de Mendoza del orden de Santiago, que después murió Prebendado de esta Santa Iglesia la reedificó y erigió en ella siete altares con sus retablos dorados y le donó cálices, ornamentos y todo lo necesario al culto divino. En el día no hay más que un altar con su retablo dorado en el Presbiterio y el resto de la Capilla está adornada de muy buenas pinturas modernas, de la Pasión del Señor [...] Hágome juicio que quitarían los otros altares para poder hacer sus ejercicios, pues con ellos no sería posible, respecto a lo muy estrecho de la Capilla¹².

Con lo anterior, podemos dar cuenta a nuestra imaginación para que se haga una idea de la importancia de estas maquinarias y su trascendencia en el decoro de los templos. Incluidos en este trabajo, están algunos que aún conservan un gran número de sus retablos y que ayudan a este ejercicio de vislumbrar la apariencia de los interiores de las iglesias en el Virreinato. Santa Catarina de Siena, San Sebastián de Aparicio y San Jerónimo Caleras, son dichos santuarios; el primero en la ciudad y los otros en la periferia.

Demos paso al análisis formal comparativo que se dividió, básicamente, en cuatro partes. El primer apartado, que hemos designado TRAZA, define la composición general y particular del retablo, cómo y dónde están cada uno de sus elementos y las relaciones de éstos en tanto su disposición. El segundo, PINTURAS/ESCULTURAS, especifica el número de lienzos, relieves y esculturas de bulto, así como su disposición y un acercamiento a su iconografía, cuando es posible. El tercero, denominado SOPORTES, menciona el tipo de soportes utilizados, su descripción y ubicación. Es importante mencionar que, aunque el trabajo hace énfasis en las columnas de tipo salomónico o “retorcidas”, existen más soportes que es necesario mencionar para establecer el uso de los mismos y su importancia en la visualización compositiva, esto es, en la manera como se percibe el retablo como conjunto. El último punto a tratar es el de la ORNAMENTACIÓN, que incluye todos los demás elementos que, regularmente, conjuntan toda la estructura retablística; pero también, en otros casos, permite dar énfasis a algunos elementos en específico, básicamente a los que se mencionan en el segundo apartado. Algunos elementos estructurales son señalados aquí sin

[12] *Ibidem*, pp. 370-371.

olvidar esa función primordial, pero que a la vista del feligrés o espectador se pierde y se nutre en lo ornamental¹³. Aunque parece evidente, no está de más mencionar que en este texto no se presentan los análisis formales de los retablos que el mismo incluye, esto, por cuestiones de espacio y tiempo. Aunque hay menciones específicas, nos dedicaremos a establecer las relaciones entre todos ellos, a comparar el uso de cada uno de los elementos en la geografía establecida y a nutrir la visión con la alusión de otros.

TRAZA / COMPOSICIÓN

Comenzando con la documentación sobre la composición formal o la traza del retablo, hasta ahora no se han encontrado “mapas” además del que reporta Efraín Castro Morales en su artículo “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626”¹⁴. Por desgracia son documentos que han desaparecido y que nos servirían para entender la relación entre la idea y el hecho, o el cumplimiento de la obra y el contrato, entre otras cosas, pero sabemos que su existencia era necesaria para la ejecución de los retablos.

Cerca de la mitad de los retablos existentes (14) siguen una distribución similar que consiste en base, predela, dos cuerpos y ático. Después, en número (13), están los que sólo tienen un cuerpo entre el ático y la predela. Los retablos que contienen tres y cuatro cuerpos son menos y se encuentran en el centro histórico de la ciudad; el mayor del convento dominico con tres cuerpos y dos en la iglesia de La Soledad, con cuatro.

Regularmente, los retablos están divididos en tres calles, siendo la central más ancha. La excepción de nuestro *corpus*, está en el retablo mayor de Cuautlancingo, Santo Domingo y los paralelos a la nave de la iglesia de La Soledad, que tienen un total de cinco calles. La planta de la mayoría de los retablos existentes es recta, siendo el de Cuautlancingo y el de Santo Domingo los que la alteran para ser abiombada, dando énfasis al movimiento de las calles que los conforman.

Las predelas siguen el modelo tradicional, reducidas en dimensiones con respecto a los demás cuerpos que les continúan; siendo el que se encuentra en Santiago Xicotenco el que sobresale por integrar en su diseño un túmulo, como

[13] Este es otro punto a tratar en otro estudio, las relaciones de los elementos entre la función ornamental y la estructural.

[14] Castro Morales, Efraín. “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626”, *Anales*, Vol. X, nº 38, IIE, México, 1969.

ya lo hacía notar Francisco de la Maza¹⁵. Otros dos retablos utilizan el mismo recurso, pero las cajas funerarias no son parte estructural de los mismos. Éstos se encuentran en Totimehuacán y en Chachapa. Aunque hemos dicho que la mayoría de los retablos tienen una planta rectilínea, es considerable la cantidad de casos donde la predela se abomba para dar sustento a la estructura de la calle central del primer cuerpo, pudiendo ser un nicho, un fanal o el Sagrario; como sucede con los de San José y el Pasionario en la parroquia de San Sebastián de Aparicio o los de la iglesia de la Soledad, por mencionar algunos.

Los espacios de relación entre calles y cuerpos, a manera de retícula, son los que determinan la ubicación y el número de los nichos de una manera ortogonal. Para modificar esta reticularidad, se utilizan alguna serie de soluciones ornamentales, que más adelante abordaremos, y las formas de los áticos, que enriquecen la visión del conjunto.

Con respecto a la forma que adoptan los áticos de los retablos escogidos para este trabajo, la mayoría terminan en un arco. Exceptuando los de San Pablo Totimehuacán y el de San Juan Bautista Cuautlancingo, el ático de los demás se dibuja dentro de una media circunferencia para que, habitualmente, se amolde al espacio arquitectónico que lo resguarda; incluso, los retablos de santa Teresa y el de la Virgen del Carmen, de la iglesia citadina de la Soledad, que están cercanos a nuestras excepciones, terminan en una línea curva, lo que acentúa la imagen general del retablo al grupo usual. Las excepciones, sin embargo, juegan un poco más con su ático con las líneas rectas a manera de marco para las imágenes que albergan. El retablo mayor de Cuautlancingo tiene un ático abombado rectangular que respeta su planta y concluye con un remate que desafía la gravedad. La altura de la estructura es la misma en las tres calles que ocupa el ático, sin embargo, la central, como es de suponerse, es la que lleva este extraordinario remate que se extiende al techo del testero. Por otro lado, en el extremo opuesto de la periferia de la ciudad, llama la atención que todos los retablos analizados para este trabajo que se encuentran en Totimehuacán, tienen por ático estructuras rectangulares que dan énfasis a la calle central en cuanto a tamaño, siendo utilizado este recurso también en los templos de Cuautinchan y Tecalli, cercanos a la zona del que hemos hecho mención. El retablo de san Antonio de Padua y el de san Juan Nepomuceno, termina en una calle central con estructura rectangular más alta que las laterales, mientras que el Pasionario,

[15] De la Maza, Francisco. *La ciudad de Cholula y sus Iglesias*. México, Imprenta Universitaria, 1959, p. 137.

remata con una calle central por sobre el último cuerpo, dejando claro, por la diferencia de dorado y las formas, que es una superposición al original. Aquí mismo encontramos el único retablo-marco¹⁶ de nuestro *corpus*, que tiene un remate circular sobresaliente con el anagrama de Jesús,

Sólo dos retablos terminan su ático con un remate sobresaliente, el primero es el de Cuautlancingo y el otro es el retablo mayor de Santo Domingo. Mencionamos esto, pues en el vocabulario de la historiografía del arte, los términos ático y remate suelen utilizarse a manera de sinónimos, sin embargo, viendo estos ejemplos, sugerimos que al ático puede devenirle un remate para la finalización del retablo, modificando su imagen general ante el espectador. Podemos encontrar un ático con remates de esta índole, en el retablo mayor de Santa María Acuitlapilco en Tlaxcala, que contiene siete además de uno mayor con la imagen de Dios Padre. Los remates están distribuidos a lo largo del perímetro del ático, cinco contienen anagramas y en cada extremo, la imagen de la luna y el sol.

Sobre el cornisamento: es un elemento que sirve para marcar las divisiones de los cuerpos, sobre todo, haciendo énfasis en la calle central, creando una alteración formal muy vistosa que resalta el nicho del primer cuerpo. Son pocos los retablos que no siguen esta condición, y un grupo importante es el de Totimehuacán, donde la línea recta predomina.

La división compositiva ortogonal por los cuerpos y las calles muestra una composición reiterativa que nos permite reconocerla en la mayoría de los retablos, sin embargo, existen excepciones formales importantes donde se juega con la división del cuerpo; la primera la encontramos en el retablo Pasionario de la población de San Sebastián de Aparicio, en Cuautlancingo y en el convento ciudadano de Santo Domingo; la segunda, en los retablos de la iglesia de la Soledad y, la tercera, en el Retablo de los Reyes de la catedral poblana. En estos casos, un cuerpo es dividido en dos segmentos, dando oportunidad a que más elementos se incluyan por cuerpo.

En el caso del retablo Pasionario, en el del convento dominico y en el de Cuautlancingo, el primer cuerpo de la calle central se divide en dos. Mientras que en Santo Domingo y en Cuautlancingo esa división se ocupa para el Sagrario, en San Sebastián hay dos nichos. Aquí cabe mencionar que el espacio mencionado para el caso del retablo de Cuautlancingo es aún más complejo, pues oculta,

[16] Este término es utilizado en la revista *Artes de México*, en el número 106. Se usa como pie de foto cuando aparece una estructura de una sola calle, dividida en base, predela, cuerpo y, a veces, ático y/o remate. *Retablos mexicanos*, *Artes de México*, no. 106, año XV, México, 1968.

desde una vista central otros cuatro nichos, dos por lado, dando un uso distinto al común denominador.

Para los retablos de La Soledad, son los únicos que complejizan el espacio en tanto la cantidad de elementos dispuestos. Ya dijimos que tienen cinco calles y cuatro cuerpos, además de la predela y el ático; así que, en la medida que algunos espacios están subdividido en dos (el segundo cuerpo y las calles exteriores del primero), esto permite que se multipliquen las posibilidades para las pinturas dispuestas u otros elementos.

Para terminar, retomemos rápidamente la traza del retablo de los Reyes de la catedral angelopolitana, ya que hemos seguido encontrando retablos que usan la peculiar segmentación de las calles laterales dentro, sobre todo, del primer cuerpo. Aunque no corresponden exactamente a la geografía abordada, algunos retablos están muy cercanos a ella, nos referimos a un par que existen en San Pablo del Monte, Tlaxcala, población que roza el perímetro establecido para este trabajo. En un artículo anterior¹⁷ ya habíamos mencionado un retablo de San Francisco Totimehuacán, que sin tener columnas del tipo salomónico como principales, servía de ejemplo de la difusión y uso de la traza mencionada. Ahora mencionaremos al retablo Pasionario, cercano al anterior, y que sí tiene columnas del tipo salomónico y la misma división en sus calles laterales. Otro más se encuentra en santa María Tepetzala, del lado del evangelio. Aún más lejano, está el retablo pasionario de la parroquia de San Martín Obispo en Huaquechula Puebla, que, sus cuerpos, tienen una distribución similar a los de san José y el Sagrado Corazón de la iglesia de La Soledad en la ciudad de Puebla, donde, con cinco calles, son las exteriores las que están divididas. Estos breves ejemplos nos permiten ver que el uso de la traza del Retablo catedralicio de los Reyes se extendió de gran manera, aunque, vale la pena repetirlo, no podemos afirmar que dicho retablo sea el punto de origen de ese hecho pues la distribución se encuentra en varias portadas repartidas en el territorio mexicano¹⁸.

PINTURAS/ ESCULTURAS

Elementos esenciales en los retablos, son la pintura y la escultura y dependen de muchas situaciones sus condiciones actuales. Las posibilidades de que exista

[17] Solano Andrade, Agustín René. “El retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla (recuento)”, en *Palafox, obra y legado, memorias del ciclo de conferencias sobre la vida y obra de Juan de Palafox y Mendoza*. Puebla, Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2011.

[18] En las láminas que presenta Elisa Vargas Lugo, en su texto *Las Portadas religiosas de México* (México, UNAM, 1986), podemos encontrar varios templos con esta distribución en su fachada como el Convento de Actopan Hidalgo (lám 29), Copainalá Chiapas (lám 37), Cuautitlán México (lám 122), por mencionar algunos.

un retablo intacto desde su hechura, son casi nulas, y el cúmulo de retablos analizados son buena muestra de ello. Desde el movimiento de esculturas dentro del retablo, hasta el intercambio de las mismas y, en muchos casos, la desaparición y las intervenciones o “restauraciones”, son escenarios frecuentes, y los lienzos no son excepciones para estas eventualidades. Por ello, y mucho más, es importante el registro fotográfico y los análisis formales a profundidad.

Mencionaremos primero que, la mayoría de los retablos contienen en la calle central del primer cuerpo una imagen de bulto y que ésta, regularmente es moderna; son pocos los casos que conservan imágenes del XVII y del XVIII. Lejos de que se note en el acabado de la pieza el periodo de factura, muchas de ellas no corresponden en tamaño a los nichos, como las de las calles laterales del primer cuerpo en San Jerónimo Caleras.

Como segundo punto, hay que enfatizar que solo son tres los retablos que son escultóricos en su totalidad; esto es, que en sus nichos solo hay imágenes de bulto y no existen pinturas; son el del convento dominico, el de Cuautlancingo, y el de San Pedro Colomoxco en San Andrés Cholula. Además, los dos primeros conservan relieves en sus predelas y áticos con remates.¹⁹ Entonces queda por mencionar los retablos que conjugan esculturas y lienzos en cierto equilibrio dentro de su composición. Comencemos con el catedralicio que en las calles externas ostenta las esculturas de santos reyes mientras que en la central, hay pinturas. En la misma capital le siguen los retablos de las siguientes iglesias: los de la Soledad, el de San José, los de Santa Catalina y el de San Francisco.

Con respecto a las pinturas, sólo diremos que son el elemento más utilizado en la composición de los retablos existentes y que muchas de ellas no se encuentran en el mejor estado de conservación. Las formas que adoptan los lienzos se adaptan al espacio destinado dentro del retablo, unificándolo, sin perder su valor unitario. Su valor iconográfico es más amplio que el escultórico, para estos casos, ya que

[19] Aquí hay que hacer un paréntesis con respecto a este punto y al uso de ciertas estructuras desde la visión arquitectónica contrastada con la de la devoción, ya que en este mismo tenor, pero de distinta forma, se encuentra el baldaquín de los dominicos y el de San Baltasar Campeche que resguardan imágenes de bulto, lo que nos haría pensar que dichos pabellones son diseñados para resguardar este tipo de obras. Sin embargo, el ciprés neoclásico de San Sebastián de Aparicio, enfrente del retablo mayor, no resguarda una escultura, sino una pintura, la de la Virgen del Destierro. No sabemos si esto mismo ocurrió en los siglos XVIII y XVII, pero hay varios retablos donde la imagen de bulto no corresponde al discurso de las pinturas que le rodean, como en San Andrés Cholula donde la narrativa iconográfica es mariana mientras que la imagen de bulto corresponde a San Juan Nepomuceno. A pesar del uso definido por la disciplina que diseña el objeto, la devoción dicta otras maneras que, de alguna u otra forma, también nutren al retablo.

muchas de las imágenes de bulto han perdido sus atributos o han sido modificadas. Como ejemplo de esto, mencionaremos el caso del retablo de san José en San Sebastián de Aparicio, donde, gracias a los distintos programas iconográficos pictóricos, es evidente que el retablo está hecho de fragmentos de otros. Aparecen cuatro lienzos de san José enmarcando una imagen de bulto del mismo santo, éstos están en las calles laterales de los dos cuerpos del retablos; la predela tiene un grupo de seis santos y santas, tres a cada extremo; la pintura de un santo dominico está en la calle central del segundo cuerpo; y en el ático, se encuentran dos lienzos de los apóstoles; para terminar, el guardapolvo tiene medallones pintados de los símbolos de la Virgen. Si bien este es un caso excepcional, los demás retablos con pinturas, permiten una lectura iconográfica más clara a la que habrá de acercarse en otra ocasión.

SOPORTES

Comencemos por decir que no todos los retablos denominados salomónicos utilizan esta columna únicamente, también existen casos donde convergen con otro tipo de soportes que enriquecen su imagen. El propio Retablo de los Reyes convive con columnas y pilares. Un ejemplo importante es el retablo mayor de Santo Domingo, que solo su primer cuerpo es el que ostenta la columna de tipo salomónico, mientras que los demás cuerpos lucen soportes distintos. En otras ocasiones, es en el ático donde se utiliza otro soporte además del entorchado, como en San Andrés Cholula o San Francisco Totimehuacan. También hay que mencionar que la columna de espiral se nutre formalmente de un busto antropomorfo, a manera de atlante, como en la iglesia de San Pedro Colomoxco; o como en San Sebastián de Aparicio donde el busto carece de brazos. Este templo contiene una variedad importante de columnas helicoidales. Continuando con los soportes con atlantes, en el ático de Cuatlancingo, los encontramos sobre pilastras discretas, apenas señalada la pirámide invertida. Es en este mismo retablo donde encontramos otros tipos de soportes antropomorfos que más adelante abordaremos.

Ahora mencionaremos el número del uso de los soportes, esto es, cuando se utilizan de forma aislada, por pares o por grupos. La mayoría de los retablos usan las columnas o pilares de manera solitaria, mientras que ocho utilizan las columnas pareadas, cinco en la periferia y tres en la ciudad²⁰. Es en San Domingo,

[20] Los retablos de la periferia están en: Santiago Xicotenco y San Pedro Colomoxco, de San Andrés Cholula; San Jerónimo Caleras; Cuatlancingo y Chachapa. Los de la ciudad son los de La Soledad

tanto en el retablo mayor como en la Capilla del Rosario, donde utilizan las columnas en grupos de tres, un recurso ingenioso y que da mucho volumen en donde se dispone. Mientras que en el retablo mayor son iguales las columnas, en el baldaquín de Nuestra Señora del Rosario se utilizan dos modelos de columnas, siendo la distinta la que cierra la composición en la esquina del cuerpo donde están colocadas.

Si bien hay que categorizar las columnas por su valor ornamental, que es donde hay una gran aportación formal, ya que en la Nueva España “el desarrollo de columnas de perfil giratorio fue mucho más rico e imaginativo que el europeo el cual, formalmente, fue muy homogéneo en su torsión mostrando como única variante el modificable número de espiras”²¹; tenemos que tomar en cuenta las que pueden ser utilizadas como modelos y repetirse en otros retablos; siguiendo la idea que se expuso al principio donde los retablos hechos son modelos para los mismo por hacer. Para el caso de los soportes repetidos de tipo salomónico, encontramos un par de ejemplos y otros dos para los soportes antropomorfos, además de los soportes de tipo atlante.

Para las columnas de tipo salomónico del Retablo de los Reyes²², existe una ejecución similar en el edificio poblano que se conoce como la Aduana Vieja. En el texto *La casa de Toledo o de la Aduana Vieja* se hace mención de la columna en el apartado correspondiente al siglo XVII dentro del Análisis Espacial y menciona: “Se termina el ascenso con un doble arco mixtilíneo dividido y sostenido en el centro por una columna salomónica elaborada en piedra basalto”²³. Para el caso de la columna de la Capilla del Rosario, que se utiliza en par dentro del arreglo grupal, el modelo utilizado fue el de Guarino Guarini, y repite su uso en el retablo de san José en la iglesia de San Sebastián de Aparicio [fig. 5].

y el de San José.

[21] Fernández, Martha, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII, México, IIE, UNAM, 2002, p.357.*

[22] Con respecto a la forma de dichas columnas, carentes de ornamentación y con un bisel refinado y discreto, queremos hacer una anotación sobre unas semejantes en el Pórtico de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela, donde la columna entorchada hace gala de sus peculiaridades formales. De entrada, es una representación de columna en la columna central del pórtico. La primera diferencia importante entre esta representación y las del retablo de la catedral angelopolitana, es el alargamiento que las primeras tienen; sin embargo, si se compactaran un poco, la semejanza es más evidente, como se muestra en la figura 4. Esta nota surge de la visita a la catedral y su museo durante el presente congreso, por lo que solo aparece como tal, pero que creemos era importante apuntar ya que hemos estado hablando de semejanzas formales, pero entendemos que es necesaria una investigación más a fondo sobre el tema.

[23] *La casa de Toledo o de la Aduana Vieja*, cuadernos de trabajo, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Puebla, 1995, p.12

Los soportes antropomorfos utilizados en el Sagrario de Cuautlancingo son de dos variantes. La primera, es un adolescente o niño al que le cruza una banda por el pecho y que con una mano sostiene el capitel mientras que la otra mano descansa sobre su cadera; este modelo también se usa en los áticos de los retablos ciudadanos de la Soledad y Santo Domingo. La segunda tipología, es una especie de jarrón donde se une un busto [fig. 6]. En este caso, no se ha encontrado otro retablo con dichos soportes, sin embargo, el Museo José Luis Bello y Zetina, en su primera sala exhibe dos soportes idénticos. En Cuautlancingo, San Andrés Cholula y San Sebastián de Aparicio se usan los soportes que integran una figura humana a manera de atlante, pero su uso no sólo se da en la geografía establecida, sino en la región, como lo menciona Marco Díaz²⁴; pero también, Martha Fernández ubica este tipo en una portada lateral en la catedral de Zacatecas²⁵; por lo que es necesario tomar en cuenta dicha tipología para un futuro análisis. Siguiendo el mismo tenor, debemos mencionar los pilares utilizados en los retablos y que usan mascarones en la parte superior de su estructura, pues de alguno u otra forma, repiten un modelo; ejemplo de ello lo encontramos en el ático del retablo de la Sacristía de la Iglesia de la Compañía.



Figura 4
Semejanza entre
columnas
helicoidales.

Aduana Vieja. Puebla,
México (izquierda
abajo) y Pórtico de
Platerías. Santiago de
Compostela, España
(derecha)

ORNAMENTACIÓN

Este apartado, como los anteriores, merece un texto propio, sin embargo nos atrevemos a dar un par de ideas para alimentar nuestra imagen en esta área. Empecemos con las bases. La mayoría de ellas son modernas y de mampostería, sin embargo, quedan algunas con sus paneles de madera como en Aparicio o las que lucen espejos como las de San Andrés Cholula y San Francisco Totimehuacán, a manera de frontal de altar.

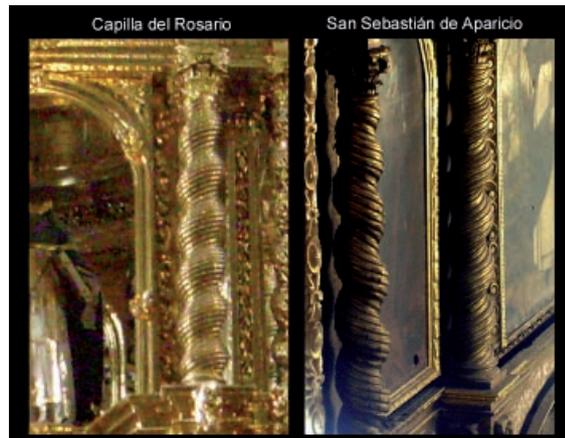
Si bien el dorado era común en los retablos, existen algunos que han sido intervenidos con color. El de la Capilla de San Benito de Palermo, en el convento franciscano de la capital, está pintado de blanco, como sucede con el retablo mayor del templo de San Juan de Dios o los de la parroquia principal en San

[24] Díaz. "Retablos salomónicos...", op. cit.

[25] Fernández. *Cristóbal de Medina Vargas...*, op. cit.

Martín Texmelucan, que fueron pintados para imitar un material distinto al de la madera del que están hechos. Sin embargo, el caso del retablo de San Juan Nepomuceno en Totimehuacan, seguramente obedece a un capricho de gusto moderno, pues es de un fondo claro apastelado que utiliza vivos rojos para resaltar molduras o relieves en los elementos del retablo.

En cuanto a la ornamentación vegetal utilizada y que es un común denominador, hay que subrayar el uso de las distintas vistas de las flores, esto es, se notan de perfil, por la cara y en su anverso, multiplicando la textura de los lugares en que se disponen, siendo los soportes y los paneles los que más las manifiestan. Teniendo



esto, hay un uso particular de las hojas en algunos de los soportes de tipo salomónico, donde éstas, van de seno a seno o de garganta a garganta, dando una visión peculiar de estar caladas cuando no es así. La columna calada más sorprendente se encuentra en la Capilla del Rosario, y es un ejemplo único de este tipo de

Figura 5
Columnas semejantes
al modelo de
Guarino Guarini.

Capilla del Rosario
(izquierda) y San
Sebastián de Aparicio
(derecha)

labor en el área, sin embargo existen otras tan sorprendentes como la mencionada en la región de Libres Puebla, o en Huamanta Taxcala.

Los marcos de las pinturas, son un elemento importante para la ornamentación en el retablo, ya que se juega con la forma de las aristas para evadir los ángulos rectos y dar composiciones más elaboradas que incluyen la contextura del lienzo, pues ésta se acomoda a la periferia definida. Ejemplos de lo anterior lo vemos en San Jerónimo Caleras o en San Salvador Chachapa.

La combinación de los ventanales a la estructura retablística es una solución importante para los cambios de luz, tanto para el interior del templo, como para los propios retablos. Son cinco los retablos que integran este recurso y están en las iglesias de San José, La Soledad y en San Sebastián de Aparicio.

El uso de mascarones, angelitos y niños es importante, sin embargo, existe un modelo de un párvulo que sirve también de ménsula y que se repite en las predelas del convento dominico de la capital y en dos templos de la periferia: Aparicio y Totimehuacán.

Como hemos visto, los retablos que aún quedan en el espacio definido son pocos en comparación con los que debieron haber existido, sin embargo, son una buena muestra por la variedad de escenarios que presentan, que los relacionan, diferencian y/o distinguen. Muestras importantes por sus características formales son los retablos capitalinos de La Soledad, Santo Domingo y, evidentemente, el de la Catedral. Mientras que en la periferia, está el de Cuautlancingo y los de los conjuntos de San Francisco Totimehuacán y San Sebastián de Aparicio. Estos últimos muestran una variedad singular en los soportes utilizados, además de las propuestas iconográficas en los lienzos y el ejemplo claro del armado de un retablo con los fragmentos de otros.

En algunos momentos hemos visto cómo el uso de una solución es utilizada en varios retablos, permitiéndonos aludir a esta idea de lo hecho por lo que hay por hacer como base o modelo para la factura de retablos –por la presencia y cercanía física del objeto; a diferencia de lo que pasaba en la pintura o arquitectura donde se tenían grabados o tratados como modelos a seguir, sin negar la idea que estos mismo, los tratados o grabados, también fueron fuentes. Sin embargo, es importante mencionar que, al parecer, los modelos referenciados no se seguían de manera estricta en todo momento, permitiendo enriquecerlos, por no decir mejorarlos, dando nuevas soluciones que nutren la gama del arte retablístico virreinal en la región Puebla-Tlaxcala.

Dentro de las muchas preguntas que quedan por resolver en esta área, y con las que queremos concluir, pues aparecen paralelas a este trabajo, están las de por qué existen todavía estos retablos, qué circunstancias han hecho o hicieron que pervivieran a los cambios, o cuáles son las diferencias y similitudes de uso en la actualidad en contraste de cuando se fabricaron. En fin, que el uso y la costumbre, la permanencia o el desecho, además de la identificación de los lugares donde se encuentran estas maquinarias, son asuntos que nos dejan mucho por hacer en esta región.



Figura 6
Soportes
antropomorfos
semejantes.

Museo José Luis Bello
y Zetina (izquierda),
Cuautlancingo
(centro), Museo Bello
(derecha)

LISTADO DE RETABLOS

RETABLOS EN LA PERIFERIA DE LA CIUDAD DE PUEBLA

No. / Población / (Retablo)

- 1 San Juan Bautista Cuatlancingo / (Mayor)
- 2 San Andrés Cholula / Exconvento Franciscano (San Juan Nepomuceno)
- 3 San Andrés Cholula / Santiago Xicotenco (Pasionario / Dolores)
- 4 San Andrés Cholula / Santísima Trinidad (Mayor)
- 5 San Andrés Cholula / San Pedro Colomoxco (Mayor)
- 6 San Pedro Cholula / Santo Sepulcro (sin acceso)
- 7 San Jerónimo Caleras / (Mayor)
- 8 San Sebastian De Aparicio / (Mayor)
- 9 San Sebastian De Aparicio / (San José)
- 10 San Sebastian De Aparicio / (San Joaquín)
- 11 San Sebastian De Aparicio / (Pasionario)
- 12 San Sebastian De Aparicio / (Santa Ana)
- 13 San Salvador Chachapa / (Dolores / Pasionario)
- 14 San Salvador Chachapa / (Dolorosa)
- 15 San Fco Totimehuacan / (Sagrado Corazon)
- 16 San Fco Totimehuacan / (Virgen Guadalupe)
- 17 San Fco Totimehuacan / (Retablo Pasionario)
- 18 San Fco Totimehuacan / (San Juan Nepomuceno)

RETABLOS CIRCUNSCRITOS EN LA CIUDAD DE PUEBLA

No. / Templo / (Retablo)

- 19 Catedral Puebla / (Mayor —De Los Reyes—)
- 20 Santo Domingo / (Mayor)
- 21 Santo Domingo / (Baldaquino Capilla del Rosario)
- 22 San José / (Inmaculada Concepción)
- 23 La Soledad / (Sagrado Corazón)
- 24 La Soledad / (Virgen Del Carmen)
- 25 La Soledad / (San José)
- 26 La Soledad / (Santa Teresa)
- 27 La Compañía / (Sacristía)
- 28 Santa Catalina / (Virgen De Guadalupe)
- 29 Santa Catalina / (Cristo En El Huerto)
- 30 San Baltazar Campeche / (Baldaquino —Mayor—)
- 31 San Francisco / (Sagrado Corazón)
- 32 Restaurante *Entre Tierras* / (Libres Puebla)

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Retablos mexicanos, Artes de México*, n° 106, año XV, México, 1968.

CASTRO MORALES, Efraín. “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626”, *Anales*, Vol. X, n° 38, IIE, México, 1969.

- DÍAZ, Marco, “Retablos salomónicos en Puebla”, *Anales*, Vol. XIII, nº 50, México, IIE, 1982.
- Centro de Estudios Históricos de Puebla. *Puebla en el Virreinato: documento anónimo inédito del siglo XVIII*. México, Centro de estudios históricos de Puebla, 1965.
- DE LA MAZA, Francisco. *La ciudad de Cholula y sus Iglesias*. México, Imprenta Universitaria, 959.
- FERNÁNDEZ, Martha. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México, IIE, UNAM, 2002.
- FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIÁ, Mariano. *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, t.II. México, Conaculta, 1992.
- La casa de Toledo o de la Aduana Vieja*, cuadernos de trabajo. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1995.
- LLAVEN, Yadira. “Sin avances la conformación del Catálogo de Arte Sacro en San Pedro Cholula”, en *La Jornada de Oriente*. Puebla, Mayo 2013.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, “Problemas y enfoques en el estudio de la Escultura Novohispana”, en *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*. México, UNAM, IIE, INAH, SEP, 1990.
- NEFF, Franziska M. “Apuntes documentales sobre escultura, retablos y sus artífices a finales del siglo XVIII en Puebla”, en *Ensayos de Escultura Virreinal en Puebla de los Ángeles*, México, Museo Amparo, UNAM, IIE, 2012.
- Palafox, obra y legado: memorias del ciclo de conferencias sobre la vida y obra de Juan de Palafox y Mendoza*. Puebla, Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2011.
- SOLANO ANDRADE, Agustín René. “El estudio del retablo salomónico en la región Puebla Tlaxcala”, en *Encrucijada, II Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal*. Puebla de los Ángeles, IIE, UNAM, 19-22 de octubre de 2010.
- VARGAS LUGO, Elisa. *Las Portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1986.

La escalera monumental en el Barroco Iberoamericano. Un escenario para la vida pública¹

Miriam Elena CORTÉS LÓPEZ

Universidad de Santiago de Compostela
miriamelenac@yahoo.es

PRESENTACIÓN

En el año 1860 Ch. Garnier proyecta el nuevo Teatro de la Ópera de París². A tenor de lo expuesto en los alzados y planta del proyecto de obra se pueden hacer las siguientes precisiones. Evidentemente ni se trata de una escalera dentro del contexto iberoamericano, ni se enmarca dentro del límite cronológico que abarca la Época Moderna. Sin embargo, se puede decir que a pesar de ser un producto del siglo XIX, el espíritu que desarrolla es el del Barroco más pleno, ya que en realidad, en estos momentos, la construcción de los grandes palacios europeos disminuye en detrimento de la creación de estos nuevos edificios, que se convertirán en los nuevos palacios de la época. Por ello, todo lo que los compone debe de estar en consonancia con el carácter solemne y monumental que dominaba las antiguas obras de promoción regia. Y de ahí que, junto con la propia caja escénica, y su correspondiente sala de butacas, la escalera ocupe el segundo espacio, subordinado e inmediatamente anterior. La escalera, en su plena concepción barroca, junto con el vestíbulo, debía de ser la mejor carta de presentación y el marco idóneo donde crear una segunda escenografía: la del público subiendo y bajando por cada una de las diversas rampas que articulaban

[1] Becaria FPU del Ministerio de Educación (GI-1907). Este estudio se realizó dentro del marco del Proyecto de Investigación *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX*, HAR2011-22899. Investigador Principal: J. M. Monterroso Montero (USC), financiado por la Dirección General de Investigación (MEC); así como del Proyecto de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas. (GRC2013-036). Investigador Principal: J. M. Monterroso Montero (USC), financiado por la Xunta de Galicia.

[2] Planos disponibles en: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris-interiors.htm>. Consulta: 20 de mayo de 2013.

la escenografía de la escalera. Todo este despliegue “pre-teatral” se enfatizaba todavía más por la presencia de una galería que, a modo de balcón, rodeaba este segundo espacio de la escalera, de manera que asumiría las funciones de un nuevo palco desde donde poder observar la escena, en la que la propia sociedad y sus diversos estratos, se convertían en los actores de la pantomima que se presentaba justo antes de la propia representación teatral. Garnier sabía muy bien lo que hacía: aplicar la esencia de la escalera barroca por excelencia al teatro³.

Pero retrocediendo en el tiempo, el poder funcional y simbólico que tuvo la escalera en algunos edificios del siglo anterior queda perfectamente plasmado en un grabado de Jean François Blondel de este mismo momento que presenta la sección de un palacio de época, conservada en la Biblioteca Nacional de España⁴. La escena que se desarrolla en la sala principal representa la fiesta que se celebró en un Hôtel de París, la noche del 30 al 31 de Agosto de 1739, con motivo del enlace de la primera Dama de Francia y el príncipe Felipe XII de España. En la imagen, varias parejas abren un baile, en el que participan otros ilustres invitados. Lo que para el caso del estudio presente interesa, es la escena que se desarrolla en el lado izquierdo de la imagen, donde varios convidados acceden a ese espacio principal de baile, situado en un primer piso, a través de una lujosa escalera. Esto define perfectamente la esencia del ritual de estas fiestas y ceremonias que se debían de practicar en los grandes palacios europeos.

EVOLUCIÓN Y CONFIGURACIÓN DE TIPOS. LA ESCALERA DE INTERIORES

Sin embargo, el hecho de que la escalera ocupe un espacio y un papel destacado y activo en la articulación de la planta del edificio⁵ no es una cuestión inmediata, ni mucho menos baladí. Para ello necesita de un proceso evolutivo paralelo a un desarrollo teórico, a un modo diferente de entender la arquitectura y sus componentes, a una apertura de conceptos, a una nueva mentalidad. Sólo a través del estudio de las nuevas teorías que se van sucediendo, fundamentalmente desde el siglo XV, se podrá entender la razón de —y en este caso abordaremos el caso español, contrastándolo con otros ejemplos de los virreinos americanos

[3] Sobre la concepción de la escalera en el teatro *vid.* Patte, M. *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écries les plus importants sur cette matiere.* París, chez Moutard, 1782. En este punto quiero agradecer la aportación de esta obra a Rosana Marreco Brescia, comunicante de este simposio.

[4] Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?> Consulta: 20 de mayo de 2013.

[5] Sobre el desarrollo de la escalera monumental *vid.* Bonet Correa, A. “Las escaleras imperiales españolas”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1975, pp. 631-645.

y Europa— escaleras como las del Palacio Real de Madrid. Hacia el año 1734, el incendio que arrasó el antiguo Alcázar de Madrid, motivó la promoción de la construcción de un nuevo palacio, por orden de Felipe V de Borbón (1683-1746)⁶. Como no podía ser de otra manera, el nuevo proyecto debía modificar el recuerdo de la obra anterior, de la Dinastía de los Habsburgo⁷, reflejando así los nuevos gustos de la corte borbónica española, y siguiendo los planteamientos de las grandes promociones reales del siglo XVIII que tuvieron su punto de partida en el modelo versallesco. Sin embargo, Versalles no constituyó el referente principal en lo que a escalera monumental se refiere. Para Madrid se realizaron varios proyectos de los cuales se conservan los planos en la BNE⁸. A partir de las secciones y alzados se observa a la perfección el desarrollo de los diferentes proyectos de escalera que para él idearon cuatro prestigiosos arquitectos. Se trata en todos los casos de la aplicación de un esquema complejo de escalera pero que, de la grandilocuencia que se pone de relieve en los dibujos del primero de ellos, se irá rebajando en desarrollo y despliegue espacial, hasta el finalmente ejecutado. Así no es de extrañar que el primero de los arquitectos, traído por el propio Felipe V, sea Filippo Juvarra para quien el diseño de escaleras se había convertido en un sello de distinción⁹. Las enormes dimensiones del proyecto presentado, permiten comprender la consonancia espacial que presenta la caja de escalera¹⁰. De hecho, la sección que muestra su desarrollo interno revela que se trataba, quizás, de una de las más grandiosas escaleras jamás construidas para un palacio. En destacado

[6] Sancho, J. L. et al. *Palacio Real de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Patrimonio Nacional, 2005.

[7] Recordemos que el Alcázar de Madrid se construye durante el reinado de Carlos I, una vez que la Corte se traslada a Madrid, en 1561, siguiendo la tradición claustral de raigambre italiana renacentista. En la obra participará el arquitecto Alonso de Covarrubias, sobre el que se hablará más adelante. Al respecto *vid.* Ureña Uceda, A. *La escalera imperial como elemento del poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, p. 144.

[8] Los distintos proyectos están disponibles en: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>. Consulta: 20 de mayo de 2013.

[9] Recuérdese que fue él quien participó en la construcción de la fachada barroca del Palacio Madama en Turín (1718-21) a las órdenes de los Saboya, donde plantea un concepto totalmente revolucionario en la disposición de las escaleras, al ocupar éstas toda la parte frontal de la propia fachada, ocupando así el espacio principal del edificio. Pocos años antes también diseña las escaleras del renovado Palacio de Aranjuez (1735) por orden del propio Felipe V. Al respecto *vid.* Tovar Martín, V. et al. *Palacio Real de Aranjuez*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Patrimonio Nacional, 2005.

[10] En un primer momento se pensó situar el palacio en un terreno diferente, más llano y amplio, y no sobre los terrenos del Palacio Antiguo. De ahí que también se pudiera pensar en un proyecto todavía más extendido, ya que el terreno así lo permitiría. Sancho. *Palacio Real...*, op. cit, p. 18.

espacio central, totalmente abierto desde el suelo hasta el techo, se dispondrían dos conjuntos de escaleras —posiblemente imperiales— que partiendo de un rellano bajo común desarrollarían un recorrido enfrentado, dirigiendo a los dos claustros laterales correspondientes a las dependencias del rey y las de la reina. Este fue el modelo que años más tarde seguiría Balthasar Neumann en sus escaleras para el Palacio Wurzburg, “quinta esencia” de la escalera monumental del siglo XVIII. Desgraciadamente, a la muerte de Juarra en 1736 Sacchetti, arquitecto italiano, retoma el proyecto con la ayuda de Ventura Rodríguez, que ya había colaborado con Juarra. El nuevo modelo, realizado hacia 1737, posiblemente seguiría pautas similares a las de su predecesor. Existe un tercer diseño, nuevamente siguiendo las líneas “juvarianas”, realizado por Ventura Rodríguez, que también une los dos claustros, pero cuya disposición difiere de la planteada por Juarra, dado que en este caso el inicio de los dos conjuntos de escaleras se inicia en puntos inversos que convergen en un rellano central inicial, divergiendo de nuevo hasta llegar a los primeros pisos de sendos claustros. Todos estos proyectos se quedarán en lo que son: un diseño. A la muerte de Felipe V y tras suceder a este Fernando VI, será Carlos III quien concluya la obra. Para ello, el monarca que venía de tierras italianas, se traerá a su arquitecto de confianza, Francesco Sabatini, quien dará fin a la construcción de la escalera imperial, mucho más sencilla en cuanto a ocupación espacial, pero igualmente grandiosa en su resultado final. A ello se une la modificación de la disposición general del propio edificio. De esta manera, tras pasar la fachada y el gran vestíbulo porticado que crea un eje direccional unido con el patio central, al lado derecho se sitúa la escalera de honor que comunica con la sala de los guardias. La referencia primera es evidente: la escalera que Luigi Vanvitelli, maestro de Sabatini, proyecta para la Regia de Caserta (1752-74), obra que a su vez había promovido el propio Carlos III de España¹¹, antes de marchar a Madrid. Aunque la morfología de ambos ejemplos es prácticamente la misma¹² se hace evidente una diferencia: el emplazamiento que elige cada uno. De esta manera mientras Sabatini la desplaza hacia un lado del vestíbulo, Vanvitelli la dispone en el centro de los dos primeros claustros. Ambos usos son correctos, como se indicaba en la tratadística desde el siglo XVII: “Y ante todas las cosas, la escalera ha de ser muy clara, y ha de estar en lugar patente, y a la vista de todos”¹³.

[11] Carlos VII de Italia. Dinastía de los Borbón-Dos Sicilias.

[12] Ambas son escaleras imperiales de tramos paralelos aunque en Madrid, Sabatini intercala en medio del discurso de cada tramo un descansillo que los divide, consiguiendo un efecto más relajado y correcto en el trayecto. En ese sentido, se podría decir que supera a su maestro, al adaptar los consejos relativos a la introducción de mesas, para hacer más seguro y cómodo el acceso a la escalera.

[13] San Nicolás, Fr. L. *Arte y Uso de Arquitectura*. Madrid, Iuan Sánchez, 1639, cap. LXIV, p. 117.

De esta manera mientras Sabatini recurre a una disposición en la que la escalera, no estando de manera directa a los ojos de quien entra en el edificio, se sigue manteniendo dentro del cuerpo central del edificio; en Caserta, se desarrolla un modelo de escalera interclaustral.

Sin embargo, en el siglo XVIII existe una segunda corriente teórica que, siguiendo una línea en consonancia con la tradición renacentista-italiana, subraya la incomodidad que supone para el resto de la distribución del edificio situar la escalera en el espacio central de la edificación. Así lo había dispuesto Cordemoy¹⁴ y de alguna manera, también lo había expuesto Briseux¹⁵. Esta es la línea que se sigue en el Palacio de Riofrío, un pabellón de caza promovido por Isabel de Farnesio, que recoge la tradición tipológica de palacios italianos del siglo XVI. Aquí los dos conjuntos de escaleras ocupan una de las pandas laterales del claustro, consiguiendo un desarrollo propio del XVIII.

Aunque la tradición escrita toma su punto de partida en Italia¹⁶, la creación de los mejores modelos tiene sus primeros reflejos en España. A inicios del siglo XVI la Corte Real estaba asentada en Toledo. En estos momentos se produce una revolución constructiva que conduce a la creación de nuevos edificios con que dar respuesta a necesidades de diversa índole. Por poner un ejemplo, Enrique Egás y Alonso de Covarrubias¹⁷ están trabajando en el Hospital de la Santa Cruz de Toledo (1504-14). Con gran probabilidad la escalera que une este recinto de un solo claustro deba ser atribuida a la mano del segundo de ellos¹⁸. El Hospital de la Santa Cruz marca un antes y un después en el discurso de la escalera monumental¹⁹. A pesar de que se trata de una escalera simple²⁰, las dimensiones que presenta, el lugar que ocupa y la decoración que presenta, plantean un nuevo modo de entender la relación de este elemento con el resto del edificio. Tan sólo cuatro años después se está ideando un esquema similar para

[14] Cordemoy, J. L. *Nouveau traité de toute l'Architecture ou L'Art de Bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*. París, Jean-Baptiste Coignard, 1714, III parte, cap. II, sección IX, p. 105.

[15] Briseux, Ch. E. *Architecture moderne ou l'art de bien batir pour toute sortes de personnes tant pour les maisons de particuliers que pour les palais*. París, Claude Jombert, 1728, 2 vol., I parte, cap. XXIV, p. 65.

[16] Al respecto vid. Ureña Uceda. *La escalera imperial...*, op. cit., pp. 21-36.

[17] Santos Vaquero, A. et al. *Alonso de Covarrubias: el hombre y el artífice*. Toledo, Azacanes, 2003.

[18] Wethey, H. E. "Escaleras del Primer Renacimiento Español", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1964, p. 298.

[19] Pevsner, N. *Historia de la arquitectura europea*. Madrid, Alianza, 1994, p. 241.

[20] Entendemos escalera simple aquella en la cual su desarrollo formal se realiza por medio de un único tiro que a su vez está formado por varios tramos o rampas separadas entre sí por unos descansillos.

las escaleras del Castillo de la Calahorra en Granada²¹, de estilo italianizante, aunque posiblemente trazada por Lorenzo Vázquez²². Este primer embrión se extendió con rapidez a otros puntos de la península, y experimentó una evolución que tuvo sus consecuencias en las siguientes centurias, trascendiendo el propio territorio español. Por otro lado, no hay que obviar que se trata de escaleras de interior, planteamiento que choca radicalmente con lo que tanto los tratadistas italianos, fundamentalmente Alberti²³, recomendaban para la construcción de palacios²⁴. Este arquitecto supuso un enlace entre la vieja manera de entender la escalera, heredera de la Antigüedad y recogida por la tradición medieval y, como se verá ahora, una nueva forma de comprender el valor y comportamiento de este elemento arquitectónico, lo que supone el prolegómeno de su desarrollo posterior²⁵. Siguiendo con Alberti añade: “pero quienes quieren que las escaleras no sean un obstáculo, que no pongan obstáculos a las escaleras”²⁶. La traducción práctica a esta idea podrían ser las escaleras exteriores del Patio Oval del Palacio de Fontainebleau (1531)²⁷, que posiblemente tengan su punto de partida en las escaleras del Castillo de Bury (1511-14?)²⁸. En el caso francés es fundamental comprender la influencia que ejerció el círculo de artistas del que se rodeó la Corte de Francisco I, destacando Sebastián Serlio y Leonardo da Vinci. La influencia que el primero pudo tener en la construcción de las escaleras exteriores parece evidente si se contrastan las desaparecidas escaleras del Patio Oval con los estudios de escalera que hace en su *Segundo Libro de Arquitectura*²⁹. Se trata de

[21] Ureña Uceda. *La escalera imperial...*, op. cit., p. 62.

[22] Bustamante, A. “La influencia italiana en la escalera española del Renacimiento” en Chastel, A. et al. (dirs.). *L’Escalier dans l’Architecture de la Renaissance* (Actes du colloque tenu a Tours du 22 au 26 mai 1979). París, Picard, 1985, pp. 171-174.

[23] Alberti, L. B. *De Re Aedificatoria* (ed. facs. de la de Firenze, Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, 1550). Prólogo de Javier Rivera, traducción de Javier Fresnillo Núñez. Madrid, Akal, 1991, Libro I, cap. XIII, p. 372.

[24] Existe una segunda corriente italianizante que se impuso a través del núcleo castellano-leonense, que parte de los modelos establecidos por Bramante, Vignola o Serlio. Así, las escaleras de Oro de la Catedral de Burgos plantean el mismo esquema que las proyectadas por Bramante en el Belvedere. En este caso se trata de una escalera que en inicio está pensada para exterior, pero que se acaba llevando a un espacio interior. En Santiago de Compostela, Ginés Martínez de Aranda, discípulo de Siloé, dispone lo mismo para las Escaleras Maximilianas. Wethey. “Escaleras del Primer...”, op. cit., pp. 295-305. Bustamante. “La influencia italiana...”, op. cit, pp. 171-174.

[25] Palladio, a mayores, enriquece su texto con un repertorio de modelos de escaleras.

[26] Alberti. *De Re Aedificatoria...*, op. cit., p. 91.

[27] Pronto fueron sustituidas por unas interiores. Vid. Guillaume, J. “L’Escalier dans l’architecture française: la première moitié du XVI siècle”, en Chastel. *L’Escalier dans l’Architecture...*, op. cit., pp. 27-49.

[28] Du Cerceau, J. A. *Le second volume des plus excellents bastiments de France*. París, 1579, fol. 60-r.

[29] Serlio, S. *Il secondo Libro d’architettura di Sabastiano Serlio, Bolognese = Le second livre d’architecture*

un modelo de escalera-puente que Vredeman de Vries repetirá en alguno de sus ejercicios de perspectiva. En cuanto Leonardo, se piensa que su ingenio pudiera estar detrás de la escalera doble-helicoidal del Castillo de Chambord³⁰. Entre sus numerosos estudios de tipos de escalera³¹ sobresale una de caja cuadrada de cuya base parten dos tiros que discurren de manera independiente, como sucede en el castillo francés³².

La tradición italo-franca pronto será superada por los nuevos planteamientos procedentes de España. En 1553, nuevamente Alonso de Covarrubias presenta un modelo de escalera que va a tener una trascendencia vital para el futuro³³, aunque el proyecto inicial se verá modificado en parte, ya que será el propio Juan de Herrera quien se encargue de finalizarlo (1570-79)³⁴. Este proyecto sienta las bases de lo que se conocerá como escalera *a la española* o lo que es lo mismo, escalera de caja abierta. Lo está haciendo para el Alcázar de Toledo y, en esencia, su concepto es exactamente el mismo que la que casi dos siglos después desarrolla el Palacio de Riofrío. A pesar de que su discurso formal no es el mismo —en este caso se trata del modelo de escalera que Fernando de Marías define como *preimperial*— el emplazamiento seleccionado que implica deshabilitar toda una panda de la estructura claustral para construir en ella la escalera, plantea una manera novedosa de entender la escalera. Pero sobre todo, la gran aportación de la escalera *a la española* va a ser la decisión de liberar la caja de escalera de todo tipo de soportes o elementos divisorios, carentes de una función tectónica o estructural. En este sentido se establece una contraposición con los primeros modelos italianos, en los cuales el espacio concebido para escaleras resultaba mucho más hermético, lo cual llevaba, entre otras cosas, a un menor lucimiento de la obra en general. Así sucedía en la escalera del Palacio Ducal de Venecia

de Sebastian Serlio, bolognois, mis en langue francoyse, par Jehan Martin. París, Jehan Barbé, 1545, p.21.

[30] Guillaume. “L’Escalier dans l’architecture...”, op. cit. pp. 33-34.

[31] Al respecto *vid.*: Ureña Uceda. *La escalera imperial...*, op. cit. p. 37.

[32] Entre los dibujos que presenta Palladio en sus *Cuatro Libros* destaca la reproducción de esta misma escalera, aunque de manera errónea, pues ella se articula con cuatro rampas y no con dos, como realmente sucede. Palladio, A. *I quattro libri dell’architettura*. Venecia, Domenico de Franceschi, 1570, fol. 65-r.

[33] Marías, F. “La escalera imperial en España”, en Chastel. *L’Escalier dans l’Architecture...*, op. cit. pp. 165-171.

[34] Recordemos que por estos años está trabajando en el gran proyecto de Felipe II, el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde ejecutará una de las más bellas escaleras imperiales del siglo XVI, lo que permite relacionar, hasta cierto punto, la construcción de ambas piezas, que unen los dos pisos de un claustro, a través de una articulación compleja en el que participan dos tiros compuestos por varios tramos.

(Jacopo Sansovino / Antonio Abonbdio, 1530-59), donde cada uno de sus tiros era independiente del resto por las pesadas bóvedas y los sólidos muros, rodeados de una profusa decoración. Igual que en el Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real, 1564-67), una obra que es proyectada por arquitectos italianos, y que mantiene el modelo de escalera de caja cerrada habitual en la Italia del siglo XVI. La limitación cronológica que se establece para este formato cerrado es intencionadamente referida porque permite constatar como a lo largo del siglo XVII desaparece prácticamente en su totalidad. Los arquitectos italianos se dan cuenta de las posibilidades estéticas y funcionales que presenta la escalera inserta en un espacio abierto. Balthasar Longhena lo hace en el convento de San Giorgio Maggiore (1641), rompiendo la tradición habitual veneciana, al liberar la caja de escaleras. Esto mismo sucedió en el Palacio Real de Nápoles (Antonio Picchiatti, 1650) o ya en el siglo XVIII en el Palacio Ca Rezzonico (Giorgio Massari, 1746). Indudablemente, el modelo de caja *a la española* no sólo se limitará al territorio italiano. En Oporto, el Palacio Episcopal proyectado por Nicolau Nassoni (ca. 1734) plantea este mismo esquema [fig. 1]; lo mismo que sucede en Braga, en



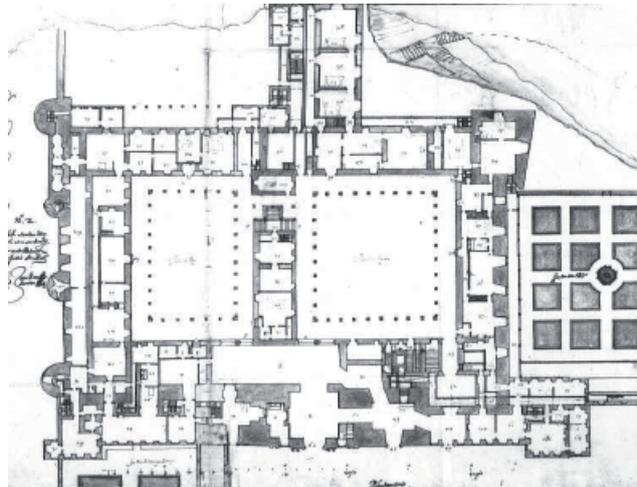
Figura 1
Palacio Episcopal, N.
Nassoni, ca. 1734.
Oporto. Fotografía:
Miriam Elena Cortés

el Paço do Raio (André Soares, 1754). En el caso gallego el exconvento de los frailes mercedarios de Santiago de Compostela, además de desarrollar un modelo de escalera totalmente atípico en la tradición claustral gallega (D. de Romay, 1690)³⁵, nuevamente recurre a ese formato de caja abierta.

[35] Posiblemente se trate de la primera escalera preimperial pensada para un convento en Galicia.

El convento de la Orden de la Merced de Ciudad de México (1676-1703) esconde una escalera en la que se imponen los parámetros españoles. Posiblemente habría sucedido lo mismo en la escalera del convento de la Merced de Lima, con su remodelación a mediados del siglo XVIII. Sin embargo, en este caso es necesario destacar un segundo aspecto, que vuelve a remitir a lo español y que establece un vínculo con los talleres castellanos. Se trata de una escalera interclaustral, el mismo sistema que se empleó en el Palacio de Caserta; en el que diseñó Juarra para el Palacio Real de Madrid; y en los proyectos de Sacchetti y Ventura Rodríguez. La principal función de este tipo de escalera pasaba por ser una especie de conector entre dos o más claustros y sus distintos planos horizontales, con el fin de acelerar el acceso en unos espacios que realmente se contaban en cientos de metros. Este sistema vinculado a la tradición española lo propone quizás por primera vez Alonso de Covarrubias precisamente en el Alcázar de Madrid (1536), aquel que en 1734

había sido arrasado por las llamas [fig. 2]. Pronto va a tener una aplicación en otros edificios con funciones diferentes, pero que mantienen la misma tipología claustral. En 1541, Covarrubias lo desarrolla en un proyecto no realizado, pero del que se conserva su plano: el Hospital de Tavera en



Toledo. Y en el siglo XVII Juan Gómez de Mora comprende la utilidad que este tipo de escalera puede presentar en la distribución de la Cárcel de Corte de Madrid (1629-36). El exconvento de la Merced de Sevilla (1602-12), actual Museo de Bellas Artes, obra de Juan de Oviedo, mantiene su escalera interclaustral. En Galicia, el monasterio de San Esteban Ribas de Sil, debió de contar con una que uniría dos de los tres patios que tiene³⁶. En la segunda mitad del siglo XVIII

Figura 2
Planta del
desaparecido Alcázar
de Madrid, A. de
Covarrubias, 1536.
Fuente:
<http://pessoasenmadrid.blogspot.com>

Hasta el momento lo más habitual en la organización de los conventos es que la escalera principal siguiera un esquema simple, de caja cuadrada. Este convento, de origen medieval, es fruto de una remodelación que afectará a gran parte de sus instalaciones, empezando por la iglesia y de la que sólo se conservará parte del hermoso claustro románico, cuyas piezas durante largo tiempo estuvieron dispersas por varios puntos de la huerta.

[36] En la actualidad, el acondicionamiento de las dependencias monacales como Hotel del grupo Paradores ha modificado ese hueco abierto en el que debía de estar la escalera. De este modo, a tra-

en el Hospital Real de Santiago se añaden dos claustros posteriores que están separados por una escalera imperial que ata los dos patios de manera vertical y horizontal³⁷. Finalmente, en Braga, el convento del Populo dispone como eje central que divide dos claustros un modelo de doble escalera imperial enfrentada, en cuya parte inferior se dispone un pasadizo de acceso a los patios.

Parece evidente que una vez más las instrucciones españolas son las que sirven de base. Y hasta tal punto lo hacen que en la segunda mitad del siglo XVII el académico François Blondel propone un tipo de escalera que separe las dependencias del señor de las de la dama³⁸. Sus teorías marcaron un antes y un después ya que fue capaz de plantear la relación que la escalera mantenía con el resto del edificio con una mente clasificadora y clasicista. De este modo presentó una serie de cuestiones muy reales y lógicas que afectaban a la construcción de las escaleras, de una manera ordenada. En primer lugar busca una situación clara e inmediata. Además, rechaza la disposición curva, redonda u oval³⁹, motivado por una única razón: el paso natural del hombre siempre dibuja una recta⁴⁰. Como él mismo señaló, Palladio dibujó escaleras que presentaban un esquema circular, pero él mismo reconocía las incomodidades que conllevan⁴¹. A pesar de que los consejos blondelianos fueron los que acogieron gran parte de los arquitectos, existen algunos casos que rompen las normas. En Santiago de Compostela existe una bellísima muestra de ello. La triple escalera helicoidal suspendida en el aire del exconvento de Santo Domingo de Bonaval⁴² [fig. 3]. Ante todo, hay que decir que no se trata del típico modelo de caracol estrecho, habitual y característico de las torres medievales⁴³. En este caso las dimensiones de la caja, de planta circular,

vés de una intervención sumamente respetuosa se ha integrado un elevador rodeado de una escalera, de manera que el resto de la estructura no se ve alterada en ningún modo.

[37] Rosende Valdés, A. *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, Consorcio-Madrid: Electa, 1999.

[38] Blondel, F. *Cours de Architecture enseigné dans l'Academie Royale. Premiere partie*. París, Lambert Roulland en la maison d'Antoine Virré, 1675, V parte, Libro III, cap. IX., p. 687.

[39] Habitual en la tradición italiana borrominesca, la cual tuvo poca aceptación en el barroco académico que se desarrolló en Francia.

[40] Blondel. *Cours d'Architecture...*, op. cit., V parte, Libro III, cap. XI, p. 689.

[41] Palladio. *I quattro libri...*, op. cit., pp. 62-63.

[42] Sobre la cuestión *vid.* Sanjurjo Álvarez, A. "A tripla escaleira do convento de San Domingos de Bonaval", en *Domingos de Andrade. Excelencia do Barroco*. Santiago de Compostela, Fundación Antonio Fraguas Fraguas-Museo do Pobo Galego, 2012, pp. 157-175.

[43] Durante el medievo los tipos más habituales de caracol fueron el de husillo o columna central y el caracol de Mallorca o de hueco. *Vid.* Id. "El caracol de Mallorca en los tratados de cantería española de la edad moderna", en Arenillas, M. et al. (eds.). *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia del la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2007, pp. 835-845.

permiten introducir tres rampas independientes que nunca se cruzan y que dan accesos distintos a los dos lados del claustro que unen. Se trata de una escalera puramente funcional, de carácter exclusivo y que presenta la novedad de que todas sus rampas se sostienen sin un refuerzo central, con



la única ayuda del propio muro, y con un sistema de ayuda de apoyo entre cada uno de los peldaños, en la parte de su zanca interna, puesto que las juntas que se generan entre la huella del primer peldaño y la contrahuella del siguiente filtran luz y aire. Lo que consigue Domingo de Andrade, autor de la obra, con esta escalera es generar una sensación etérea y volátil; ligera y aérea, en la que muchos han querido ver un guiño a la columna salomónica, soporte predilecto del barroco gallego. Cada una de esas tres rampas tenía su función: llevar a unas determinadas dependencias. Pero solamente una llega al final, al último de los pisos, donde está la torre. A pesar de que tradicionalmente se pensó que era una escalera inacabada, posiblemente se trate de una solución práctica. ¿Para qué llevar todas las rampas hasta el final? Eso supondría un incremento en el coste y no resolvería ninguna otra cuestión práctica. Se sabe que esta obra, desde los primeros tiempos, fue admirada por quienes la visitaban; de la misma manera que se sabe que cada una de las rampas comunicaba con una dependencia concreta⁴⁴. De ahí que cada una de esas tres rampas esté numerada en su inicio. Podría pensarse que cuando Andrade diseña esta escalera tomaría como punto de partida el modelo que con que Palladio identifica a Chambord. Sin embargo, esta escalera es doble y con una pared central que cierra el conjunto. Más probable resulta que Andrade planteara este modelo de escalera tomando como referencia la obra de Vignola, quien en sus *Dos reglas de la perspectiva* presenta un modelo de escalera mucho más próximo a la que aquí ocupa, aunque nuevamente sea con dos rampas⁴⁵. Se tiene conocimiento de la biblioteca que tenía Andrade,

Figura 3
Escaleras del
Convento de Santo
Domingo de Bonaval,
Domingo de
Andrade, 1695.
Santiago de
Compostela.
Fotografía: Miriam
Elena Cortés

[44] Taín Guzmán, M. *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*. Sada, Edicións do Castro, 1998, pp. 220-221.

[45] Vignola, G. B. da. *Le due regole della prospettiva pratica con i comentarii del R.P.M. Egnatio Danti*. Roma, Francesco Zannetti, 1583.

aunque por desgracia cuando los donó a la Orden de los Jesuitas no se hizo una relación de títulos⁴⁶. Lo que sí se ha podido comprobar es que estos libros circularon por los principales focos artísticos compostelanos, de tal manera que un ejemplar de Vignola era propiedad de Fray Gabriel de Casas, que es el que actualmente se custodia en el fondo antiguo de la BUSC de Santiago⁴⁷. En la Nueva España, el Palacio de Valparaíso, obra de Francisco Antonio Guerrero y Torres, desarrolla una escalera de doble hélice aunque con soportes en su centro, a la manera de lo que había hecho Borromini en el Palazzo Barberini (1628)⁴⁸. Por otro lado, se trata de una obra avanzada en el tiempo, pues su ejecución data de 1769. Por poner un último ejemplo de este tipo de escalera tan interesante en su planteamiento formal, en Dover, existe un modelo de triple hélice, también póstuma a la obra de Andrade, y que sigue la línea del Pozzo de doble revolución di San Patrizio en Orvieto (Antonio da Sangallo, el Joven, 1527-37), ya que en ambos casos la escalera se construye de manera negativa, al tener que socavar el terreno, pues por la función que desempeñan, se trata de obras subterráneas, que a diferencia de los otros ejemplos vistos, eliminan masa para generar espacio.

Por otro lado, desde el siglo XVII el estudio de las medidas y proporciones de cada uno de los elementos que constituyen la escalera, comienza a ser objeto de debate. Cada vez más, los arquitectos plantean las medidas más correctas a las que debe responder toda buena escalera. François Blondel mencionó la adecuación de sus medidas al resto del edificio, de tal manera que a una gran construcción correspondería una gran escalera; y viceversa. En definitiva es una cuestión de decoro. Más interesante resulta el grado de precisión que llegan a establecer Francesco Milizia⁴⁹ o Marco Antonio Laugier. Tomando como referencia las palabras del primero, se puede entender hasta qué punto se valoraron aspectos tan concretos como el de la medida más adecuada para los escalones para sus huellas y contrahuellas. Ya Palladio y Fray Lorenzo habían abordado el tema, aunque no de una manera tan rigurosa⁵⁰.

[46] Taín Guzman. *Domingo de Andrade...*, op. cit., pp. 41-45.

[47] Lo sabemos por la firma que aparece en el reverso de la portada, donde se hace la siguiente aclaración: “Costoando este Libro de perspectiua un doblón. [firma de Fray Gabriel de Casas]. A ello ya aludió: Fernández Gasalla, L. “La bibliografía artística en la antigua biblioteca del monasterio de San Martín Pinario”, *Compostellanum*, nº 3-4, 2002, p. 639.

[48] Gómez Martínez, J. *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana*. Mexico, Universidad Iberoamericana, 1997, p. 157.

[49] Milizia, F. *Principii de architettura civile, riveduta, emendata, ed accresciuta di Figure diseguate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani Sanese*, 3 vol. Bassano, Giuseppe Remondini e figli, 1825 (4ª ed.), vol. II, libro III, cap. IX, p. 62.

[50] Palladio. *I quattro libri...*, op. cit, pp. 60-61. Y San Nicolás. *Arte y Uso...*, op. cit, pp. 117-118.

El estudio de las proporciones es importante porque con ello se está pretendiendo hacer una escalera cómoda y segura, lo mismo que sucede con la iluminación. De ahí que ya en su momento Palladio dijera que “Las escaleras serán loables si son luminosas, amplias y cómodas de subir, de modo que casi inviten a las personas a hacerlo. Serán luminosas si tienen luz viva y si, como he dicho, la luz se expande por igual”⁵¹. Sobre este mismo aspecto incide Fray Lorenzo. Pero solo a partir de François Blondel se define la manera más adecuada de introducir la luz en este espacio, incluso estableciendo criterios acordes a la climatología del lugar⁵². Un buen ejemplo para esto son las escaleras del Claustro de la Rectoría de San Martín Pinario⁵³. En ellas Fray Tomás Alonso plantea uno de los más bellos cierres de todas las escaleras compostelanas⁵⁴. Una preciosa cúpula que además sirve como brújula ya que en ella, con gran probabilidad, se represente una rosa de los vientos, a través de una serie de mascarones de cuyas bocas fluyen una serie de frutos en distintas posiciones. Sin embargo, existe otro modo de proyectar la luz, que sólo se puede llevar a cabo cuando la escalera limita con la fachada o una pared donde pueda haber ventanas que irradian luz directa. Desde el siglo XVIII este segundo tipo de iluminación fue muy habitual, porque entre otras cosas es el momento en el que la escalera suele ocupar el pabellón central del palacio. De ello da buena muestra el Palacio Weissenstein en Pomersfeldem (1711-18). En Compostela, las escaleras del claustro abacial de San Martín Pinario son un buen ejemplo de la labor realizada por Fray Gabriel de Casas en 1700; o incluso la falsa fachada telón de la Casa del Cabildo, que pone de manifiesto este modelo de luz directa a través de amplios ventanales.

La iluminación en las escaleras era una cuestión fundamental, sobre todo en un momento en el que se carecía de electricidad. La luz era seguridad, pero también era belleza, en tanto en cuanto, dependiendo de su disposición lograba crear unos efectos estéticos determinados. De hecho complementaba una decoración de las escaleras, en las cuales, el adorno debía de ser limitado. Así lo indicaba Blondel, para quien la belleza de la escalera radicaba en la correcta disposición de sus elementos, y no tanto en los aderezos que se le podían añadir a su entorno⁵⁵. En

[51] Palladio. *I quattro libri...*, op. cit, p. 60.

[52] Blondel. *Cours d'Architecture...*, op. cit, Libro 3, cap. XII, pp. 690-691.

[53] Goy Diz, A. “Nuevas puntualizaciones sobre el llamado claustro de las oficinas del Monasterio de San Martín Pinario”, en Folgar de la Calle, M. C., et al. (dirs.). *Memoria artis, studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2003, p. 362.

[54] Bonet Correa, A. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1984, p. 449.

[55] Blondel. *Cours d'Architecture...*, op. cit., libro 3, cap. XV, p. 694.

este sentido, los ejemplos españoles se encuentran dentro de esa línea más sobria, pero no por ello menos grandilocuente. Por su parte, la tradición gallega en la construcción de la escalera parece que casi siempre apostó por el buen uso y corte de la piedra y por el escaso recurso al ornato. Seguía la tradición de los maestros canteros renacentistas procedentes del sur de España, Alonso Vandelvira o Ginés Martínez de Aranda; aunque las instrucciones de Fray Lorenzo de San Nicolás o Juan de Torixa siguieron teniendo una fuerza especial a lo largo del siglo XVIII⁵⁶. Por otro lado la entrada de los modelos de la Trasmiera o de los canteros de Portugal a través del Sur, van a ser decisivos en la forma de construir escalera en Galicia, especialmente dentro de los recintos conventuales. De la misma manera el modelo herreriano o vignolesco se hace presente en Monforte, donde en el Colegio del Cardenal probablemente el taller de Simón de Monasterio esté trabajando en las escaleras del primero de los claustros (1595)⁵⁷. Este modelo será el que sienta precedente para otros destacados conjuntos monásticos, tales como Montederramo o San Clodio de Leiro⁵⁸.

La construcción es un aspecto fundamental, y en este sentido, como ya se ha visto, el legado español va a ser la pauta a seguir. Fray Lorenzo ilustra un modelo de escalera simple de caja cuadrada a partir del cual, establece distintas maneras de erigir las escaleras. Bien a través de una estructura sólida de carga sobre arcos occinos; bien sobre soportes en la parte central y también por medio de una estructura autosustentante en la cual los propios peldaños son quienes se sujetan entre sí. El primero de estos tres casos es el practicado en la mayor parte de las escaleras de los grandes conjuntos monásticos gallegos. Menos habitual es el sistema de sujeción por medio de pilares. La escalera del Claustro de los Caballeros del Monasterio de San Esteban Ribas de Sil, es uno de los más bellos ejemplos de este tipo⁵⁹. Finalmente el tercer modelo, es el mismo que D. de

[56] Sabemos que muchos arquitectos tomaron como referencia a estos tratadistas a través de los cuadernos de apuntes o tacuinos. Así lo ponen de manifiesto los manuscritos de Juan de Portor, conservado en la BNE, o el recientemente descubierto en el APFS de Francisco Antonio Fernández Sarela. Cortés López, M. E. “El manuscrito de Francisco Antonio Fernández Sarela en San Francisco de Compostela: apuntes sobre construcción de escalera”, en Fernández Castiñeiras, E. et al. (coords.). *Santiago, ciudad de encuentros y presencias: Opus Monasticorum VI*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Alvarellos, 2012, pp. 305-323.

[57] Bonet Correa. *La arquitectura en Galicia...*, op. cit. p. 187.

[58] Goy, Diz, A. *O mosteiro de San Clodio de Leiro*. A Coruña, Fundación Caixa Galicia; Ourense:, Grupo “Marcelo Macías” de colaboradores do Arquivo Histórico e Museo Arqueolóxico de Ourense, 2005.

[59] Al respecto vid. Cortés López, M. E. “Santo Estevo Ribas de Sil y Santa María de Montederramo, donde las subidas son el acceso a la “gloria””, en Monterroso Montero, J. M. et al. (eds.). *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico en la Ribeira Sacra*. Santiago de Compostela, USC editora,

Andrade había construido en Santo Domingo y que tan sólo un año después Fray Gabriel de Casas está empleando para la sacristía de San Martín Pinario.

Por tanto seis premisas blondelianas, para tres principios vitruvianos: porque si la situación y la forma responden a la utilidad (*utilitas*); la forma, las proporciones y la iluminación lo hacen a la seguridad (*firmitas*); de la misma manera que la iluminación, la decoración y la construcción contribuyen a la belleza (*venustas*).

ESCALERA, URBANISMO Y PAISAJE

Para concluir, existe un tipo de escalera exterior, que en el siglo XVIII adquiere su pleno sentido en acompañamiento a los jardines que se encuentran habitualmente en la parte posterior de los palacios. Y en este caso, volviendo al Palacio Real de Madrid, un grabado para la decoración de una escalinata ilustra perfectamente el nuevo concepto de la escalera integrada en el paisaje. A pesar de que esta tradición permita conectar con las villas italianas del siglo XVI, hay que

decir que es en los modelos del siglo XVII donde están las bases para lo que sucederá con posterioridad. Así lo demuestra la imagen de Pietro da Cortona para la Villa Sachetti. En Portugal, esta idea se retoma en los Palacios de Queluz [fig. 4] y en el del Marqués do Pombal (Oeiras). En ambos



casos las escaleras constituyen un elemento más en la recreación de unos jardines destinados al ocio y a las fiestas. De hecho, en Queluz el agua se convierte en un complemento esencial al crearse una especie de estanque-canal, por el cual se pasearía en barca.

La fiesta y las celebraciones son otro punto fundamental para el desarrollo de la escalera. En Santiago, las escaleras Maximilianas de la Catedral, solían engalanarse cada vez que se procedía al acto de toma de posesión del Arzobispo⁶⁰ y aún hoy son el marco-escenario desde el que el Papa saluda a todos los fieles que alberga

2012, pp. 35-59.

[60] López Ferreiro, A. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, Seminario Conciliar Central, vol. X., p. 67.

Figura 4
Escaleras del jardín
Palacio Nacional, M.
Vicente de Oliveira,
M. C. de Sousa,
1747. Queluz.
Fotografía:
Miriam Elena Cortés

Figura 5
Escalera de San
Martín Pinario, Fray
Manuel de los
Mártires, 1770.
Santiago de
Compostela.
Fotografía: Miriam
Elena Cortés



la Plaza del Obradoiro. Otro ejemplo sería el acto solemne celebrado anualmente (según marcaba la tradición) de entrega del cestillo de peces por parte de la comunidad franciscana a los benedictinos, que finalizaba con la entrada en procesión de la orden franciscana por las escaleras de su iglesia. Desgraciadamente tenemos constancia documental hasta el año 1700⁶¹. Las nuevas y barrocas escaleras son de 1770⁶² [fig. 5]. Por su planteamiento⁶³ al servicio de la ciudad, siguen siendo un reclamo de esa fiesta que fue el barroco compostelano.

Figura 6
Vía Crucis
monumental de
Nossa Senhora dos
Remedios, proyecto
de N. Nassoni, ca.
1770. Lamego.
Fotografía: Miriam
Elena Cortés



Se podría seguir hablando de la escalera y el paisaje en los estupendos conjuntos penitenciales o montes sacros portugueses en los que el discurso de la Pasión de Cristo se plantea como una escalada por las 14 estaciones en las que se acabó fijando este recorrido. El Bom Jesús de Braga, Nossa Senhora dos Remedios [fig. 6] o el Santuario da Peneda, son los mejores ejemplos de este discurso, aunque su explicación quedará pendiente para venideras ocasiones⁶⁴.

[61] APFS. Libro Becerro. 1700.

[62] ACS. Actas monásticas de San Martín Pinario (1703-1771), leg. 719, f. 523v. *Vid.* Pita Galán, P. “La escalera como agente de propaganda religiosa”, *Goya*, nº 336, 2011, p. 232.

[63] En la obra de acondicionamiento urbano participó el arquitecto Juan de Domínguez y posiblemente las trazas sean de Fray Manuel de los Mártires. Couselo Bouzas, J. *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, CSIC-Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2004, pp. 274 y 452.

[64] Cortés López, M. E. “El impulso de la orden franciscana en la configuración del Vía Crucis gallego”, en Ferreira-Alves, N. M. (coord.). *Os franciscanos no mundo português III. O legado franciscano*, Porto, CEPESE, 2013, pp. 757-782. Disponible en: < <http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-iii-o-legado-franciscano/ler-em-flash>>.

El órgano Almeida e Silva Lobo de Mesquita de Diamantina (1782-1787): ingenio autóctono en el ultramar lusitano

Marco BRESCIA

Universidades Sorbonne-Paris IV / Nueva de Lisboa
orsinibrescia@yahoo.com

La historia del órgano en América Portuguesa se confunde con la propia Historia de Brasil. Por tradición, el instrumento fue introducido en la nueva colonia por las manos del franciscano Maféu (ou Masseu), fraile organista que debe de haber traído un realejo¹ en la flota comandada por Pedro Álvarez Cabral, el cual hubiera servido en la celebración de la primera eucaristía en el ultramar luso-americano, el 1 de mayo de 1500². No obstante, la primera referencia documental sobre la presencia del órgano en América Portuguesa es la célebre carta enviada por Don Pero Fernandes Sardinha, primero obispo de la ciudad de Salvador de Bahía al rey João III: “não se esqueça V. A.^a de mandar qua hūs orgaõs/por q’ segundo este gentio he amjguo de novida/des mujto mais se a de mouer por ver dar hū Re/logio e tanger orgãos que por pregaçõis/nē amoestaçõis”³. Aunque la creación del primer puesto de organista en el seno de

[1] Respecto a la dimensión de los instrumentos, establecida en función del tubo más largo de la entonación (tubos en fachada) del órgano, tendremos por base la clasificación histórica del franciscano fray Pablo Nassarre: “son de cuatro especies distintas los que ay en magnitud: unos son de entonacion de veinte y seis palmos, que llaman sus Artífices; otros de treze; otros de seis y medio; y otros Portatiles. Lllaman de entonacion de veinte y seis palmos à los mayores porque tiene esta medida el caño, ò flauta mayor del registro principal, que se llama flautado: y de treze, porque es esta la medida de la flauta mayor de los de segunda especie. Los de tercera especie, tiene la mayor seis y medio. Y aunque los Portatiles, que son de quarta especie, està el tono en proporcion igual con los de tercera, pero se distingue en no tener tanto de longitud el flautado, por ser tapados”. Nassarre, Pablo. *Escuela Música, segun la práctica moderna* [facsimil de la edición de 1724]. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, v. 1, pp. 481-482.

[2] Cavalcanti Diniz, Jaime. *Organistas da Bahia: 1750-1850*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986, p. 17.

[3] Lisboa, Archivos Nacionales de la Torre do Tombo, Cuerpo Cronológico - 1ª parte, leg. 88, doc. 63, microfilm 3195.

la catedral primada de Salvador se dé por orden regia el 9 de septiembre de 1559, una documentación bastante fragmentaria al respecto no nos permite encontrar ninguna referencia a un órgano fijo en el templo antes de 1727⁴, lo que remonta al reinado de João V (1706-1750): el rey portugués, imbuido de sus atribuciones en cuanto gran maestro del Orden de Cristo y, dentro de un orden, sensible en proveer catedrales y monasterios de los ornamentos imprescindibles a la dignidad del culto divino⁵, enviaría un órgano fijo a la catedral de Olinda (Pernambuco), instrumento construido en Portugal en 1729 por el organero Clemente Gomes, quien, a ejemplo de cómo se había procedido respecto a la catedral de Bahía⁶, lo instalaría en persona en la catedral pernambucana⁷. Otro instrumento enviado desde el continente portugués a una sede catedralicia del ultramar americano fue el órgano de la catedral de Mariana, el más importante actualmente preservado en Brasil, atribuido, en base a un estudio exhaustivo de su factura instrumental, al célebre maestro hamburgués Arp Schnitger (1648-1719)⁸. El instrumento, procedente de una fundación franciscana en Portugal —lo que se deduce del

[4] Cavalcanti Diniz. *Organistas da Bahia...*, op. cit., p. 18.

[5] En este sentido el despacho del Consejo Ultramarino de 10 de febrero de 1747, relativo a la petición del obispo Don Manuel da Cruz concerniente a la provisión de los ornamentos necesarios a la dignidad del culto divino en la recién creada diócesis de Mariana, es digno de mención: por ornamentos se entiende “tudo o que for prezico para o exer =/ciçio da Ordem Pontifical, obrigaçoens, e funcioez/della, para cujo fim seria conveniente commeterse/esta diligencia a pessoa, ou pessoas inteligentes, ás qua=/es se dé a incumbençia de porem prompto tudo o que/julgarem necessário para todaz as ditas funcioez./Da mesma sorte os ornamentos competen=/tes, Ceremoniaes, Psalterios, Livro de Canto, Or=/gaõ, Sinos, e tudo o maez que respeita ao culto di=/vino”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino, Minas Gerais, caja 48, doc 12, microfilm 41. En lo que atañe a los conventos cabe poner en relieve el envío del órgano construido en Portugal por Clemente Gomes por orden de João V para el convento de Nuestra Señora del Carmen de Paraíba, en respuesta a la petición de fray Felipe do Espírito Santo, prior del mismo, fechada en 13 de junio de 1733: “naõ tem a nossa Igreja mais que hum orna-/mento de Damasco branco e Carmezim com mais de trinta annos/de uzo, e este emprestado de huã Capella Subjeita a este convento,/e hum [de ostede] Seminario, taõ bem já com muito uzo; e a Sua/pobreza os naõ ajuda a fazer hum sufficiente para os dias festi-/vos, nem a comprar hum orgaõ capaz para ochoro, e missas/cantadas, que Somos obrigados pella nossa Regra”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino: Paraíba, caja 11, doc. 891, microfilm 13; caja 8, doc. 702, microfilm 10.

[6] “Q’ o d.º/Provedor da fazenda lhe dee a passage Livre na mes/ma forma q’ se fez aos ofeçiais q’ foraõ asentar/Ó orgaõ à See da Bahia”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino, Pernambuco, caja 38, doc. 3387 microfilm 52.

[7] “Diz Clemente Gomes q’elle Supplicante Se ajustou Com este/Cons.º p.ª hir asentar o orgaõ q’ por ordem de V. Mag.º fez p.ª a See/de Olinda, e por q’ p.ª Se lhe dar na d.ª Cidade à execuçaõ o asento/do d.º orgaõ se faz persizo q’ V. Mag.º mande ordem ao Prove/dor, da d.ª Cidade p.ª q’ este faça dar á execuçaõ o asento do d.º/orgaõ”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino, Pernambuco, caja 38, doc. 3387, microfilm 52.

[8] Freixo, Elisa. *Órgão Arp Schnitger, Sé de Mariana, Minas Gerais: Aspectos históricos e técnicos*. Mariana, Arquidiocese de Mariana, 2002, p. 31.

blasón del orden seráfico, omnipresente en su caja— fue instalado en la catedral de Mariana en 1753, bajo la cetro de José I (1750-1777)⁹.

En lo que atañe a la producción autóctona de instrumentos, cobran relieve aquellos construidos bajo la égida de los jesuitas. Diversamente de las fundaciones jerárquicamente más importantes—como los colegios y los seminarios, que privilegiaron la importación de órganos desde la metrópoli¹⁰—, en las reducciones, la construcción de instrumentos destinados al culto divino era parte integrante de la obra de evangelización de las poblaciones indígenas¹¹, muchos de los cuales eran dotados de tubos fabricados a partir de cañas naturales —*taquara*, *canabrava* o *taboca*—, elocuente testimonio de los “notáveis procedimentos de assimilação, imitação e



Figura 1
Órgano atribuido a
Arp Schnitger de la
catedral de Mariana,
Minas Gerais

[9] Efectivamente, el 7 de febrero de 1752, el ministro Diogo de Mendonça Cortereal confirmó la relación de los ornamentos enviados a Mariana, por orden de José I, entre los cuales se encontraba: “hum Orgão grande com Sua caixa e maes Ornatos, e talhas/pertencentes a elle que foy em 18 cachoens numerados com as adver-/tencias precisas para se armar, e taó bem em des embrulhos grd. e pequenos numerados”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino, Rio de Janeiro, doc. 16.320.

[10] La *Ánua da Província do Brasil de 1732*, escrita por el padre Ignacio de Souza, precisa que el colegio de Bahía había comprado “órgão músico, notável pelo dourado, por suas pinturas e pela harmonia de vozes igualmente agradável aos ouvidos, obra da qual tínhamos grande necessidade”. La *Ánua da Província do Brasil de 1732*, del padre Laurêncio de Almeida, menciona la compra de un órgano que “executa officios divinos com grande solenidade” para el Seminario de Belém da Cachoeira. El *Catálogo Trienal da Província do Brasil* del padre Manoel Dias menciona que el colegio de São Paulo compró un órgano en 1725. Holler, Marcos. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: a Música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)* [tesis doctoral en Musicología Histórica]. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2006, v.1, pp. 76-85.

[11] En este sentido son relevantes las referencias al “pequeno órgão de canas” de la Casa da Vila de Vigia en Pará, encontrada en el inventario del secuestro correspondiente, conservado en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús, o al órgano mencionado en el inventario de 1759, custodiado por el Archivo Histórico Ultramarino de Lisboa, referente a la reducción de San Pedro de Cabo Frio, donde, según la carta del padre provincial Diogo de Machado de 1689, “celebram-se no decurso do ano as festas e na Quaresma os Officios Divinos com música de canto de órgão com seus instrumentos competentes, tudo executado pelos mesmos índios com notável asseio e devoção”. Holler. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis...*, op. cit., v.1, pp. 76, 82. En lo atañente a los instrumentos cuyos caños eran constituidos de cañas naturales, el historiador António Ladislau Monteiro Baena, en su *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará* (1839), hace referencia a un

adaptação às condições locais de modelos instrumentais eruditos —com toda probabilidade estabelecidos a partir de instrumentos importados da metrópole—, em zonas mais afastadas da colônia”¹².

La figura de proa en el panorama de la organería autóctona en América Portuguesa es el organero pernambucano autodidacta Agostinho Rodrigues Leite¹³, de cuya extensa producción¹⁴ no queda más que la excepcional caja del antiguo órgano que erigió en el monasterio de San Benito de Rio de Janeiro en 1773.

La gran mayoría de los instrumentos existentes en América Portuguesa parece haber sido efectivamente importada desde la metrópoli, lo que explica la débil y discontinua presencia de maestros autóctonos en un territorio de dimensiones continentales, que no llegaron a establecer núcleos permanentes de construcción de instrumentos: una vez fallezca el organero, desaparecerá con

instrumento existente en la Vila do Ega, comarca de Rio Negro, donde una importante misión carmelita se había desarrollado: “houve ali um curioso, que fez um orgão, cujas frautas eraõ de tabocas: aõ som deste instrumento as Indias cantavaõ Missa nos Domingos e Dias Santos, e nos Sabbados os Psalmos, Hymnos, e Antifonas das Completas em concertada harmonia”. Monteiro Baena, Antonio Ladislau. *Ensaio Corografico sobre a Provincia do Pará*. Pará, Typographia de Santos & menor, 1839, p. 413. En mediados del siglo XX, el padre Carlos Borromeu describe, en su artículo publicado en la revista *Música Sacra* (Petrópolis, 1951), algunos instrumentos constituidos por caños de *taboca* o *taquara* bajo los auspicios de los jesuitas, afirmando haber visto algunos caños y restos de cajas de los antiguos instrumentos de la capela de Nuestra Señora de Nazaré de Iburajura y de la Capela de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Jaguarari, ambas en Moju, Pará. Holler. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis...*, op. cit., v.1, p. 120.

[12] Brescia, Marco. “Difusão e Aclimação do órgão ibérico na América Portuguesa entre os séculos XVI e XVIII”, *REM – Revista Eletrônica de Musicologia*, n.º XIV, 2010, s/n de página. Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv14/08/difusao_e_aclimatacao.html (accesado el 25 de mayo de 2013).

[13] “Dotado de hum peregrino en:/genho, sem outro Mestre que a propria penetração faz excellentes Or:/gaos”. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Manuscrito F.5097, *Desagravos do Brazil, e Glorias de Pernambuco. Discursos Brasilicos, Dogmaticos, Belicos, Apologeticos, Moraes, e Historicos/ [...]]por seu ator Domingos do Loreto Couto, Presbitero profeço da ordem do Principe dos Patriarchas S. Bento*. Livro Quinto – *Pernambuco Ilustrado com as letras*, Cap.II – *Dos que pela sua rara habilidade sem ter illustres de quem aprendessem forao insignes em algumas Artes*, f. 401.

[14] Desde su taller de Recife, el organero más prolífico de América Portuguesa construiría: tres órganos para el monasterio de San Benito de Olinda – un positivo (1746-1750), un órgano fijo (1775) y un realejo (1784), un realejo para la Hermandad de *Nossa Senhora da Boa Viagem* (1747-1749), un positivo para el monasterio de San Benito de Salvador (1760), un realejo para la iglesia de la Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen de la misma ciudad (1766-1769), siéndole atribuidos los instrumentos de varias iglesias de Recife: *Livramento*, San Pedro, Madre de Deus, *Corpo Santo*, San Antonio y *Bom Jesus das Portas*: “Agostinho pertencia às irmandades eretas, em quase todos esses templos. E os órgãos existiam comprovadamente nas referidas igrejas do Recife do século XVIII”. Cavalcanti Diniz, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1969, v.1, p. 108.

él el núcleo. El papel desarrollado por los linajes en el aprendizaje de la organería, tan importante en Europa, no se verifica de forma efectiva y generalizada en el ultramar luso-americano. Respecto a la dimensión de los instrumentos, ya fueran importados o de construcción local, la práctica integralidad de estos se componía de positivos o realejos, instrumentos pertenecientes a la tercera y cuarta especie de Nassarre. Los instrumentos de mayores dimensiones, rarísimos en el contexto luso-americano, eran órganos de la segunda especie nassarriana – catedral de Mariana o monasterio de San Benito de Rio de Janeiro, por ejemplo -, siendo hecho notable que algunos instrumentos muy significativos, incluso imponentes, en el panorama de América Portuguesa —como los órganos de la iglesia del Carmen del antiguo Arraial do Tejuco (actual ciudad de Diamantina) o de la parroquial de São José do Rio das Mortes¹⁵ (actual ciudad de Tiradentes)— sean instrumentos de entonación de 6 o 4 pies, respectivamente, tratándose más de positivos grandes que de grandes órganos. A ejemplo de Rodrigues Leite y Almeida e Silva —sobre cuya actividad profundizaremos acto seguido—, los organeros activos en la colonia eran autodidactas, lo que queda evidente en un interesante color local de los instrumentos aun conservados, que no siguen estrictamente los cánones preconizados por la organería ibérica, tratándose más bien de una aclimatación a partir de los instrumentos enviados desde Portugal, que instaurarían los modelos instrumentales pasibles de imitación¹⁶.



Figura 2
Caja del antiguo órgano Rodrigues Leite, 1773, del monasterio de San Benito de Rio de Janeiro, fachadas principal y posterior. Clemente Maria da Silva Nigra. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador, Tipografia Beneditina, 1950. v.3

[15] Encargado en 1785 en Oporto al organero de origen gallego Simón Fernández Coutiño por la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Villa de São José do Rio das Mortes, el instrumento, conservado en nuestros días, sería ee instalado en la iglesia parroquial de San Antonio de la dicha villa en 1788.

[16] Brescia, Marco. *Catalogue des orgues baroques au Brésil: Architecture et Décoration* [tesis de máster en Historia del Arte]. Paris, Universidad Sorbonne-Paris IV, pp.. 309-311.

EL ÓRGANO ALMEIDA E SILVA/LOBO DE MESQUITA (1782-1787)

En el contexto de la antigua Capitanía Geral de Minas Gerais el padre Manoel de Almeida e Silva, cuyo origen se desconoce¹⁷, es citado a partir de 1760 en la Vila do Príncipe (actual ciudad de Serro)¹⁸. En el antiguo Arraial do Tejuco, erigiría el antiguo órgano de la antigua parroquial de San Antonio¹⁹, así como el órgano de la iglesia de la Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen (1782-1787)²⁰.

Además de dichos instrumentos, sabemos de la existencia de otro órgano²¹, un realejo donado en 1788 por Conrado Caldeira Brant a la Hermandad de Nuestra Señora de las Mercedes²², que Curt Lange identifica como un órgano importado

[17] “Não conhecemos o menor antecedente sobre a aprendizagem do padre no campo da organeria, se adquirida em Portugal ou se improvisada no Tejuco à base de textos e planos recebidos de Lisboa. A necessidade faz o monge, diz um velho provérbio. Naquele isolamento dos centros mais desenvolvidos, como Salvador e Rio de Janeiro, as iniciativas dos homens se multiplicam, conduzindo não poucas vezes a excelentes resultados”. Curt Lange, Francisco. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe do Serro do Frio*. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983, p. 125.

[18] “Almeida e Silva est cité régulièrement de 1760 à 1778 dans les archives de la ville du Serro, avant de partir à Diamantina, sous contrat pour la fabrication de l’orgue pour l’église de Santo Antônio: cet instrument est presque prêt en 1782 mais il faudra encore un an ou deux pour qu’il entre en fonction. Il fut définitivement installé entre 1783 et 1784. Almeida e Silva habita Serro puis Diamantina à l’époque où y vécut Lobo de Mesquita et les deux hommes travaillèrent ensemble: ce religieux lui aussi aurait pu être maître du compositeur”. Junqueira Guimarães, Maria Inês. *L’œuvre de Lobo de Mesquita, Compositeur Brésilien (?1746-1805): Contexte Historique, Analyse, Discographie, Catalogue Thématique, Restitution* [tesis doctoral en Musicología Histórica]. Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 126.

[19] La antigua iglesia parroquial de San Antonio ha sido demolida en 1931, su antiguo órgano encontrándose ruinoso ya hacía muchos años. Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op. cit., p. 126.

[20] Respecto a la restitución de la documentación concerniente a la actividad desarrollada por Almeida e Silva cabe poner el acento sobre la exhaustiva serie de fotografías hechas a partir de libros de hermandades del antiguo Arraial do Tejuco realizada por el musicólogo Francisco Curt Lange, algunos de las cuales consistiendo en las únicas fuentes conocidas de documentos enajenados por terceros de sus archivos correspondientes, estando disponibles a los investigadores en el Fondo Curt Lange custodiado por la Universidad Federal de Minas Gerais.

[21] La relación de viaje escrita en 1817 por el naturalista francés Auguste de Saint-Hilaire es un importante testimonio sobre el antiguo Tejuco y sus órganos: “apesar de ser cabeça do Distrito dos Diamantes o lugar foi durante muito tempo uma sucursal; entretanto contam aí sete igrejas principais e duas capelas. Todos esses edifícios são pequenos mas ornamentados com muito gosto e muito limpos. Por cima da porta das igrejas há uma tribuna onde ficam os músicos quando se celebram as missas solenes. Várias igrejas possuem um pequeno órgão construído na aldeia; há também as que possuem belos ornatos e são muito ricas em prataria. As mais bonitas são a de Santo Antônio, S. Francisco e do Carmo”. Saint-Hilaire, Aguste de. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2004, p. 28.

[22] “Aos vinte e dous dias do Mes de Abril/de 1788 entrou por nosso Irmao nesta no/ssa Irmandade

de Portugal y que haya pertenecido a Felisberto Caldeira Brant²³, hermano de Conrado y administrador del contrato de extracción de diamantes entre 1748 y 1751.

En lo concerniente a la construcción del órgano de la Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen²⁴, inferimos al existencia de un instrumento anterior al que se conserva en nuestros días, expresivo espécimen utilizado por el eminente compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita²⁵, uno de los máximos representantes de la música colonial iberoamericana. En el *Livro de Despeza n.1* de la orden han registrado pagos realizados en 1777, 1778 y 1779 en favor de Pedro Nolasco de Azevedo, por haber tocado el órgano en festividades señaladas²⁶. Se podría pensar que se tratase de un instrumento de alquiler, práctica que se documenta *Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento* albergada en la parroquial de Santo Antonio²⁷. Sin embargo hay indicios muy concretos que nos llevan a considerar que el instrumento utilizado en el seno de los terciarios carmelitas era propio: en el *Livro de Receita e Despesas da Capela do Senhor do Bonfim dos Militares do Arraial do Tijuco* se anotó en 1764 la compra de plomo de parte del padre Almeida e Silva a nombre de la Orden Tercera del

de Nossa Senhora das/Merces Conrado Caldeira Abrantes/e deu de esmolla p.^a Sua entrada hum Or/go que Se axa no Coro da dita Capella/por Cuja esmolla Se mandou fazer ao d.^o/Irmao este termo de entrada ficando Re / mido p.^a não pagar anuaes”. Belo Horizonte, Fondo Curt Lange, Universidad Federal de Minas Gerais, Fotografías - 8.1.08.46, facsímil extraído del *Livro de Entrada de Irmãos na Irmandade de Nossa Senhora das Mercês*.

- [23] Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op. cit., p. 125.
- [24] La Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen fue fundada en 1758. Dos años más tarde los terciarios carmelitas recibirían autorización para construir su propia iglesia, cuyos trabajos finalizaron en 1765, gracias a las abultadas limosnas hechas por João Fernandes de Oliveira, administrador del contrato de explotación de los diamantes en esta época. Bazin, Germain. *L'Architecture baroque religieuse au Brésil: étude historique et morphologique*. Paris, Éditions d'Histoire et d'Art Librairie Plon, 1958, v. 2, p. 70.
- [25] En el contexto del antiguo Arraial do Tejuco, a parte de la actividad desarrollada como organista de la Hermandades del Santísimo Sacramento y de las Mercedes, así como de trabajos puntuales hechos para la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Lobo de Mesquita fue el primer organista a ocupar el puesto del nuevo instrumento que Almeida e Silva construyera entre 1782 y 1787 para la Orden Tercera del Carmen. Aunque no haya sido formalmente contratado antes de 1789, la primera referencia documental a su actuación como organista para los terciarios carmelitas remonta a 1786. El compositor trabajaría en calidad de organista de la Orden del Carmen hasta 1794. Brescia. *Catalogue des orgues...*, op. cit., p. 245.
- [26] Diamantina, Archivo de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen, Caja 5, Livro de Despeza n.1, ff. 58r., 66r., 72r.
- [27] Belo Horizonte, Fondo Curt Lange de la UFMG, *Fotografías* - 8.1.08.48.2, facsímil de un listado extraído del *Livro de Receita e Despesa* de la Hermandad del Santíssimo Sacramento, Arraial do Tejuco, 1782, f. 47r.

Carmen²⁸, lo cual manifiesta una relación bastante más temprana entre el padre y ésta, concomitantemente a los trabajos de construcción de la iglesia.

Respecto al instrumento de 1787, que parece tratarse del segundo órgano de Almeida e Silva para la Orden del Carmen, sabemos que la propuesta para la construcción del mismo partió del propio organero. Según la deliberación correspondiente, la misma ha sido aceptada por la orden terciaria el 13 de febrero de 1782:

Termo p.^{lo} qual Se determinou em Mesa/Mandar fazer o orgão Segd.^o o ajuste abayxo/ declarado.//Aos 13 dias do mes de Fever.^o de 1782 no Consistorio desta/V. Ord. 3.^a de N. Snr.^a do Monte do carmo estando prez.^{tes}/O nósso Irmaõ Prior, e os mais Irmaõs da Meza e outros mais/que já Serviraõ as Mesas passadas estando também prezente/o Rev.^o M.^{cl} da Almd.^a Silva Com consentimento de todos/foy detreminado e concluido com o d.^o Rev.^o o ajuste do/Orgão da capella p.^a esta V. Ord. Na forma Seguinte//[...] o mesmo Rev.^o Seria obri/gado a dar o d.^o Orgão feito, e acabado, pello preço de –/hum conto e trezentos e vinte mil Reis, a qual quantia Se obri/gou a Meza, a fãzerlhe Seria [obra] , dandolhe da factura des/te a Seis mezes a metade, e [tudo] o que he o Resto da factura deste/a hum anno, e de que tudo até o fim Se prometeo e todos a/Cordaraõ e ; assignaraõ e, para a todo tempo Constar eu/Secretario dest.^a V. Ord. escrevi, e assigney.//Pr.^o Manoel A. S.^a M.^{cl} da Costa Carv.^{lo29}.

Constatamos que el precio del instrumento, 1:320\$000 réis o 1100 octavas de oro no era en nada comparable al del órgano que Almeida e Silva construyera para la antigua parroquial de Santo Antonio, 300 octavas de oro³⁰, lo cual nos permite concluir que este se trataba de un realejo. El finiquito de los pagos relativos a la construcción del órgano se libró el 17 de marzo de 1788:

E pela forma assima declarada dou por justa/esta conta, de q' estou pago e Satisfeito, e dou/plena e geral quitaçam da Sua importancia,/que Saõ mil, e Cem oitavas, em que

[28] Belo Horizonte, Fondo Curt Lange de la UFMG, caja 10.7.002.003, carpeta 10.3.39.08. De hecho, en el Livro de Despeza n.1 de la Orden del Carmen se anotó el pago de 105 octavas y media de oro correspondientes a “26 a’ 12 L.as de [c]humbo q’ Se comprou ao Procurador do s.r/do Bomfim p.a a noSsa igreja a 4/8.as a Roba”. Diamantina, Archivo de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen, Caja 5, Livro de Despeza n.1, f. 4r.

[29] Belo Horizonte, Fondo Curt Lange de la UFMG, *Fotografias* - 8.1.08.34.6, facsimil de la capitulación n.º 49, registrada en el f. 48r. del *Livro de Termos da Ordem 3ª de N. S. do Carmo do Arraial do Tejuco*, el cual ha sido arrancado del mismo.

[30] En el *Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santissimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio do Arraial do Tejuco*, f. 37r., el 3 de junio de 1782, el tesorero anotó el pago de 150 octavas de oro a título de contribución a la construcción del órgano en cuestión. Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op cit., p. 126. Según Junqueira Guimarães, “à notre avis, en 1783 – tout en gardant sa place dans l’ensemble du Serro – Lobo de Mesquita aida le père Almeida e Silva, dans la phase d’expérimentation du premier orgue réalisé sur les terres mineiras”. Junqueira Guimarães. *L’œuvre de Lobo de Mesquita...*, op. cit., p. 96.

comigo Se/ajustou a factura do Organ. Tejuco aos 17/de M.^o de 1788./M.^{el} de Almeid.^a S.^a³¹.

De lo que venimos de exponer constatamos que el padre Almeida e Silva ha tardado cerca de cinco años para terminar el instrumento del Carmen de Diamantina, lo que pone de manifiesto un cierto carácter experimental en el ejercicio de su arte³², hipótesis demostrada en el estudio de las características constructivas del instrumento. Pese a que el mismo haya sufrido algunas intervenciones posteriores³³ —entre las cuales cabe destacar aquellas realizadas en 1877, 1905 y, sobretodo 1940, llevada a cabo por Anísio Santos y Eugenio Viana, afinadores de piano³⁴—, estas se limitaran a la superficie del instrumento, prácticamente no le tocando el organismo instrumental.

El órgano Almeida e Silva/Lobo de Mesquita de Diamantina se encuentra actualmente en proceso final de restauración, según proyecto del Archidiócesis de Diamantina, aprobado por el Ministerio de Cultura de Brasil en el marco de la ley federal de incentivo a la cultura, contando con el apoyo del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional y de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen de Diamantina, financiado integralmente con fondos del Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social³⁵. La coordinación técnica es de responsabilidad del presente autor y el restauración de la parte instrumental del órgano corre a cargo del Taller de Organería Hermanos Desmottes de Landete (Cuenca)³⁶.

Por ocasión de los trabajos de estudio del material fónico histórico del instrumento, realizados *in situ* bajo la dirección del maestro organero Frédéric Desmottes, a partir de la identificación de las inscripciones originales de

[31] Diamantina, Archivo de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen, Caja 1, Livro das Dívidas (1770-1788), f. 23r.

[32] “É fora de dúvida que o órgão do Carmo representou o maior esforço do Padre Almeida e Silva, se considerarmos os respectivos custos de cada um de seus empreendimentos [300 e 1100 oitavas de ouro, respectivamente, fora o custo do órgão de Santo Antônio e do Carmo]. Para o Arraial do Tejuco foi um esforço extraordinário e o lapso que se acha entre a assinatura do contrato e a conclusão do órgão comprova que o Padre Almeida e Silva deve ter lutado com sérias dificuldades para entregá-lo perfeito e acabado. Parece que não soube solucionar um problema surgido nos foles, os quais tiveram que ser constantemente renovados ou reparados ao longo de vários decênios”. Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op. cit., p. 126.

[33] Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op. cit., pp. 259-260.

[34] Brescia. *Catalogue des orgues...*, op. cit., p. 127.

[35] Cf. <http://www.orgaodiamantina.com/> (accesado el 25 de mayo de 2013).

[36] Cf. <http://www.desmottes.org/> (accesado el 25 de mayo de 2013).

Almeida y Silva encontradas en la práctica integralidad de la tubería —siempre correspondientes, además, entre pie y cuerpo de cada uno de los tubos—, fue posible restablecer de modo absolutamente fiable la composición original del órgano, reordenada de forma bastante ilógica en las intervenciones realizadas posteriormente —sobre todo en los años 1940—, que, no obstante los cortes efectuados en gran parte del conjunto de la tubería para subir el diapason del órgano, afortunadamente no ha llegado a comprometer la integridad del material histórico del instrumento. En base a dicho estudio³⁷, el plan sonoro ideado pelo padre organero es el siguiente:

Lado izquierdo		Lado derecho
Sordo	(Lengüeta de 12 pies)	Sordo
Quinzena	(Flautado de 1 pie y ½)	Quinzena
Quinzena	(Flautado de 1 pie y ½)	Quinzena
Dozena	(Flautado de 2 pies)	Dozena
Oitava	(Flautado de 3 pies)	Oitava
Oitava	(Flautado de 3 pies)	Oitava
Grave	(Flautado de 6 pies)	Grave
Aberto	(Flauta abierta de 6 pies)	Aberto
Tapado	(Flauta tapada de 6 pies)	Tapado

Se trata de una composición bastante sencilla —teniéndose siempre en cuenta que el tubo más grave de la entonación es el F— cuya única peculiaridad es la duplicación los registros de 6, 3 y 1 pie y ½, lo que tanto puede corresponder a una intencionalidad conceptual³⁸, como a una necesidad de refuerzo de la intensidad sonora del *Lleno* del instrumento surgida según la marcha.

La caja del órgano revela una tipología bastante corriente en el Norte de Portugal a partir del último cuarto del siglo XVIII y muy en boga en los

[37] Brasília, Ministerio de Cultura, *Projeto de restauración del órgano histórico Lobo de Mesquita – PRONAC 062802*, Brescia, Marco. *Relatório de trabalho de restauração: estudo e classificação da tubería e preparação para o restauro in situ do instrumento* (2013).

[38] Aunque la duplicación de una de las hileras desde el *Flautado* hasta la *Quincena* no sea una práctica común en el ámbito del órgano ibérico en el siglo XVIII – siendo más bien una práctica difundida en Italia – no podemos desestimar los instrumentos construidos por el organero palentino Antonio del Pino y Velasco en las catedrales de Ourense (1717-1721) y Tuy (1714-1716), que tenían duplicadas *Docena*, *Quincena* y *Decinovenas*, lo que, sin embargo, no parece haber influido de forma perceptible en su entorno más inmediato: Galicia y Minho-Douro. Brescia, Marco. *L'écôle Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal* [tesis doctoral en Musicología Histórica leída el 14 de noviembre de 2013]. Paris, Universidad Sorbonne-Paris IV, 2013, v. 1, pp. 172 - 173.

positivos de grande porte, es decir, instrumentos fijos pertenecientes a la tercera especie de Nassarre cuyos tubos de la entonación se distribuyen en un cubo central flanqueado por dos castillos en ala cuya altura decrece hacia las extremidades, de donde resulta el coronamiento contracurvado, en forma de lira invertida. En Diamantina, la originalidad absoluta de la composición adviene de la presencia de una cenefa de perfil sinuoso en forma de ballesta, cuya utilización en el mobiliario religioso es una de las singularidades del estilo rococó en Minas Gerais, sin precedentes en Portugal³⁹. Es igualmente notable que dicha cenefa remplace igualmente las chambranas superiores, lo que contribuye enormemente al refinamiento formal de la composición. Respecto a la implantación del instrumento, a ejemplo del antiguo órgano Rodrigues Leite de San Benito de Rio, la misma se hace al centro y en la parte anterior de la tribuna del coro alto de la iglesia, la fachada principal del órgano estando alineada a la barandilla correspondiente⁴⁰. La fachada posterior, oculta de la mirada externa, se orienta hacia una concepción funcional, siendo compuesta por cuatro puertas articuladas dos a dos que encierran la consola y la tubería del órgano, que se presenta actualmente expuesta, a modo de un positivo de pecho, una vez se taña el instrumento.

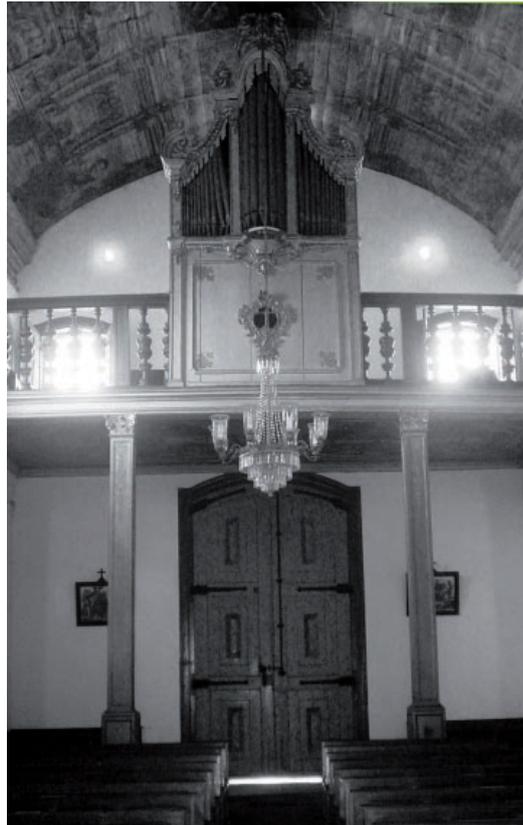


Figura 3
Fachadas principal y posterior del órgano Almeida e Silva / Lobo de Mesquita de Diamantina

Si la caja del órgano, sobremodo su frontispicio, se estructura según las reglas clásicas del arte, la parte instrumental que la misma cobija, aunque deje de

[39] Ribeiro Andrade de Oliveira, Myriam. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 253.

[40] “Il nous semble que le choix de l’emplacement à Diamantina est conditionné moins à des questions typologiques qu’à des impositions de caractère spatial et esthétique [...]. Nous croyons que des facteurs d’ordre esthétique, voire même de goût, auraient joué une influence plus décisive à ce sujet, car l’emplacement de l’orgue ne fut pas décidé par le facteur d’orgues, mais, comme nous l’avons vu plus haut, par la Mesa du tiers-ordre, qui a dû bien choisir un emplacement qui mît en valeur la noblesse de l’instrument, dont le buffet jouerait, d’ailleurs, le rôle de pendant du maître-autel, ce qui était véritablement souhaitable, étant donnée l’inexistence de paravent à l’entrée de l’église”. Brescia. *Catalogue des orgues...*, op. cit., pp. 245-246.



manifiesto una peculiar influencia de la organería ibérica e italiana, revela, otrosí, una lectura y sintaxis bastante personales de las mismas. A nivel de la consola, uno se percata inmediatamente del ámbito excepcional del teclado manual para la época de construcción del instrumento: 61 teclas (FF-f^{'''}), presentando pues un *ravalement* (extensión excepcional del teclado) a partir de C hacia el grave. Aunque los tiradores de registro se correspondan simétricamente en sendos lados de la consola y a cada uno exista una corredera correspondiente, exactamente a la manera de un órgano ibérico de raíz castellana, la presunta partición del manual no encuentra repercusión

Figura 4
 Implantación del
 órgano Almeida
 e Silva/Lobo de
 Mesquita de la Orden
 Tercera de Nuestra
 Señora del Carmen
 de Diamantina

alguna al interior del secreto. La distribución interior de la tubería sigue la misma disposición en mitra diatónica de la fachada, tratándose indudablemente de la original, así lo demuestra la disminución gradual de la anchura y disposición de las ventillas en el arca de viento, desde el machón central hacia las extremidades. Otra peculiaridad es el sistema adoptado en la construcción de la mecánica de notas, de evidente corte italiano, con molinetes en hierro forjado. La principal ventaja de dicho sistema es, evidentemente, el ahorro de espacio que el mismo proporciona respecto a los molinetes de madera, favoreciendo un notable acortamiento de la reducción, lo que repercute en un toque más ligero y preciso. Aunque Almeida e Silva se valga de ello, lo utiliza en una reducción muy alta, dejando, así, mucho espacio inutilizado entre los molinetes. ¿Intencionalidad de la factura instrumental o necesidad de rellenar un receptáculo predefinido? Nos quedamos más bien con la impresión de que el organero trabajara sobre un prospecto erudito a nivel de la estructuración de la caja, seguramente realizado en el Minho-Douro portugués, dentro del cual agenciara un instrumento de forma evidentemente experimental. Es precisamente en esta perspectiva donde radica la relevancia y singularidad del instrumento diamantinense, testimonio

irrepetible de la tenacidad y capacidad de especulación de los organeros activos en el ultramar lusitano.

V. Ver, oír, oler, gustar, tocar

Abril para morir
Colecciones artísticas sevillanas
en el año de la peste (1649)¹

Fernando QUILES GARCÍA

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
fquigar@upo.es

A la memoria de mi amigo Jesús Aguado de los Reyes,
a los tres años de su marcha

Un viejo refrán montañés decía que “si no fuera por abril, no hubiera año vil”. Y sin duda uno de los más viles años de nuestra historia, 1649, será recordado por lo ocurrido a partir del mes de abril, en que comenzó para la ciudad de Sevilla un triste suceso: el contagio de peste. Ésta llegó, se enseñoreó del lugar y segó miles de vidas. ¿Cuántas? No se sabe aún. Se cuenta hasta la hipérbole, elevándose el cómputo a una cifra que hoy en día es discutida. Es posible que nunca tengamos seguridades a este respecto. Aunque no faltan las certezas. Y una de ellas tuvo que ver con la creación artística: la verificación de la extrema vulnerabilidad del ser humano, que se vio indefenso ante la agresividad del contagio. Y cuando la medicina demostró su incapacidad para atajar el problema, fue la Iglesia la que ofreció un paliativo, bien que de índole espiritual.

No es la primera vez que me ocupo de ver los efectos de la peste sobre las artes y los artistas locales. Pero ahora quiero reparar en un tema que está directamente relacionado con el contagio y sobre el que preparo un trabajo de mayor envergadura: las colecciones artísticas sevillanas del barroco. El contagio tuvo

[1] Después de los numerosos estudios realizados con estos materiales documentales y con este concepto, aun no han logrado configurar un panorama todo lo amplio y confiable posible. Ha habido intentos muy válidos, pero evidentemente incompletos por la vastedad del tema. Quizás uno de los más destacables, tanto por la calidad del investigador como por la fecha elegida, que coincide con la de este trabajo. Se trata del estudio de Kinkead. D. T. “An analysis of sevillian painting collections of the mid-seventeenth Century: the importance of secular subject matter”. *Hispanism as Humanism*, Madrid, 1982; con revisión en español en 1989.

un efecto colateral muy interesante: ‘aireó’ los bienes de los difuntos. Escribanos públicos y privados dejaron constancia de los bienes de los difuntos. Y como ningún sector de la sociedad se vio libre de este contagio, hoy podemos escrutar la información generada en relación tanto con la población modesta, como con algunos segmentos de las élites sociales.

Emprendo con este trabajo un primer acercamiento al estudio de las colecciones artísticas de los sevillanos en el año de 1649. Se me dirá que no tiene otra justificación que un hecho casual. Sin embargo, ello me ha permitido recabar ingente información en un momento concreto, con numerosos datos hechos públicos de manera urgente y sin que hubiera tiempo para la dispersión de los bienes estudiados. Y en defensa de la oportunidad del enfoque, también hay que aducir que los resultados de la investigación pueden tener un valor añadido por vincularse a un año bisagra, en que apoya un cambio de tendencia. Es el punto de inflexión entre el ocaso de una época de esplendor y el arranque de un



Figura 1
Vista de Sevilla desde Triana, Anónimo, s. XVI. Museo de América (depósito del Museo del Prado)

nuevo tiempo; de la ciudad imperial a la capital de provincias.

Los sevillanos vivieron entre temerosos y resignados la situación. Las fuentes ilustran los comportamientos, con extremos en que el terror se adueña del espíritu de las personas y otros en que se acepta con entrega la enfermedad. En el retrato de época vemos las caras del terror, pero también las de la pacífica ascensión. Y aunque son los documentos notariales los que nos ayudan a componer la

imagen, pese a sus limitaciones, nos permiten descender al detalle². A veces con evocaciones crudas, claramente sintomáticas de la realidad vivida. Como cuando doña María Nuñez, natural de Sanlúcar de Barrameda y vecina de la collación de san Vicente, decía: “que por qto dios a sido serbido de darme un carbunco y una landre que es la enfermedad que oi corre y hallarme apretada quiero haçer este testamento o memoria que por ser la dicha mi enfermedad de tanto riesgo no e podido conseguir que ningún escribano venga a haçerlo...”³



Figura 2
Hospital de las Cinco Llagas y el carnero, Anónimo, s. XVII. Museo del Pozo Santo

El temor a morir sin dejar bien ordenados los asuntos terrenales hizo que más de uno se adelantara a que la enfermedad les afectase. Valga el caso del flamenco Arnao de Fao, que estando sano, suscribió su testamento ante notario. Y lo hizo, “rezelándome de la muerte q es cosa q no puede faltar a todo onbre viviente y temiendome de las enfermedades agudas y breves que aora ay, por lo q puede suceder de my como hombre mortal que soy”⁴.

[2] Dejo para Juan Ignacio Carmona García los detalles y las cifras. Hasta la fecha es la obra más completa: Carmona García, J. I. *La peste en Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 2004. Otra interesante y completa visión es la de Cook, A. P. et al. *The plague files: Crisis management in sixteenth-century Sevilla*. Louisiana State University Press, 2009. Y aunque parcial, merece la pena el texto de Aguado de los Reyes, J. “La peste de 1649 en Sevilla: las collaciones de Santa Cruz y San Roque”, *Archivo Hispalense*, nº 219, Sevilla, 1989, pp. 45-56.

[3] Archivo Histórico Provincial de Sevilla; Sección Protocolos Notariales (AHPS), lib. 3677, fol. 232.

[4] AHPS, lib. 3676, fol. 5r; 12-V.

Estos temores contribuyen a la “mejora” documental, pues no son pocas las ocasiones en que se inserta una memoria de bienes. Y ello nos permite ahora vislumbrar los bienes artísticos acopiados.

Sin duda, una de las más interesantes personalidades fallecidas en este momento, del que ya se hizo eco la literatura de la época, fue el licenciado Gabriel de Aranda, que fue administrador del Hospital de la Sangre, una víctima más del contagio en este popular recinto donde tanta gente recibió el consuelo de sus aflicciones.

Tenemos el inventario de sus posesiones, que fue redactado tan pronto como el 19 de mayo. En él se relaciona medio centenar de cuadros, la mayoría de devoción, siendo de destacar los seis considerados como “copias de vaçan”. El recurso al *Bassano*, que tan popular fue en Sevilla, tiene que ver con un tipo de pintura muy común en la Sevilla barroca, habitualmente de temática religiosa⁵. De entre los iconos existente en esta pinacoteca hay que señalar cuatro cuadros de la Virgen, dos sin precisar, tan sólo mencionar que uno adoptó la forma de tabernáculo, otro de “nra sra con una cruz que deçiende del sielo” y otro de “las angustias de nra sra”. Santa Águeda, santa María Egipcíaca. Otros temas evangélicos, como el de “un santo xpto asotándole los judíos”, otro de “la ilusión de los judíos a xpto nuestro sr”, otro de la Negación de San Pedro y finalmente el de “la envaxada de nuestra sra”. Hay que añadir los cuatro evangelistas en un lienzo y un Apostolado de 14 piezas. Especialmente llamativos son las doce Sibilas y sobre todo “un quadro de la carsel del sto Ofiçio”⁶.

Ya se ve que los hombres de Iglesia no gozaban de privilegios especiales para afrontar el contagio. Al contrario, la mortandad entre esta heterogénea colectividad fue alta. Fallecieron miembros del clero regular y del secular. Ni las clausuras ni la catedral se liberaron de la tragedia. No era especialmente valioso el conjunto de objetos artísticos de don Juan de Hibarte, canónigo de la Colegial del Salvador cuyo criterio de selección había sido muy convencional, para acumular catorce lienzos y ocho láminas de cobre⁷. Exceptuando ocho países, lo demás es de temática religiosa, seguramente de devoción.

También falleció entonces el cura de san Bernardo, don Francisco de Escamilla. La primera impresión que tenemos de él es que fue hombre de estudio, que

[5] Del veneciano Jacopo da Ponte “Il Bassano” existen obras en Sevilla. He ahí el conjunto del techo de la Galería del Prelado, en el Palacio Arzobispal. Cfr. Hernández López, J. *Programas iconográficos de la Pintura Barroca Sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Universidad, 2002, 2ª ed., pp. 144-150.

[6] AHPS, lib. 541, fols. 43-45.

[7] AHPS, lib. 11847, fols. 438-442.

poseía una nutrida librería, compuesta de doscientos títulos, repartidos entre dos estantes⁸. En cuanto a sus pinturas, aun cuando el abanico temático no era novedoso, tenía la peculiaridad del número y la selección. Y más en el caso de una casa parroquial, con “veintidós paisitos de pintura”, “quatro quadros de países”, “diez y seis quadritos de santos y países y fruteros”, para terminar con “diez y seis quadros de enperadores viejos” y “seis quadros de las caridades y virtudes”⁹.



Figura 3
*La Virgen del Rosario
protegiendo a
Antequera de la peste,*
Anónimo, s. XVII.
Convento de Santo
Domingo, Antequera

Del mismo modo, tampoco se salvaron de la crisis demográfica las élites locales. Por las escrituras notariales desfilan miembros de la nobleza y otros referentes urbanos.

Don Francisco Álvarez de Toledo falleció, junto con su esposa, doña Prudenciana de Cuéllar. Su madre tuvo que hacer frente a la liquidación de los bienes que habían quedado por su muerte. Y por ella sabemos que en la casa familiar abundaban los países, de entre los que me llama la atención los dos “de navíos”. De entre los temas religiosos, menos abundantes, destaca el cuadro del “santo rey don Fernando”¹⁰.

Antonio de Cañadas, dueño de un cuño de la Casa de la Moneda, enviudó en esta coyuntura de Francisca del Castillo. De los pocos bienes artísticos reseñados en su inventario del uno de junio llaman la atención las imágenes de bulto, extrañamente numerosas: “un santo xpsto de papelón” y dose ymaxenes de vulto de papelon pequeñas”, también “un ssitial de el santo xpsto traydo”¹¹.

En el caso del jurado Gregorio Rodríguez Prieto, familiar del Santo Oficio, nos encontramos con una relación anexa a la última voluntad que incluye obras de cierta relevancia e interés. La decoración de la gran casa en que vive, de la collación de Santiago el Viejo, exigió una medida selección de obras, en la que tuvo una significativa importancia el paisaje. Por el patio se distribuyeron nada menos que veinte países (“para el patio”, como apostilla el documento). Posiblemente

[8] AHPS, lib. 1801, fol. 407vto; 9-VIII.

[9] AHPS, lib. 1801, fols. 407-408.

[10] AHPS, lib. 1801, fols. 1260-1272; 14-X. Cita en 63vto.

[11] AHPS, lib. 3676, fols. 823.

igual destino pudieron tener otro conjunto de quince o catorce lienzos, que en el documento se denominan “paxareros”¹². Y pensando en el carácter canónico de esta colección, llamo la atención sobre un retrato, que solía ser pieza clave en el espacio representativo de la morada. Como se dice: “un retrato mío” de dos varas y media de largo¹³. Varias imágenes devotas, seguro que algunas en el oratorio, de entre las que destacan dos *Apostolados*, uno de ellos de Flandes. Y también se consignaron “seis láminas grandes de pluma”¹⁴. Esta curiosa observación, difícil de interpretar, vuelve a repetirse en otro inventario, esta vez más explícita: “Mas seis quadros de plumas hechos en china”¹⁵. Así aparece inscrito en el inventario realizado a instancias de doña Juana de Casaverde, viuda de Andrés Pacheco a mediados de octubre. No eran muchas las obras registradas en este otro recopilatorio, pero sí muy ilustrativas de las relaciones internacionales del difunto. Además de los citados cuadros supuestamente chinos hay que mencionar “una lámina de Roma” y más de una treintena de “quadros pequeños de flandes”¹⁶.

Muy interesante, por la cantidad y la calidad de las piezas, era la colección que dejó a su muerte Gaspar Fernández de Santillán. Hombre de negocios vinculado a la distinguida familia Pinelo, tras su matrimonio con Lorenza Pinelo. Y ello se advierte en varias de las obras, como los “tres retratos de medio cuerpo, uno de don Lucas Pinelo y otro de su tío el canónigo Agustín Pinelo y otro grande del cardenal Pinelo”¹⁷. Junto a esas manifestaciones de la excelencia familiar, otro conjunto de obras que es muy representativo y que solía encontrarse en los hogares más nobles para resaltar la parentela, los retratos de la casa de Austria que, por seguir un patrón conocido, se asocia con otros de los emperadores romanos¹⁸. Por lo demás, obras en distintos formatos y soportes, con los temas tradicionales, principalmente religiosos. Llamando la atención los cuatro lienzos grandes de ermitaños. Dentro de aquella temática hay que incluir varias obras de escultura, una de ellas un Niño Jesús realizado por Montañés. Completan el repertorio iconográfico las muestras de arte profano, como los cuatro países grandes y los veintiséis fruteros de diversos tamaños, así como un cuadro pequeño de “un borracho”.

[12] AHPS, lib. 3676, fols. 746-755; cita en fol.754r. 16-V.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] AHPS, lib. 3677, fols. 436-439; cita en: 436vto.

[16] *Ibidem*.

[17] AHPS, lib. 541, fol. 1204vto.

[18] “Ytten cuarenta y ocho retratos de la cassa de Austria y emperadores romanos”. AHPS, lib. 541, fol. 1204vto.

Por lo demás, significar el importante número de obras grabadas y láminas en bronce y acero. Así como otros objetos, nada extraños en una ciudad como Sevilla, donde circularon con fluidez, como son “una lámina de piedra benturina de la Limpia y Pura Concepción con todos sus atributos” y tres rosarios, dos de venturina y el tercero de “cornerinas”¹⁹.

Entre las posesiones de doña Ana de Castoverde descubrimos algunas que delatan las conexiones de su esposo, ya fallecido, el capitán Miguel Ramos Crespo, con la provisión de bienes exóticos en los virreinos. No podían faltar muebles contruidos en maderas raras, como los “dos contadores de carey con remates de bronce dorado y barandillas de marfil con sus dos bufetillos de cedro”, más otros dos de carey embutidos de marfil y con sus pies y dos bufetillos de estrado en carey²⁰. La tapicería de cinco paños era también una prenda muy representativa de las grandes casas sevillanas y del gran poder adquisitivo de sus propietarios. Añadamos que doña Ana tenía además tres instrumentos musicales, lo que viene a ser una rareza: dos arpas y una vihüela. Por lo demás, nada en especial que no se corresponda con una situación económica saneada y una morada con amplios espacios, con diversos requerimientos decorativos y representativos. Sólo faltan los retratos. Pero de las vertientes expresivas tradicionales no faltan muestras, como algunos cuadros de devoción, siendo de especial relevancia el grande de Nuestra Señora de la Soledad, quizás en el oratorio, y el de san Juan Bautista, que, por otro lado, es una constante iconográfica en hogares de agentes indianos o capitanes de la flota. Como de costumbre, abundan los fruteros y los países, éstos últimos a propósitos para la decoración del patio.

Dos bufetes de carey (uno de estrado y otro de bujías) y un pajesillo de lo mismo y algún otra pieza de cedro, forman parte del mobiliario del capitán José de Saldívar, como recuerda el inventario efectuado por su viuda, Francisca



Figura 4
*Verdadero retrato de
sor Francisca Dorotea,
C. Schut, dib. 1683*

[19] AHPS, lib. 541, fol. 1216vto.

[20] AHPS, lib. 1801, fols. 671-673; 2-IX. Cita en 71vto.

Ximénez de Rebolledo, el 22 de julio²¹. Como ya se ha dicho, no era raro que estos participantes en la Carrera de Indias fueran los primeros en adquirir objetos de esa procedencia. Nueve cuadros “de imaginería” (“sto xpo en el sepulcro la concezion de nra s^a, sn Juan, sn Onofre, sn ffrro sn ant^o y sn Josseph; snta Catalina y el sto Rey Don Fernando”), doce fruteros y dos países, uno de san Juan y otro de San Francisco de Paula.

Cabría también achacar a la peste la muerte de don Juan de Castañares, quien por los bienes atesorados permite pensar en una personalidad culta, un viajero o al menos bien relacionado con la comunidad flamenca sevillana. Gran parte de sus objetos artísticos orientan en ese sentido. Acumuló láminas de historias bíblicas, fábulas y países, algunas embutidas en el mobiliario. Con respecto al mueble de las fábulas, aparece la siguiente descripción en el inventario:

Yten un escritorio de las láminas de las fabulas; las seis iguales de valor de trescientos y treinta reales; las dos de las puertas de valor de ciento y sesenta reales; las quatro de en medio de valor de ochenta y ocho reales; las de la tapadera de lavor de ciento y ochenta Rs y las quatro pequeñas de adentro de valor de sesenta Rs²².

Con otro escritorio de láminas confirma el gusto por esta exquisita manera de enriquecer el mobiliario. Los “once países en tabla con guarniciones flamencas” conecta con esa facies de su sensibilidad artística, la afición por los productos de aquella procedencia.

El agente vasco Nicolás de Aroça y Ugalde poseía a su muerte abundantes obras de arte que, en esta coyuntura salieron a la luz. En el inventario, realizado el 1 de julio, se relacionan muchas obras, que no voy a mencionar, limitándome tan sólo a destacar las singulares. Singular como el cuadro pequeño “de pintura” de la madre Francisca Dorotea, reformadora de las dominicas sevillanas. Es interesante este dato porque el retrato de la abadesa de santa María de los Reyes empezaría a ser conocido públicamente a raíz de la versión de Murillo, que es muy posterior²³. También lo es el que apunta la presencia de una versión de santa María la Mayor de Roma (“Vna pintura de nra sra de sta M^a la mor de roma”) y lo más interesante que se trataba de un cuadro de altar (prosigue: “...de altar, de dos baras con su marco dorado y su barilla dorada p^a poner cortina”)²⁴. Esta última obra acabaría ingresando en la capilla donde debió de instituirse la capellanía de misas: “Yten vn quadro de pintura de nra sra de ssta M^a la mayor

[21] AHPS, lib. 3677, fols. 113-115; datos en 113vto.

[22] AHPS, lib. 541, fol. 871r

[23] A. Aranda Bernal y F. Quiles,

[24] AHPS, lib. 1265, fol. 475vto.

de Roma de altar de dos baras con su marco dorado con su cortina de tafetán açul con su fleco de oro el ql dexa por su testamento el dho d. nicolas de Vgde se ponga en el altar donde se dieren las misas de la capellána que manda fundar.”²⁵

Entre las pinturas de doña Laureana Beguarte, pariente de don Pedro Ochoa de Mucíbar, además de los cuadros de devoción (de entre los que destaca el cuadro de altar, con un Crucifijo) hay que mencionar las “ocho láminas finas de cobre de a quarta”, los ocho países viejos, así como “dies quadros de enperadores romanos biejos” y “vn quadro de hechura del gran turco”²⁶.

Entre las comunidades extranjeras destaca, por su notabilidad local y por la pujanza económica del común de sus miembros, la flamenca. Lógicamente también tuvo bajas e igualmente también generó documentos en la lamentable coyuntura, los que arrojan luz sobre la vida y la obra del colectivo. Dicha información nos ayudan a comprender de qué manera los flamencos contribuyeron a la recepción del arte de su tierra en esta ciudad. aquiui

De los poseedores de obras de arte habría mucho que hablar. De algunos de los más significados por el papel jugado en la sociedad sevillana ya se ha escrito²⁷. De otros en breve se darán noticias. En cualquier caso, todavía queda mucho por descubrir de este sector de la clientela artística que a buen seguro fue influyente en nuestra ciudad.

Flamenco, pero avecindado en Sevilla, era Pedro Bangorle. Su hermano Gerlado Oniss van Hoerle, mercader, dio cuenta de los bienes que custodiaba suyos. Y las escasas pertenencias registradas dan noticia, nuevamente, de una facies de la práctica acumuladora de bienes artísticos que tiene que ver con el carácter representativo de su poseedor. Pues, entre otros objetos tenía “un quadrito en que estan pintados las armas del dho pedro bangorle” y “un pergamino en que está la jeneolojia y desendençia del dho Pedro bangorle con su tafetan dedos colores que sirbe de cubierta”²⁸. Y con éstos otros lienzos que hablan del gusto particular de los de aquella procedencia en materia de arte: “Seis quadros grandes y medianos, payses y de nabegaçion”²⁹.

[25] AHPS, lib. 1265, fol. 8vto.

[26] AHPS, lib. 3676, fols. 635-639. Citas en 636r.

[27] Kinkead, D. T. “Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo”, *Archivo Hispalense*, nº195, Sevilla, 1982, pp. 37-54; Quiles García, Fernando. “Pedro de Campolargo, pintor flamenco”, *Laboratorio de Arte*, nº3, Sevilla, 1990, pp. 265-270.

[28] AHPS, lib. 3677, fol. 450; 13-X.

[29] Que a la sazón estaban en poder de fray Jerónimo de Vera, de la orden de san Agustín, empeñados. *Ibíd*em, 450r.

Alejandro Massis era flamenco y estaba vinculado al Consulado de Mercaderes de Indias. En él confluyeron diversas circunstancias para convertirle en una interesante personalidad en el medio sevillano, al menos en el ámbito artístico³⁰. Murió en su casa del corral del Rey, en la collación de los flamencos, san Isidoro. Su viuda, doña María Maldonado, se ocupó del inventario, que resulta muy amplio e ilustrativo. Y apreciamos en él algunas constantes entre las pertenencias artísticas de los originarios de tierras flamencas.

Tiene una porción muy significativa la pintura de paisajes, historias y naturalezas muertas. También resulta una invariante la presencia más o menos abundante de tapicerías.

De los temas profanos quiero llamar la atención sobre un conjunto muy representativo de un flamenco abierto al mar y vinculado a los negocios americanos: “Siete quadros al olio con vnas naues el vno grande y los demás medianos”, o el país grande de “una Armada”³¹. Me resulta cuando menos curioso que en esta relación aparezca siempre la referencia a la materia pictórica, un detalle al que querría encontrarle una explicación, basándome en cierta sensibilidad que muestra la persona tutelar de las obras, la viuda. No es frecuente la identificación de la materia, así que quizás se esté poniendo el acento en la calidad de la obra a través de su propia esencia.

Entre los tapices se identifican los dos conjuntos ordinarios, uno de cinco paños, con la historia de Jacob, el otro de seis paños, con un *Festín*; a ello hay que sumar un “tapicería fina de la fundación de Roma”.

Abundan las pinturas de temática religiosa, con historias bíblicas, como las “del faraón” (dos cuadros), imágenes de devoción y santos, así como algún otro por clasificar, como dos *pensamientos*, uno de ellos identificado como la “defensa de la linpieza de Virgen nra señora” (un cuadro grande). Como episodio bíblico resulta llamativo la “ystoria de quando dio nuestro sor xpto vista al çiego”, a juego con “la huida a ehipto y un zamaritano”. Al Antiguo Testamento pertenecen los cuadros más grandes, que representan “Melchiçedec”. El repertorio de

[30] Abadía Flores, Carolina. *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII*, trabajo fin de grado, 2006-2007, dir. R. Vermeir (<http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/309/918/RUG01-001309918_2010_0001_AC.pdf> [visitado el 8 de diciembre de 2013]). También: Domínguez Ortiz, Antonio. *Los extranjeros en la vida española...* Cónsul, junto con Baltasar Conrrado en 1643. Según p. 84; Anne Blondé, Ontstaan en ontwikkeling van de functie van consul van de (Zuid-)Nederlandse handelsnaties in Spanje tijdens de 16de en 17de eeuw 1598 y que vivía en Sevilla alrededor de 1625-1645 (<http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/369/716/RUG01-001369716_2010_0001_AC.pdf> [visitado el 8 de diciembre]).

[31] AHPS, lib. 11847, fols. 653-663; cita en: 653r.

santos es amplio, incluyendo algunos de reciente creación, como san Isidro Labrador. Y el de la iconografía mariana no es muy amplio y lo encabeza la Virgen de los Reyes. De carácter profano incluyen temas muy populares como los “fruteros”, “ramilleteros” o “países”, además de otros menos conocidos, pero muy significativos, tal es el lienzo “de un aguador”, o el de “una boda”³². Los “ramilleteros” o cuadros de flores son muy abundantes, diría que en un número desproporcionado. Incluso hay al menos dos versiones de tema religioso con flores, supongo que aludiendo a “guinarldas”, como “la encarnación con flores”. En algún punto se alude claramente a esta versión floral: “Un quadro al olio sin guarnición con una ymagen de nra Señora con un niño Jesus en braços dentro de un çerco de flores”³³.

Por último, queda mencionar la importancia numérica de las láminas que, a tenor de las citas, podrían no tanto ser pequeños lienzos, como cobres o estampas grabadas. Los temas representados son igual de heterogéneos, entre lo religioso y lo profano. Cabe citar, por su rareza en la disposición: “Una lámina de nra señora con el niño Jesús en brazos dentro de unas flores de raso y seda bordadas en dho raso blanco con guarnición de ebano y cortina de tafetán verde”³⁴.

Junto a estos comerciantes y mercaderes adinerados, hubo otros de menor entidad, pero que no por ello dejan de tener su lugar en la historia del coleccionismo local. Cabe mencionar a quien desde su negocio de la collación del Salvador, atendió la demanda de algunos artistas. Me estoy refiriendo a Blas de Fuentes, cuyo fallecimiento se produjo en el mes de junio, siendo registrados sus bienes el día 29, con la concurrencia de su viuda, doña Francisca Ramírez. Entre los asientos merecen ser destacados los relativos a ciertas mercaderías que no tienen otra salida que la de los talleres de pintura: los pigmentos. De éstos: oropimente (4 libras), azarcón (170 libras), gñuli (300 libras), bermellón (60 libras) y verde montaña (30 libras)³⁵.

Pintor hubo de ser Bartolomé López de Aedo, cuyo taller podemos hoy conocer a través del documento generado a consecuencia de su encuentro con la peste, pudiendo conocer de este modo las obras en que estaba trabajando. No obstante, hay que reconocer que la documentación en este caso es parca, dificultándonos

[32] *Ibidem*, fol. 654r.

[33] *Ibidem*, fol. 653vto.

[34] *Ibidem*, fol. 655r.

[35] AHPS. PN. 11847. OF. 18. 1649-II, fols. 353-364; cita en fols. 357vto, 358r y 359r. 29-VI. En cambio no tienen más importancia los objetos artísticos poseídos, no más de 21 lienzos, entre ellos seis fruteros pequeños.

el conocimiento detallado de esa realidad. Tampoco es muy explícita esta vía de conocimiento con el venero de las ideas. Sólo un pasaje alude a este aspecto de la creación: Los “sinco libros de molde pequeños y un flosantorum muy viejo”. Ello unido a “vn librito de luminaçiones”, era lo poco que tenía López de Aedo para la preparación de sus obras, ni siquiera poseyó, como en otros obradores las omnipresentes estampas.

De las obras por concluir: “Onse liensos medianos de la ystoria de Jacod *bosquejados*”, “diesiseis liensos de la historia de Jacod; los diez *bosquejados* y los seis *acauados*”, “vn liensso mediano *bosquejado* de san Antonio”, “dos liensos de ladorasion de los Reyes y el nasimiento *bosquejados*”, “ocho fruterillos chicos *medio acauados*”, “diesisiete liensos viejos y pequeños *bosquejados*”, “siete liensos pequeños *en blanco*” y “vn lienso grande *bosquejado* con un nasimiento”³⁶. Por lo demás, nada de especial relieve, de no ser los “dos liensos de la fama”, “vn lienso pequeño con una cauesa de un sto Xptto” y “dose liensos medianos con un sto cada uno en una guirnalda de flores”³⁷. Por el documento redactado al efecto de constatar estos bienes sabemos que López de Aedo tenía tratos comerciales en tierras americanas: “Vna memoria resiuo de P^a moreno Pasajero a las yndias que sie por dha memoria lo que remitio que asta que uenga no se saue su prosedido”³⁸. En otro documento, complementario, descubrimos qué le llevaba a tener tratos ultramarinos. Se trata de una memoria con la que quiere dejar ordenados sus asuntos. En un pasaje de la misma figura el siguiente asiento:

Yten que enuié a las yndias con Pedro Moreno pasajero en los galeones vna poca de pintura como pareserá por la memoria quiero se me diga de misas por mi anima y por la de mi esposa³⁹.

Tengo la impresión de que se trata de otro de las pintores sevillanos que trabajaron en encargos compuestos por largas series, numerosos tipos humanos e historias notablemente extendidas. La documentación, una vez más, refuerza estas conjeturas. En el inventario ya hemos tenido indicios, como los relativos a las dos series de la historia de Jacob, ambas inconclusas. Precisamente de la mayor, compuesta por 16 lienzos, se habla en la memoria, donde Bartolomé dijo: “le estoy aciendo diesiseis liencos de pintura de la ystoria de la sagrada escritura a seuastian de Velasco a setenta y quatro reales cada uno con uastidores”⁴⁰.

[36] AHPS, lib. 1801. fols. 533-534; 28-VIII.

[37] AHPS., lib. 1801, fols. 533-534; 28-VIII.

[38] *Ibíd.*, fol. 534.

[39] “Mem^a de lo que yo D. Barme Lopez de Aedo dexo ordenado”. 1801, Fol. 566. Dictada el 14-VI.

[40] AHPS, lib. 1801, fol 566r.

En el testamento nuncupativo redactado con las premuras de la inminencia de la muerte (“estnado en el articulo de la muertte de mal de contaxio de q fallecio por no auer scriuano pu^{co} de press^{te} ante quien poder otorgar su testmaento hizo una memoria firmada de su nombre y de testigos que quiso baliese por su testamento”⁴¹) descubrimos otro detalle interesante en la vida profesional de Aedo, sus relaciones con Francisco López Caro, quien le asiste como testigo testamentario. Así lo indica: “dixo que este testigo conoze a el dho diego de Velasco y tgambien conosio a dho don barttme lopez de aedo de trato y comunicassion que con ellos a tenido y tiene y saue”⁴².

Podríamos hacer conjeturas sobre la información fragmentaria de estos documentos, que no se adentran en el taller y sólo refiere obras en proceso de ejecución. El inventario del contemporáneo Juan de Barreda, realizado por las mismas fechas, también relaciona obras de taller inacabadas. Barreda es hoy un desconocido. En su tiempo hubo de tener cierto reconocimiento público. Y eso se nota también por la existencia de varias partidas de cuadros por concluir: Una de 75 lienzos (de dos tercias la unidad), otra de 44 (de vara y media cada uno), todos “costeados” y “de liensos enprimados y colores y pintados”⁴³

El arquitecto y ensamblador Blas de Santa María dejó a su muerte diversos enseres, de los que entresaco parte del mobiliario que dejó sin terminar en su taller, lo que nos da indicios de lo que se estaba produciendo en los obradores sevillanos de artes muebles en esos momentos. Lllaman la atención los diecisiete contadores “por acabar”, “de ébano y marfil y concha y palo mulato”, ocho “cortados de montería” y los demás “llanos”⁴⁴.

En este *corte histológico* realizado para conocimiento de la realidad histórica a partir de una ‘muestra’, se han podido ver determinados detalles que elevo a generalidad para presentarlos como conclusión.

No hay necesidad de volver a juzgar el criterio de selección de los datos, pues a la postre tampoco había pretensión de hacer un estudio estadístico, sino un primer balance, necesariamente breve. De lo visto puedo decirse que no queda claro si algunos de los individuos considerados aspiraron a crear una colección artística en su hogar. No veo que ninguno de los conjuntos se haya conformado con un criterio selectivo determinado. Pues más bien fueron fruto de la casualidad o de otros afanes no necesariamente artísticos ni estéticos.

[41] AHPS, lib. 1801, fols.568-570, 26-VIII.

[42] *Ibidem*, fol. 568r.

[43] AHPS, lib.. 3676, fols. 697-699; 7-V. Cita en fol. 699r.

[44] AHPS, lib. 541, fols. 389-390; 27-VIII.

Aun sin ese respaldo estadístico que hace más fiable la información, puedo decir que los dos grupos de pinturas más abundantes, en relación con la temática, son el religioso y los *países*. Y que con independencia del contenido, abundan las obras antiguas, heredadas, que pasaban de padres a hijos. Viejas obras de las que se hacen eco los escribanos como “raídas” o “rotas”, “sin bastidores”, “sin molduras”, entre otros epítetos aplicados. Y muy probablemente obras de devoción o decorativas, en cuya . El retrato casi es inexistente, más allá de algún testimonio individual. En general, las galerías de retratos son articuladores de estructuras decorativas o sistemas expresivos amplios. Por lo general, solía disponerse en ámbitos abiertos, para exhibición de la categoría familiar, de la prosapia del linaje. Ello tiene una correlación con el resto del sistema decorativo del hogar, en un itinerario que podía ir del estrado al oratorio. Faltan documentos importantes para presentar un panorama más completo, al menos algunos de los inventarios que no se hicieron entonces del sector más pudiente o más sensible a cuestiones artísticas y que podrían haber tenido comportamientos más acordes con los coleccionistas del ámbito cortesanos, como definidores del patrón⁴⁵. Queda pendiente otro ensayo en que se aborde con mayor profundidad este panorama, con un retrato de la ciudad doliente y de sus colecciones artísticas.

[45] En este punto cabría aportar la bibliografía concerniente a estos temas, sobre todo la relativa a Sevilla y al coleccionismo de sus élites. Pero sería tan vasta e inapropiada para una crónica de urgencia como la presente. Me limitaré a presentar un texto muy sugerente aunque irregular por la propia concepción, como obra colectiva: Antigüedad del Castillo-Olivares, M. D. et al. (coords.). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011. Y mirando atrás, creo que por su planteamiento, que lo hizo pionero, merece ser recordado el texto de Ureña Uceda, A. “La pintura andaluz en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 13, 1998, pp. 99-148 (<<http://fuesp.com/revistas/pag/cai136.html>> [visitado el 8 de diciembre de 2013]).

ANEXO: EXTRACTO DEL INVENTARIO DE BIENES DE ALEJANDRO MASSI⁴⁶.

“Siete quadros al olio con vnas naues el vno grande y los demas mediaos.
Çinco países al olio de Historias.
Dos quadros al olio de ystorias de faraon.
Dos fruteros al olio con guarniçion
Vn Ramilletero pequeño.
Vn escritorio de evano y países pequeños con su pie de çedro.
...
vn quadro mediano con vn pensamiento al olio.
Dos quadros con guaniçiones negras al olio con sn lucas y sn Marcos.
Dos Ramilleteros con guaniçiones negras al olio.
Dos fruteros tambien al olio pequeños con sus garniçiones [sic] negras.
Vn quadro con su guarniçion dorado pequeño de la cauesa de San Pablo //vto
...
vn quadro al olio grande con vn santo xpto con su guarniçion.
...
vna çiolla de manos de baqueta negra forada en damasco carmessi sin cortinas y su ençerado.
...
cinco paños de tapiçeria ordinaria de Jacob.
Siete paños de tapiçeria fina historia de la fundaçion de Roma.
...
seis paños de tapiçeria ordinaria de un festin.
...
vn quadro Al olio sin guarniçion con vna y magen de nra Señora con vn niño Jesus en braços dentro de vn çerco de flores.
Tres países al olio Grandes sin guarniçion.
Otro gran de vna Armada.
Otro quadro al olio Grande de ystoria de quando dio nuestro sor xpto vista al çiego.
Otros dos ao olio del mismo tamaño vno de la huida a ehipto [sic] y vn zamaritano.
Dos quadritos con guarniçion negra al olio vno de la Magdalena y otro de historia.
//fol. 654r
Siete Ramilleteros quatro sin guarniçion y tres con ella Al olio.
Vn pais mediano al olio con Guarniçion negra.
Vn Lienço Al olio de vn aguador.
Vn quaro al olio de vna boda sin guar^{cion}.
Tres fruteros al olio con guarnic^{es} negras vno pequ^{ño} y dos mares.
...
la vela del Patio de lona.
Quatro quadros al olio dos medianos con guaniçion negra y dos Mayores sin guarniçion de deboçion.
Vna laminita de bronçe con su guarniçion de santa theressa.
Vn quaro pequeño de San fr^{co} solano con guarniçion.
...
vn quadro Grande Al olio sin guaniion con vn Pensamiento en defensa de la linpiesa de Virgen nra señora.
Otro quadro al olio grande sin guarniçion de Melchiçedec.
Otro quadro mediano al olio de nra señora de las Angustias con guarniçion dorada y negra.

[46] AHPS. PN. 11847. OF. 18. 1649-II. Fols. 653-663.

Ocho laminas a lo ancho grandes con guarniçiones de ebano de bara y sesma.
Otra lamina grande de San Bar^{me} con su guarniçion de ebano.
Dies laminas de deboçion A lo largo con guarniçiones de ebano de Algo menos de bara.
Otras seis laminas Grandes a lo ancho de a bara con historias de la escritura y sus paisas y guarniçiones de ebano.
Otras seis Laminas a lo ancho de media bara con sus paisas la vna de devoçion con sus guarniçiones de ebano.
Dos laminas de san slauador y nra sra de media bara de Alto en pie con su guarniçion de ebano.
Otras dos en pie de dos terçias de Alto con guarniçion de evano la vna del desposorio de nuestra señora y la otra de la asunpçion. //vto
Otra lamina con su guarniçion toda dorada con vn st Antonio.
Otras dos laminas en pie de media bara la vna de santo Domingo y l aotra de la ymagen de Jesucrispto [sic] con dos Anjeles q la tiene vn lienço.
Cinco laminas de media bara por lo alto con sus guarniçiones de ebano las quatro de flores y diferentes deuosiones y la otra de la Resureçion.
Otras dos laminas a lo ancho de a terçia con su guarniçion de ebano y vnos canasticos de flores.
Tres laminas pequeñas de a terçia en pie de San Josephe el naçimiento y nuestra señora con guarniçiones de ebano.
Nueue laminas de a quarta p lo largo de diferentes deboçiones con guarniçiones de ebano.
Dos Ramilleteros en tabla con guarniçion negra.
...
vn quadro al olio en pie de la encarnacion con flores.
...
dos quadritos en pie de Deboçion con flores al olio con guarçon negra.
...
655r
...
vna [sic] quadro de nra señora de la çonçeçion al olio de bara y m^a de largo con guarniçion dorada.
Dos quadros al olio con su guarniçion negra de Sn Juan y sn Matheo.
Un quadro de san Juan Bauptista al olio sin guarniçion de bara y m^a.
Quatro quadros emedianos al olio el uno hecho pedaços la guarniçion paisas.
Otro quadro al olio grande pais sin guarniçion.
...
Vna lamina de nra señora con el niño Jesus en brazos dentro de vnas flores de Raso y seda bordadas en dho Raso blanco con guarniçion de ebano y cortina de tafetan verde.
Dos Ramilleteros grandes de flores contra hechas con sus harras doradas y azulejos? //vto.
Dos dipreses en sus maçetas de madera.
Dos pies dorados de otros Ramilleteros.
Vna hechura de vn niño Jesus pequeño con su peana de madera y bestido de tela blanca.
Una hechura de san Juan Baupta con su peaña de madera dorada y bestido de tela blanca.
Vna hechura de vn sto xpto con su cruz y peaña de ebano.
...
un quadro de bara y terçia de alto al olio con guarniçion negra de nuestra señora con flores.
Otro pais al olio grande sin guarniçion.
Otro paisito de san Juan Bauptista ao olio sin guarniçion.
Vn fruterito pequeño con guarniçion negra de media bara.
Vn santo xpto pequenito de bronçe con doçelito de ter^o pelo negro.

Vna media camita a modo de tarima de borne sin pilares ni barandillas.

...

6r

...

vn quadro viejo de nra señora de las Angustias sin guarniçion.

...

6vto. Joyas en abundancia.

677r. "vna limna de oro de sn Ant^o conçe... clauē... vn lado

...

677vto

vna medalla de oro con vna ymagen de nra Señora y de otra pte san ygnaçio con su chorillo de oro con quatro píasas y seis...

Otra medalla de oro por un parte pintado san Josephe y por otra san Bartholome que pesso media onza.

Vna medalla de oro con guarniçion de filigrana de vn lado nra señora y de otro san saluador.

...

Dies y siete cruzeçitas de sant thoriuio guarneçidas con or? Con sus pendientes de calauaçitas de perlas pequeñitas.

...

mucha plata y joyas.

658vto. Continúa 5 diciembre

...

659vto.

"Laminas

ocho laminas las siete de a çinco quartas y la otra de vna bara de diferentes historias con sus guarniçiones de hebanos.

Vna pintura en tabla de flandes de vna bara a lo ancho.

...

675-6r. Memoria de los bienes.

"Primeramte una Madre de Dios de los Reyes que su hechura costo cinqta y cinco Reales.

Mas otra hechura de la Madre de Dios de la soledad de dos varas entranbas de largo. 55

Mas otra echura de la visitaçion de S Ysabel de bara y m^a de largo – 66

Mas otra hechura de S. Sebastian y Señor San Roque que costo quatro pesos.

Mas otro Quadro de Señor San Juan que costo la hechura veynte Reales.

Mas otro de S. Joana [] de la Cruz que costo la hechura dos Pesos.

Mas otro de S. Ysidro Labrador que costo la hechura Veynte Reales.

Mas dos fruteros que costaron dos pesos.

Mas una hechura de la humildad y paciencia que costo siete Reales.

Mas seys payses que costaron cada uno a çinco Reales y m^o que montan treynta y tres Rs.

Mas vna hechura [roto] caeli? ..."

Los Desastres de la Guerra de Goya como un libro de emblemas estoicos

José Manuel B. LÓPEZ VÁZQUEZ

Universidad de Santiago de Compostela
josemanuel.lopez.vazquez@usc.es

CAMBIOS Y MUTILACIONES

La serie de los *Desastres de la Guerra* todavía hoy, unos doscientos años después de su realización, está por desentrañar en muchos de sus contenidos. Sin duda, a ello contribuyeron decisivamente dos causas. La primera es que carezcamos de un ejemplar con el estado final de su concepción por Goya. La segunda es consecuencia de su tardía publicación —llevada a efecto en 1863, muchos años después de la muerte del artista, por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando—, puesto que condujo a que las estampas se decodificaran tanto desde la óptica que en el momento se tenía de la Guerra de la Independencia —visión según la cual ella era el germen de la construcción de la identidad nacional española, que justamente entonces estaba en pleno proceso de afirmación—, como desde lo que se podría llamar el ‘mito’ Goya, es decir: la manera de entender al artista creada por la crítica romántica y por la emergente crítica realista, las cuales juzgaban que Goya era un artista naturalista¹ —aunque, eso sí, con una imaginación y una fantasía desbordantes—, y que no sólo era anticlerical, sino también ateo y afrancesado o, por lo menos, constitucionalista²; pero, lo más importante, es

[1] Ello llevó a que muchos autores creyesen que los grabados de *Los Desastres* eran el resultado de escenas tomadas del natural por el propio pintor o que, por lo menos, se inspiraban directamente en episodios ocurridos durante la guerra, los cuales Goya habría conocido por diversas fuentes. Lo que condujo a que algunos autores investigasen testimonios de época para poder concretar cuáles eran estos. Esta concepción interpretativa de *Los Desastres* todavía pervive en la actualidad, pues, aun cuando autores como Baticle, señalen que Goya “desea transmitir un testimonio, más en el plano filosófico que en el sentido anecdótico”, terminan sosteniendo la idea de que Goya mantiene “siempre una rigurosa exactitud a los hechos” (Baticle, Jeannine. “Goya en 1808 entre Madrid y Zaragoza”, en VV. AA. *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*. Zaragoza, Institución Fernando el católico, 1997, pp. 137-138).

[2] Sobre evolución de la interpretación de la obra de Goya, véase el estudio pionero Glendinnig, Ni-

que concebían a Goya, a imagen de los artistas realistas decimonónicos, como un ingenio lego, lo que asimismo brindaba a la crítica la posibilidad de defender que él no hubiese sido el autor ni de la ordenación, ni del título de la serie y ni tan siquiera de los epígrafes, sino que habrían sido sus amigos ilustrados, y concretamente Ceán Bermúdez, quienes lo hicieron³. Como consecuencia de tal consideración, todavía una gran parte de la historiografía goyesca sigue considerando al pintor como un mero testigo de su época⁴, que todo lo más se dedicaba a reflejar por ósmosis, lo que sus amigos ilustrados manifestaban en sus escritos⁵.

Como el título propuesto, en el citado ejemplar de Ceán, por Goya: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas. Inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*, no se ajustaba —al igual que obviamente tampoco hacían muchos de los grabados— a la exaltación del espíritu patriótico, la Academia no dudó en cambiarlo por el de *Los desastres de la guerra*, más conciso, pero también mucho más ambiguo y menos denotativo de los contenidos de la serie. De esta manera, el nuevo título —que aparentemente no dejaba de ser una

gel. *Goya y sus críticos*. Madrid, Taurus, 1982. Y sobre la fortuna crítica de la serie en general y de cada una de las estampas en particular, véanse: Blas, Javier et al. *El libro de los Desastres de la Guerra Francisco de Goya. Volumen I. Coincidencias y discrepancias en torno a los Desastres. La difusión de las imágenes: El proceso de creación gráfica: dibujos, pruebas de estado y álbum de Ceán*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000 y Matilla, José Manuel et al. *El libro de los Desastres de la Guerra Francisco de Goya. Volumen II. Láminas de cobre y estampas de la primera edición*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000.

[3]En este sentido, Janis Tomlison afirma que: “Whether these captions, which were engraved on the plates for the 1863 edition, were in fact by Goya (as Carderera assumed) remains open to question. Since many of them link consecutive images, it is clear that they were added after the final ordering of the eighty etchings as given in the Ceán/Carderera volume, which serves as a model for the published edition” (Tomlinson, Janis A. *Graphic evolution. The Print Series of Francisco Goya*. New York, Columbia University Press, 1989), y si bien es cierto que en obras posteriores (*Francisco Goya y Lucientes 1746-1828*. London, Phaidon Press Ltd., 1999) soslaya el tema, no haciendo referencia a él, creo que su opinión es descartable, si tenemos en cuenta, además del propio testimonio de Carderera, la perfecta correspondencia de estilo de estos epígrafes con los que el pintor utiliza en sus álbumes de dibujos, los cuales, indudablemente, son obra suya, y que, como dice también Tomlinson y antes ya había señalado Lafuente Ferrari (“Las pruebas de estado de los *Desastres de la guerra* en la Biblioteca Nacional”, *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos Homenaje a Mérida*, II (1934) 387-409) y refrendado Nigel Glendinning (“el asno cargado de reliquias en los *Desastres de la Guerra*, de Goya”, *Archivo Español de Arte*, 1962, pp. 221-222), los títulos de la serie están concatenados, lo cual evidencia que ya estaban ordenados cuando Goya entregó su álbum a Ceán.

[4] Gassier, Pierre. *Goya. Testigo de su tiempo*. Madrid, Tela editorial, 1984.

[5] Helman, Edith. *El Trasmundo de Goya*. Madrid, Revista de Occidente, 1963.

perífrasis del original y que contaba además con un precedente similar en la serie de *Misères de la Guerre* de Jacques Callot⁶— daba pie a posibles interpretaciones favorables al supuesto fervor patriótico de Goya, las cuales, desde muy pronto, afloraron por doquier. Por otra parte, la Academia también sustituyó el epígrafe del grabado 69 *Nada, ello lo dice* por *Nada, ello dirá*, al objeto de velar el entonces creído descreimiento del grabador.

Pero la serie no sólo sufrió cambios en el título y un epígrafe, sino que, posiblemente también fue mutilada. El ejemplar de Ceán consta de 85 estampas, como aparece explícitamente especificado en su frontispicio, y aunque las tres últimas —figurando en cada una un prisionero—, no están encuadradas, sino solamente pegadas⁷, no tenemos por qué rechazar tajantemente que Goya hubiese pensado su serie con todas ellas⁸, pues, de otro modo, no lo manifestaría explícitamente en él. De hecho, durante el proceso de elaboración de la obra, como es lógico, Goya había ido introduciendo cambios en su discurso. Los tres prisioneros no tienen por qué no ser un cambio más realizado en el último instante. Por ello creo que debemos juzgar la obra desde este estado postrero, aunque seamos conscientes de que el proceso para su edición todavía no había finalizado⁹. Si a nadie —en el caso de existir— se le ocurre suprimir en un lienzo

[6] Aunque la relación entre las dos series no se hizo explícita en la crítica hasta Yriarte (Yriarte, C. *Goya: sabiographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*. Paris, Henry Pion, 1867, p. 115), cuatro años después de la publicación de *Los Desastres* por la Academia, es muy posible que se utilizara, consciente o inconscientemente, el título del grabador francés, al preparar la edición.

[7] Matilla, José Manuel. “Si es delincuente que muera presto”, en Mena Marqués, Manuela B. (ed.). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p.351.

[8] “Además de este álbum —hoy en British Museum—, las fuentes utilizadas por Lafuente citan otros dos completos, uno propiedad de los descendientes del infante don Sebastián y otro catalogado por Delteil y luego por Campbell Dogson, perteneciente a Pedro Gil Moreno de Mora” (Blas. *El libro de los Desastres de la Guerra...*, op. cit, p. 16). Sin embargo, por el momento, dichos ejemplares siguen en paradero desconocido. El propio Matilla, tras decir en 2007 que Goya “tan solo estampó tres ejemplares completos previsiblemente para disfrute privado” (Matilla, José Manuel. “Una mirada independiente”, en *El libro de los Desastres de la Guerra*. Madrid, Arlanza Ediciones, 2007, p. 11) , en 2008, todavía anota: “aunque Goya no hizo en vida edición de la serie conocemos un ejemplar completo encuadrado: el que regaló a su amigo Agustín Ceán Bermúdez (Matilla, José Manuel . “Desastre I *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*” en Marqués. *Goya en tiempos de guerra...* op. cit., p. 280)

[9] Como señala Jesusa Vega: “no cabe duda que los *Desastres* es una colección terminada, en nuestra opinión grabada entre 1810 y 1815 como ya dijimos anteriormente, ordenada pero no preparada para su publicación ya que faltaban algunos trabajos previos necesarios para que esta se llevara a cabo: ajustar todas las composiciones a un marco y dar a un grabador de letra todas las láminas para que se grabara en ella el título y el número de orden” (Vega, Jesusa. *Fatales consecuencias de la guerra, Francisco de Goya Pintor*, en *Francisco de Goya. Grabador. Instantáneas. Desastres de la Guerra*.

de Goya un trozo de tela añadido por el propio artista, porque, a su entender, desentonara con el conjunto y estuviera mal encolado, por la misma razón tampoco se deben eliminar estos tres grabados porque, aparentemente, difieren del resto de la serie. Sin embargo, en 1863 la Academia solo publicó las primeras ochenta estampas por la sencilla razón de que eran todas de las que entonces tenía la plancha. Y, a pesar de que en el año 1870 compró la 81 y la 82, tampoco las publicó en las ediciones siguientes hasta que Lafuente Ferrari las redescubrió en el año 1940. A partir de entonces el formato canónico de la serie quedó establecido en 82 estampas, suprimiendo toda la crítica posterior las tres últimas.

Por otra parte, la existencia de diferentes numeraciones llevó a que algunos historiadores intentasen extraer significados de la distinta ordenación. Quizá no esté de más recordar con Pareyson¹⁰ que la paradoja de la creación artística consiste en que la obra es a la vez ‘formada’ y ‘formante’; que es la propia obra la que dicta su ejecución y que es el artista el encargado de poner el punto final cuando la cree acabada. Mientras tanto, todo es susceptible de transformación. Tras la mayoría de las obras maestras encontramos con frecuencia arrepentimientos y cambios que las nuevas tecnologías nos permiten percibir, pero estos no dejan de ser curiosidades conducentes a apreciar el proceso creativo y nunca deben convertirse en el punto esencial de nuestro estudio.

También creo, que para interpretarlo, debemos poner a Goya en su contexto, concibiéndolo como un pintor de la Ilustración y no de finales del siglo XIX. Mi lectura de *Los Desastres* se engarza en una tradición historiográfica distinta a la que acabo de citar de Goya ingenio lego: la de Mayer y de López Rey, para la cual Goya era un pintor intelectual, un pintor filósofo, como se diría en su época. Para mí, la principal finalidad de su obra era enseñar a amar la virtud y odiar al vicio: él no pretendía ser testigo de su sociedad, sino ayudar a transformarla. Claro está, que cuando digo que Goya es un pintor intelectual o filósofo, no estoy diciendo que fuera Kant, ni tan siquiera Jovellanos. No, ni mucho menos. No debemos olvidar que Goya trabaja en el mundo de la pintura y que, en este contexto, lo que, en términos generales, entonces se entendía como filósofo es simplemente el pintor ‘divulgador’ que sigue la máxima horaciana de instruir deleitando¹¹. Él,

Madrid, Caser, 1992, p. 25).

[10] Pareyson, Luigi. *Estética, Teoria della formatività*. Turín, Edizioni di «Filosofia», 1954.

[11] Marin Le Roy Gomberville. *La doctrine des mœurs tirée de la philosophie des stoïques: représentée en cent tableaux. Et expliqué en cent discours pour l'instruction de la jeunesse. Au Roy*. A Paris, De l'Imprimerie de Louys Seuestre, ruë de Meurier, prés saint Nicolas du Chardonnet, MDCXLVI [1646], Prefacio.

en su pretensión de hacer mejor la sociedad, no tiene por qué inventar una nueva filosofía, sino simplemente dar forma plástica a la que otro u otros habían creado, utilizando incluso eclécticamente distintas corrientes de pensamiento, de las que tomará las ideas que él consideraba más válidas para su momento histórico.

Por otra parte, a partir de los artículos pioneros de George Levitine¹², ya a finales de la década de los setenta del siglo pasado me di cuenta de la importancia que la literatura emblemática había jugado no solo en el repertorio con que Goya resuelve iconográficamente sus obras, sino en la formación de su pensamiento. En este sentido debo destacar una obra fundamental para él: la *Emblemata Horaciana* de Vaenius, que conoció tanto en la edición francesa¹³ como en la española¹⁴. Los grabados de Vaenius, y sus glosas francesas redactadas por Marin Le Roy, o las españolas, atribuidas a Antonio Brum¹⁵, respiran neoestoicismo por todos los poros, siendo está corriente de pensamiento fundamental no solo en la configuración del ser barroco español —particularmente, en autores decisivos para el pensamiento de Goya como Quevedo y Gracián—, sino que permaneció vigente durante toda la ilustración española, alcanzando hasta los primeros años del siglo XIX. Al fin y al cabo, alguno de los puntos básicos de esta doctrina, como son la defensa de una moral interior, el desprecio del cuerpo, la denuncia de los excesos de la jerarquía eclesiástica y de las prácticas supersticiosas, etc. coinciden con las ideas jansenistas, entonces en plena ebullición en España. Aunque, en el estado actual de mi investigación no creo que Goya fuera jansenista, sí creo que, como muchos ilustrados españoles, él, al hilo de la polémica jansenista, había recuperado trazas de la vía erasmista y estoica omnipresente en los escritores áureos.

ELABORACIÓN DE PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

El pintor filósofo es entonces aquel que instruye deleitando. Para llevar a cabo dicha instrucción es necesaria la elaboración de un discurso que pueda ser desarrollado plásticamente en un programa iconográfico. La pregunta básica

[12] Levitine, George. “Literary Sources of Goya’s *Capricho 43*”, *Art Bulletin*, XXXVII, 1955 y “Some Emblematic Sources of Goya”, *Journal of de the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1-2, 1959, pp. 106-131.

[13] Marin Le Roy Gomberville, *La doctrine des mœurs...*, op. cit.

[14] *Theatro Moral de la Vida Humana en cien Emblemas; con el Enchiridion de Epitecto, & la Tabla de Cebes, Philoso Platónico*. En Bruselas, por Francisco Foppens, Impresor y Mercader de Libros, MDCLXXII. Aunque creo que Goya utilizó la edición de 1682.

[15] Gea, Belén Rosa de. “La vida es buena: estoicismo y pensamiento barroco”. Disponible online: <<http://saavedra.fajardo.um.es/web/archivos/NOTAS/RE005O.pdf>>, pp. 4-5.

sería entonces ¿cómo se hacían los programas iconográficos en época de Goya? La respuesta es que la elaboración de un discurso, no distaría mucho de la de un sermón, en que se irían engarzando distintas ideas picando de un libro u otro, como señala Palomino en su *Museo Pictórico*¹⁶. Sin embargo, no siempre los encargados de llevar a cabo un ciclo pictórico actuaron así. Es frecuente, tanto en el arte peninsular como en el iberoamericano, el hecho de que los artistas desarrollaran sus programas limitándose a copiar los grabados de un único libro. Otros se dedicaron a saltar en un nuevo discurso grabados tomados de varios, cuyas figuras también reproducían literalmente. Realmente, quienes así actuaban, en un caso u otro, no eran artistas, sino meros artesanos, en tanto en cuanto carecían de la invención. Además, debemos tener en cuenta que, en la propia literatura emblemática, la elaboración de un nuevo emblema, en la mayoría de los casos, se basaba fundamentalmente en hacer un refrito de los comentarios de otros precedentes, cambiando, eso sí, o los lemas o las figuras, o ambos al tiempo. Nadie a los autores que así obraban les negaba el calificativo de inventor y que se ensalzara su originalidad.

Yo creo que Goya preparó los discursos para sus series, siguiendo, con diversas variaciones, este último modo. Unas veces se limitó a tomar los contenidos de los emblemas del *Theatro Moral*, inventándoles nuevas figuras (por ejemplo los cartones para el *Dormitorio y ante dormitorio de los Príncipes de Asturias*); otras, lo que tomaba era el argumento de una obra como la *Tabla de Cebes* con la cual realizó el *Comedor de los Príncipes de Asturias del Palacio del Pardo* en 1776, y, con mayor frecuencia se dedicaba a ir ilustrando un texto tomado de un autor. Por ejemplo, los *Caprichos* tienen como base los comentarios a tres de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo. En el caso de *Los Desastres*, su primera parte que abarca desde la stampa primera hasta la trigésimo nona, Goya sigue una línea argumental extraída del Proemio del *Theatro Moral*. Obra de la que Goya también tomó su formato. Debemos darnos cuenta que *Los Desastres* son una serie de estampas, que, como la precedente de los *Caprichos* conforman, en realidad, un libro. En el caso los *Caprichos*, él había mantenido la estructura triple de los libros de emblemas con una figura, un lema y un comentario, que habría

[16] Palomino de Castro y Velasco, A. *Tomo segundo. Práctica de la Pintura, en que se trata de el modo de pintar a el olio temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas, que en su manipulación pueden ocurrir. Y de la Perspectiva común, la de Techos, Ángulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección, documentos para las ideas, o Assuntos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares*. Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 146.

sido añadido posteriormente, como también había sido el caso de la *Emblemata Horaciana*. En *Los Desastres*, al no haber sido publicados en vida del pintor, solo nos han llegado las figuras y los lemas y no sabemos si llegaron a existir los comentarios. Pero ello no invalida que los leamos como un libro de emblemas; un libro de emblemas, como trataré de demostrar a continuación, estoicos. Al fin y al cabo el estoicismo era una filosofía ideal para tiempos de crisis y, por ello, muy apropiada para explicar y sobrellevar las fatales consecuencias de la guerra en España con *Buonaparte*.

INTERPRETACIÓN

Si ponemos la serie en el contexto en que fue creada, lo primero que debemos tener en cuenta es que la antigua tradición que veía en la guerra un castigo divino siguió vigente durante toda la contienda, siendo defendida tanto por el clero ‘patriota’ como por el ‘afrancesado’ —y en este punto no estaría de más remarcar la enorme influencia que el magisterio de la Iglesia tenía todavía en la sociedad española del momento—, aun cuando uno y otro diferían en la causa de dicho castigo: mientras los primeros lo achacaban a la impiedad difundida con las costumbres francesas, presentes ya en la sociedad española desde el cambio del siglo, los segundos estimaban que lo castigado no era el afrancesamiento, sino la imbecilidad de un gobierno que había caído en vicios morales, pero también civiles y militares¹⁷. Y mientras los primeros predicaban la santa guerra contra el invasor; los segundos defendían la santa paz apoyados en la idea de que era la providencia divina la que había impuesto el nuevo monarca, el cual era tan católico como el anterior¹⁸. En este sentido, es paradigmático el capítulo “Doctrina de la religión sobre la sumisión y obediencia de los pueblos” en el que su autor, el afrancesado Félix José Reinoso, dice que “los exemplos, la doctrina del Salvador, las cartas de sus apóstoles dictan la sumisión a las autoridades establecidas, prescindiendo de los principios de su establecimiento”¹⁹. Desde

[17] Carreño, Míryam. “El despertar de la conciencia cívico-política popular en los inicios de la España contemporánea: la politización de los sermones en la Guerra de la Independencia (1808-1814)”, *Revista de Educación*, 339, 2006, p. 330.

[18] No está de más subrayar, en este punto, que en la emblemática regio política española se exhorta al rey destronado a no intentar recuperar el trono, si con ello lleva a la confrontación de sus súbditos y al derramamiento de sangre (Solorzáno Pereira, Juan de. *Década nona de los emblemas de D. Ivan de Solorzano Pereira*...En Valencia, por Bernardo Nogués, 1660, pp. 396-397).

[19] Reinoso, Feliz José. *Examen de los delitos de infidelidad a la patria imputados a los españoles bajo la dominación francesa*. Auch, en la imprenta de la Sra. viuda de Duprat, Impresor del Rey y de la Ciudad, 1816, p. 88.

luego, Goya está más cerca de los segundos que de los primeros, pues para él la guerra era la fatal consecuencia —fruto del “curso ordinario de los sucesos humanos”— de una sociedad conducida por gobiernos —civiles y eclesiásticos— nefastos. Para Goya es la vida viciosa de la sociedad española la que propicia un castigo terrestre dado por unas parcas terrestres, cuando divididos en banderías, sus miembros no sólo se castigaron entre sí, sino que introdujeron en España a sus tradicionales enemigos —franceses e ingleses— para ayudarles en este cometido, convirtiéndose de este modo en inconscientes verdugos del castigo de la Providencia divina a su depravación²⁰. Precisamente, a resaltar la idea de la guerra como castigo divino, dedica Vaenius el emblema *Vario es el castigo de la Impiedad*, en cuya glosa el comentarista de la versión española dice:

Consideremos un poco la destrucción impía de los Templos y las cosas Sagradas; el horrible incendio de las casas y Edificios; la cruel mortandad de los hombres; y la desdichada suerte

[20] Véase en este sentido la glosa de LES MECHANTS SE PUNISSENT L'UN L'AUTRE: “Tous les méchants sont punis. La justice éternelle n'en dispense pas un; & quand les bourreaux ont achevé de tourmenter les coupables, il sont à leur tour, condamnez aux supplices, pour ce qu'ils ne sont pas plus innocens que les autres. Les horreurs de ce Tableau vous annoncent ces véritéz. Voyez cette ville embrasée. Nombrez ces hommes, ces femmes, & ses enfans assassinez. Contemplez ces gibets & ces roües. Il ne sont pas moins le chastiment que les effets de nos crimes. La punition suit le mal comme l'ombre suit le corps. Bien qu'elle soit boiteuse, & qu'elle ne marche pas tousiours aussi viste que le méchant, elle le suit toutefois sans cesse; & quand elle est bien longue à venir, c'est une preuve certaine qu'elle a longtemps médité, sur le genre de suplice, dont elle veut punir ces persécuteurs inhumains qui ont esté les instrumens de la justice divine” (Gombreville. *La doctrine des mœurs tirée de la philosophie des stoïques représentée en cent tableaux et expliquée en cent discours par l'instuction de la jeunesse*. Paris, Pour Pierre Daret, de l'Imprimerie de Louys Sevestre, 1656, e. 20). La idea de que Dios castiga a los pecadores con otros como ellos es un lugar común merced a su difusión por los neoestoicos. Por ejemplo, en Quevedo la encontramos reiterada a lo largo de toda su producción. Baste de ejemplo la siguiente cita tomada de la *Providencia de Dios*: “Dirán, que ¿por qué Dios no ha pesado en tantos siglos la tiranía tan soberbia como la de los turcos? Respondo, que porque no le ha acabado de hacer el cargo. Hale contado su Imperio, mas no se le ha llenado, no porque no es mucho lo que le ha dado, sino porque hay mucho, que quite a otros para castigo de sus culpas. No le añade de lo que merece tener, sino lo que merecen perder otros, no le hizo tan poderoso para exaltarle, sino para disminuir a otros con su aumento. Dale fuerças que quita a otros, que usaron mal de ellas, para que pueda ser azote de otros, que no escarmientan. Entre los malhechores escoge el verdugo y se atiende a que sea feroz, y cruel, y hombre de muchas fuerças, que pueda executar los castigos, que haga impetuoso el lazo, cortar velozmente el cuchillo que corre en los tormentos con los cordeles los huesos. Assí el Turco entre los Paganos y perdidos Hereges, fue elegido por verdugo de la Christiandad, con el nos azota y da tormento Dios, y nos ajusticia por nuestros delitos; dale poder para que pueda quebrantarnos, y nos obligue a confesar nuestras culpas. Si queremos que no sean verdugos de Dios él, y los Hereges, no le merezcamos a Dios verdugos; empero mientras nuestra enmienda no les vacare el oficio, gozarán de los emolumentos, y gages de verdugos, pagaremos los azotes que nos dieren, y como ropa de ajusticiados, la nuestra será suya” (“Tratado Segundo. La incoprehensible disposición de Dios en las felicidades y sucessos prósperos, adversos, que los del mundo llaman bienes de fortuna”, en *Obras Posthumas y vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Parte tercera. Madrid, Imprenta de Juan de Ariztia, 1724, p. 203).

de las Mujeres y Doncellas, que a costa de su honras y honestidad, compra una desdichada servidumbre y una miserable esclavitud²¹

De lo que el comentarista de la francesa ya había extraído la moraleja:

Ce sont autant de monuments de la vengeance celeste, & comme autant de propheties qu'elle fait marcher devant elle, pour annoncer sa venüe, & porter les hommes a la penitence. C'est pourquoy, s'il nous reste quelque sentiment de nous-même, & quelque crainte de tant de misères, commençons á travailler sérieusement á ce grand ouvrage de nostre conversion, & croyons qu'elle est la seule chose qui peut déstourner de dessus nos testes, la foudre dont nous sommes menacez²².

EL PRINCIPIO DE LA SABIDURÍA ES EL TEMOR DE DIOS Y EL CONOCIMIENTO DE SÍ MISMO

Esto último es, precisamente, lo que está haciendo el protagonista de *Tristes Presentimientos de lo que ha de acontecer*. Él es un desengañado que se muestra arrepentido y penitente. Iconográficamente, como constantemente ha repetido la bibliografía a partir de que Sedlmayr lo señalara en 1948, Goya utiliza, secularizándolo, el tema de encuadre de *Cristo en el huerto de los olivos*. Así, pudiéramos pensar que, al igual que Jesús presiente en Getsemaní toda su pasión, esta figura presiente la inminente guerra con todas sus nefastas consecuencias, ni más ni menos que como el Cardenal Primado de España, Luis María de Borbón quien en su *Carta Pastoral* de 30 de septiembre de 1808, hace notar que “la militar insolencia de los ejércitos franceses [...] no era más que un preludio de lo que tenía que suceder y de los males que la misericordia de Dios nos preparaba para castigar nuestros pecados”²³.

La clave neoestoica permite concretar más el significado de la estampa. Como recoge Brum en su Proemio “el principio de esta doctrina [estoica] es el temor de Dios, y el conocimiento de sí mismo”²⁴. La interpretación del don del temor de Dios y sus “justos castigos”, lleva a asumir la existencia de una Providencia divina —traducción cristiana del fatum estoico— que dicta designios inescrutables, los cuales el hombre debe respetar sumisamente, incluso cuando le son totalmente adversos. Este concepto de la Providencia, como determinadora del destino del hombre, debe compaginarse con la doctrina católica del libre albedrío; lo que lleva a que en el marco general de la sucesión de acontecimientos dictados por aquella, estos deban vivirse a título individual con paciencia, constancia y

[21] *Theatro Moral...*, op. cit., p. 40.

[22] Marin Le Roy Gomberville. *La doctrine des mœurs.....*, op. cit., e. 19.

[23] Luis María de Borbón. *Carta pastoral del Eminentísimo Señor Arzobispo de Toledo don...* Toledo, Imprenta de Tomás de Anguano, pp. 7 -8.

[24] *Theatro Moral...*, op. cit., Proemio.

fortaleza, sufriendo en la adversidad y absteniéndose en la prosperidad, en pro de la consecución una virtud personal que se basa en el conocimiento «del bien, y una determinada voluntad para amarle y seguirle», y que terminará por hacer al hombre feliz, permitiéndole forjarse su propia fortuna. Esto es lo que convierte al neoestoicismo en una filosofía apropiada para tiempos de crisis.

A su vez, en la consecución de la virtud juega un papel determinante el conocimiento de sí mismo. Primero porque «El que llegare a conozerse, conozerá en sí todas la cosas creadas, pues es el hombre un pequeño mundo: pero el que se ignora, se puede dezir dél, que es necio en todo, pues nada puede saber quién ignora su propio ser»²⁵. Y segundo porque si el hombre se conoce se dará cuenta que está formado por dos componentes: una superior —el espíritu— y otra inferior —el cuerpo—. Y aprenderá a satisfacer a la primera y a usar su entendimiento para elegir el bien y a hacer que su voluntad lo procure, lo cual es la base de la virtud. Precisamente a medida que el hombre va aprendiendo a elegir bien —considerando como erróneas atribuciones previas de valor—, va —como muestra Quevedo en *La cuna y la sepultura* y también Antonio Brum en su Proemio— dando en la verdad y, por lo tanto, en el desengaño. Por consiguiente, también debemos destacar que la moral neoestoica enseña que todas las tribulaciones humanas nacen de una falsa apreciación de las cosas²⁶. Lo cual lleva a los hombres al pecado y al consiguiente castigo divino. Un castigo, que en la realidad mundana —independiente de las penas resultantes para cada hombre en el juicio final— es, como hemos dicho siguiendo las glosas de Le Roy y de Quevedo, un castigo terrestre, dado por unas parcas también terrestres. Pues en la sociedad, más que fortunas adversas dictadas por la divina providencia, lo que existe son individuos viciosos que a causa de su propia disipación reciben un castigo en la tierra propinados por otros que son tan perversos como ellos. Por lo cual, aunque sea la Providencia divina la que mantiene y sustenta a las repúblicas,

[25] *Ibídem.*

[26] “Pero lo más destacable en la doctrina del juicio y de los afectos quevediana es el acento puesto en la noción de «desengaño» —noción que, como ya apuntamos al hablar del Brocense, tiene su origen en la propia lógica estoica del juicio, en la medida en que el desengaño consiste, en *La cuna y la sepultura*, en un juicio por el que consideramos errónea toda la atribución de valor que previamente le habíamos concedido a algo. La moral de Quevedo es, como toda moral estoica, una moral de la virtud y la vida interior, pero se trata ante todo de una doctrina del desengaño y una doctrina desengañada. Nos enseña que todas nuestras tribulaciones nacen de nuestra falsa apreciación de las cosas. Pero si algo le interesa a Quevedo no es otra cosa que señalar cuán falsa es nuestra apreciación y disuadirnos enérgicamente de ella” (Domínguez Manzano, David. “El estoicismo como moral en Vives, el Brocense y Quevedo”, *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*, nº5, 2011, pp. 128-129.

en realidad, como dice Saavedra citando a Salustio, “ninguna se perdió en que no haya intervenido la imprudencia humana y sus ciegas pasiones”²⁷. Es por esto, por lo que debe educarse al hombre a vivir en la virtud, ya que si son los propios hombres los que generan su propia fortuna²⁸, dentro del marco establecido por la divina Providencia, esta siempre será mucho más favorable en una sociedad virtuosa que en una viciosa. Por otra parte, como es su responsabilidad granjearse su suerte, si dan en el infortunio a nadie deben culpar que no sea a su propia estupidez o negligencia; a no ser que las fatalidades no se deban a ellos —como muestra para Quevedo el caso paradigmático de Job—, sino a la maldad con la que actúan sus congéneres, y, aún en este caso, deben manejarlas ejercitando las virtudes de la constancia, de la fortaleza y de la paciencia como se recomienda en la glosa del emblema del *Theatro Moral*: LAS INCOMODIDADES DE LA POBREZA²⁹.

De ahí que el protagonista de la estampa se represente como un desengañado que, arrepentido y dolorido por sus pecados, se vuelve hacia Dios, mostrando su conversión mirando hacia el cielo para pedir perdón (pues el arrepentimiento supone también pedir perdón al ofendido, frente al mero remordimiento que es sentirse mal y atacarse a sí mismo³⁰) y tras haberse rasgado las vestiduras en prueba de su dolor, practica la penitencia, apartándose del mundo – a una especie de desierto pedregoso o, incluso, a una cueva, como también es típico de la iconografía cristiana– dándose al ayuno como denuncia lo macilento de su cuerpo.

EXVOTOS PARA EL DESENGAÑO

Las treinta y ocho estampas siguientes son “lances” de la guerra, en los que se manifiestan visiones o pesadillas —que ya no solo sueños— de la ejecución del castigo divino. La mayoría pueden ser previstos por las personas prudentes, pues se repiten en múltiples fuentes literarias que tratan de la guerra, aunque Goya los dota de un incuestionable y original acento y, sobre todo, los engarza en un discurso del desengaño. Consecuentemente todas estas estampas son exvotos para el desengaño en las que se ilustran los medios de cómo adelantar y en el estudio de la verdadera sabiduría. Estos medios, según Brum, son cuatro:

[27] Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas Políticas*. Edición de Sagrario López. Madrid, Cátedra, 1999, p. 707.

[28] Quevedo, Francisco. *La Hora de todos y la Fortuna con seso*. Edición de Jean Bourg et al. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 367-368.

[29] *Theatro Moral...*, op. cit., p. 90.

[30] Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, V.I, p. 112.

El primero: apartar de sí todos los falsos principios, y opiniones adquiridos por la mala institución, por vanas lecturas, o por mal ejemplo. Lo segundo: huir de las ruines compañías y procurar imitar a los más virtuosos y sabios. Lo tercero: ser tan bueno en lo interior, como se desea parecer en lo exterior. Y lo quarto y último es: emplear el entendimiento, en conozer y elegir lo que verdaderamente es bueno y loable; y aplicar la voluntad a quererlo y amarlo³¹.

NO CAER EN ATRIBUCIONES ERRÓNEAS: DISTINGUIR LA VERDADERA VIRTUD DE LA APARENTE

Los falsos principios y opiniones adquiridos por la mala institución llevan a no diferenciar la verdadera virtud de la aparente como, por ejemplo, confundir la temeridad con el verdadero valor³². Ya hemos dicho que la educación del hombre en pos de la consecución de la verdad —y, consecuentemente, del desengaño— consiste en aprender a elegir bien desechando previas atribuciones de valor erróneas, permitiendo que su entendimiento distinga el bien del mal obrar y que su voluntad no quebrante la ley, sea esta natural o divina.

Goya, entonces, pondrá de manifiesto en las dos primera estampas —*Con razón o sin ella* y *Lo mismo*— la temeridad y, consecuentemente, la irracionalidad con la que actúan sus personajes. Al fin y al cabo, ya Saavedra señalaba que “vicio es de nuestra naturaleza, tan frágil, que no hay acción irracional en que no pueda caer, si le faltare el freno de la religión o de la justicia”. Y, precisamente, la guerra —dejadas las enseñanzas de la religión que se resumen en el “consejo del Espíritu Santo, que busquemos la paz y la guardemos”³³—, siempre es un marco en el que se quita dicho freno; no en vano, mientras la paz “se abraza [a] la justicia. Son medrosas las leyes, y se retiran y callan cuando ven las armas”³⁴.

Pero, además, el autor nos ofrece dos novedades respecto a sus antecesores. La primera es que ambas estampas muestran que la irracionalidad guía tanto al que ataca, como al que se defiende; la segunda viene dada por el estilo y el contenido

[31] *Theatro Moral...*, op. cit., Proemio. En la presente publicación, a causa del espacio concedido, me limitaré a analizar sólo el primer medio.

[32] “Para introducir a los principiantes con mayor claridad, es a muy a propósito proponer en este lugar una distinción de las Virtudes, dividiéndolas en verdaderas y aparentes. Las que llamo aparentes, son propiamente vicios, que (por no ser tan frecuentes como otros, que les son contrarios) son más estimados que la verdadera Virtud, que consiste en medio destes dos excessos. Y como son muchísimos más lo que temen demasiado los peligros, que los que los temen demasiado poco; el Vulgo juzga y tiene la temeridad por Virtud, y en ocasiones es de mayor lustre a los ojos del mundo que el verdadero valor” (*Theatro moral...*, op. cit., Proemio, p.6).

[33] Saavedra Fajardo. *Empresas Políticas...*, op. cit., p. 1.019.

[34] *Ibíd.*, p. 1.016.

de los epígrafes. Estos son locuciones cortas, siguiendo la manera ingeniosa de hablar del pueblo mediante frases hechas; sentencias, aparentemente llenas de doctrina, con las que este suele emitir sus juicios, aunque, generalmente, los realice automáticamente, sin reflexionar sobre la moralidad que verdaderamente ellos implican; lo cual es habitual cuando se habla desde la ignorancia y la pasión y no desde el conocimiento y la razón. “Con razón o sin ella” es, por consiguiente, un trágala, semejante a decir: “sea como sea” o “por las buenas o por las malas”, etc., lo que es todavía visualmente más evidente en *Lo mismo*. Esta forma de hablar y actuar no es exclusiva del pueblo ignorante, sino que también es compartida por los ingenios más agudos, los cuales —a decir de Brum en su Proemio—, precisamente por su mucha inteligencia, son incapaces de alcanzar la verdadera sabiduría³⁵. Realmente, si estos ingenios reflexionasen mínimamente se darían cuenta que jamás se puede obrar bien, si se obra sin razón³⁶.

En las dos estampas siguientes: *Las mugeres dan valor e Y son fieras*, las protagonistas son féminas. Precisamente, la mujer en el pensamiento común de la época, encarna una manera de obrar movida por la pasión, que se contrapone a la del hombre, más propicia a emplear la razón. Por consiguiente, en plena guerra, no son extraños artículos como el publicado en la *Gaceta de Madrid* el 21 de febrero de 1810 en el que se alaba muy favorablemente el poder femenino para incrementar la fogosidad de los varones: “en las revoluciones, en esas terribles crisis de los cuerpos políticos, es cuando el sexo amable experimenta en gran manera las pasiones fuertes y nos las trasmite”³⁷. Sin embargo, frente a una visión positiva de tales acciones pasionales y, consecuentemente, a la lectura patriótica de los dos grabados como ejemplos de cómo el carácter insumiso de los españoles, alcanza también a las mujeres, creo que las imágenes están dando, aparentemente, pábulo a la misoginia generalizada del momento³⁸ y le sirven a Goya para ejemplificar

[35] “La razón porque los más agudos y penetrantes ingenios, no son los más propios para esta profesión [sabio o virtuoso] (como apunte arriba) es, porque presumiendo de sí, más de lo que son; gastan la mayor parte de su vida en la curiosidad de querer saber y examinar; lo que solamente aperciben por los sentidos, sin hazer jamás una sola reflexión sobre los mismos, que es el verdadero principio de este estudio, sin el qual todas las demás ciencias son inútiles” (*Theatro Moral...*, op. cit., Proemio). Por otra parte, también es característico del estoicismo contraponer la sabiduría que juzga rectamente y las opiniones comunes del vulgo.

[36] “la verdadera sabiduría es una firme y constante voluntad de usar siempre de la razón lo que a cada qual le sea posible y hazer y seguir en todas sus acciones, lo que juzga ser mejor, conforme su talento, y el consejo de su Confessor, de manera que ninguno (según esta definición) debe desconfiar de su talento, por moderado que sea, para llegar a ser perfecto en este estudio, como tenga firme y constante voluntad de usar siempre bien de la razón, a proporción de lo que entiende” (*Theatro Moral...*, op. cit., Proemio).

[37] Cit. Vega. *Fatales consecuencias de la guerra...*, op. cit., p. 31.

[38] Volland, Gerlinde. *Männermacht und Frauenopfer. Sexualität un Gewalt bei Goya*. Berlin Dietrich

el culmen de una forma de actuar irracional y temeraria. Actuaciones que, precisamente, son las que encontramos visualizadas en las estampas —las cuales, incluso, están ensalzadas subliminalmente al utilizar temas de encuadre como el de la muerte de Lucrecia³⁹— y que, en los textos de la época, rememoraban a actitudes numantinas o saguntinas, las cuales, por cierto, ya eran denunciadas como impropias, también para los hombres, por el Obispo de Zaragoza Fray Miguel de Santander⁴⁰.

Por su parte, el comentarista de la letra, sin duda de ingenio agudo y penetrante —pero, como hemos dicho, de los que “gastan la mayor parte de su vida en la curiosidad de querer saber y examinar; lo que solamente aperciben por los sentidos, sin hazer jamás una sola reflexión sobre los mismos”—, ensalza, por el contrario, el valor y la fiereza de las protagonistas, mostrando así su propia necesidad. Pues un espectador/lector, con un entendimiento mucho menos vivo, pero más reflexivo, se daría cuenta de lo impropias que resultan tanto la actuación de las protagonistas, como los propios epítetos, si ellos se leen con socarronería; pues, “valor” y “fieras” no son precisamente voces positivas, sino todo lo contrario, ya que enfatizan un modo de actuar irracional, temerario, inhumano e impío⁴¹. En resumen, Goya, para desengañar al espectador/lector, le muestra cómo, en la guerra, los seres humanos —llevados por la falsa doctrina que impide a su entendimiento distinguir la verdadera virtud de la aparente— pierden la condición de tales, para convertirse en “fieras” que actúan temeraria y bestialmente⁴². Y, en esto las mujeres superan a los hombres, ya que ellas —debido a su sexo, según creencia del momento— se mueven por la pasión y no por la razón.

Reimer Verlag, 1993, p. 152.

[39] Vega, Jesusa. “y son fieras”, en *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid, Museo del Prado, 1988, n. 8-3. p. 292, nota 12.

[40] “El valor de Numancia, el de Sagunto y Calahorra, me parece laudable cuando no pasa la raya del valor; pero lo tengo por reprehensible cuando llega a la temeridad, cuando toca en la obstinación y cuando se precipita desatinadamente en la desesperación” (Fray Miguel de Santander. *Exhortaciones a la virtud que el Ilmo. Señor D. Miguel de Santander, Obispo auxiliar de Zaragoza, hacía a los fieles desde el día de la capitulación de la ciudad, firmada en 20 de febrero de 1809*. Huesca, Por los herederos de Mariano Larumbe, 1812, p. 13).

[41] Recordemos, en este sentido, que “valor” en el Diccionario de Autoridades significa “ánimo y aliento, que desprecia el miedo y temor en las empresas o resoluciones”, mientras que “fiera” es “cruel, inhumano, impío y sanguinolento”.

[42] “Bestial. Metafóricamente se toma por lo que en cierto modo es ajeno de la razón y entendimiento del hombre, y propio de las pasiones y sentidos corporales” (Diccionario de Autoridades).

LA VIRTUD ES INMUTABLE Y POR TANTO CONTRARIA A LA FORTUNA

A partir de aquí Goya dispondrá una sucesión de estampas que tienen como fin mostrar el principio angular de la sabiduría estoica: solo la virtud es inmutable. Como consecuencia, en ellas hará referencias más o menos obvias a la fortuna, ya que esta es su enemiga en tanto en cuanto es inconstante y amante de los bienes mundanos. Consecuentemente, él invita al lector/espectador a evitar la guerra, pues esta pende siempre del caso, como se recoge en la literatura emblemática regio política española citando la reflexión del Gran Capitán: “solo en la virtud se ha de fiar, que ni se quiebra, ni está sujeta a mudanzas”⁴³ o en la propia de Solórzano:

Porque deje de ponderar, que los lances de la guerra son tan dudosos, que quien piensa en salir victorioso, muchas veces sale vencido, dominando siempre, y más en la guerra la fortuna usa sin cesar de sus continuas mudanzas, tanto que no puede haber mayor esperanza de la victoria, que el haberse visto vencido, ni de ser vencido, que haber salido antes victorioso⁴⁴.

La regla que utilizan los neoestoicos, aunque no todos ellos estén de acuerdo, para mostrarse inmutable como la virtud es utilizar la máxima aristotélica de que “la virtud consiste en el medio” y mediante ella templar tanto las ambiciones de la mente, como las del cuerpo.

TEMPLAR LA AMBICIÓN DE BIENES MUNDANOS DE LA MENTE

En *Bien te se está, ¡Qué valor!* y *Siempre sucede* Goya reflexiona sobre la ambición de bienes mundanos asociados a la mente –como son el honor, la fama o el poder–, que lleva a los hombres a romper la paz o entrar en combate. La primera estampa citada es un perfecto *memento mori* para despertar en el espectador/lector el desengaño de a dónde conduce la vanidosa soberbia. Muestra a uno de los que, en pos de la consecución de honores y pensando en resultar victorioso, finalmente sale derrotado en una escaramuza posiblemente trivial, debido a que su fortuna, en este caso, negra —de ahí la sombra que oscurece al ribazo sobre el que está tendido, a él mismo y a la montaña del último término— le ha impedido subir a lo más alto de la gloria y, por el contrario, dar en los novísimos cuando menos lo esperaba. El epígrafe, corregido el error gramatical: “te está bien” se corresponde con la sentencia popular con que las madres corregían a los niños cuando estos hacían alguna cosa impropia, cuanto más sí esta era temeraria

[43] Mendo, Andrés. *Príncipe Perfecto y ministros ajustados documentos políticos y morales*. Salamanca, Imprenta de Diego de Cosío, impresor de la Universidad, año de 1657, p. 234.

[44] Solórzano Pereira. *Década nona de los emblemas...*, op. cit. p. 200.

y resultaban dañados. Sin embargo, jamás un estoico emitiría tal juicio, pues, para él, primero, no sería un buen obrar el alegrarse del mal del otro, y, segundo, porque todo lo que este haga, le es ajeno y, por lo tanto, no le incumbe el juzgarlo; solo le es propio aprovecharse de su ejemplo escarmentando en cabeza ajena.

¡Qué valor!, representando a una mujer presta a disparar un cañón, continuaría el discurso de la estampa anterior mostrando —si seguimos la reflexión de Solórzano que acabamos de citar— que la única razón existente para que la protagonista manifieste una esperanza en la victoria es el gran número de conciudadanos derrotados antes que ella y que le sirven de inestable base para alcanzar su fin. El valor que le asiste y que le lleva a despreciar el temor⁴⁵, actuando temerariamente en pos de la victoria, es fruto del azar y no de la prudencia o de los consejos seguros⁴⁶. Por lo que, aunque su valentía no provenga de la ambición, sino de la desesperación⁴⁷, no por ello la valida como virtuosa⁴⁸, pues esta procede de una percepción errónea, tomando partido por una virtud aparente, que no es la verdadera. De ahí que el verdadero sabio, frente a la necia admiración⁴⁹ del

[45] Recordemos que valor significa el “ánimo y aliento, que desprecia el miedo y temor en las empresas o resoluciones”.

[46] Ya Saavedra señalaba que “se engaña la ambición porque la gloria de las victorias más está en haber sabido usar de los consejos seguros que en el valor, el cual pende del caso y aquellos de la prudencia” (Saavedra Fajardo. *Empresas políticas...*, op. cit., p. 996).

[47] “Entre las verdaderas Virtudes ay también distinción, porque unas proceden de un perfecto conocimiento de la verdad, y otras de ignorancia y error; como la bondad que procede de simplicidad, o tontería; la devoción causada del temor y la valentía de la desesperación y otras muchas de este género, diferentes en nombres entre sí. Pero las virtudes que son tan puras y perfectas, que proceden solamente del verdadero conocimiento del bien, son todas de una misma naturaleza” (*Theatro Moral...*, op. cit., Proemio).

[48] En este sentido, Gomberville glosando EN FUYANT UN VICE, L'IMPRUDENTE TOMBE EN L'AUTRE ya señalaba: “Puis qu'il est constant que la vertu est également ennemie des extrêmes, concevons de bonne heure cette importante verité, que le crime est toujours crime: & bien que le temps, le lieu, ou quequ'autre circonstance y mettent de la difference, il est vray néanmoins qu'ils n'en changent point la Nature” (Gomberville. *La doctrine des mœurs...*, op. cit., pp. 9v -10r).

[49] Necedad que se manifiesta, precisamente por admirarse. Además de refranes como el recogido por Correas “La admiración es hija de la ignorancia”, debemos tener en cuenta que el no admirarse es propio del estoico, así Quevedo dice: “Acaba de persuadirte a que dentro de ti mismo tienes que hacer tanto que, aun por larga que sea tu vida, te faltará tiempo; y que no puedes saber nada bueno para ti, si no fuere lo que aprendieras del desengaño y de la verdad; y que entonces empezarás a ser sabio, cuando no temieres las miserias, ni codiciaras las honras, ni te admirares de nada y tú mismo estudiaras en ti, que leyéndote está tu naturaleza introducciones de la verdad. Cada día, y cada hora que pasa es un argumento que precede para tu desengaño a la conclusión de la muerte” (Cfr., Quevedo, Francisco de. *La cuna y la sepultura*. Madrid, Imprenta del Reyno, 1634, pp. 59 v -60 r). Goya ya había utilizado la admiración con el mismo sentido en *Caprichos* como *¡Que se la llevarón!* (véase López Vázquez, José Manuel B. “Sabiduría y experiencia. Los Caprichos 6, 7 y 8: engaño del mundo y raptó de la verdad, *Quintana*, 2002, p. 69) o *¡Linda maestra!* (López Vázquez, José Manuel

espectador/lector —recordemos muy inteligente, pero poco reflexivo—, por el valor de la mujer, tenga muy claro que debe desechar su valor, al no estar movido por un conocimiento verdadero del bien. De ahí que Goya no solo represente a la protagonista como una mujer —pues ya apuntamos anteriormente la misoginia según la cual las mujeres actuaban más por las pasiones que por la razón—, sino que, además, su atributo, el instrumento que ella utiliza para alcanzar su empeño, sea un cañón mal enderezado, pues dicha arma constituye el cuerpo de la empresa de Saavedra NON SOLUM ARMIS (fig. 1), quien explica:

Esto significa esta empresa en la pieza de artillería, nivelada (para acertar mejor) con la escuadra, símbolo de las leyes y de la justicia (como diremos), porque con esta se ha de ajustar la paz y la guerra, sin que la una ni la otra se aparten de lo justo y ambas miren directamente al blanco de la razón por medio de la prudencia y la sabiduría⁵⁰.

Consecuentemente, aunque podemos deducir que la supuesta heroína de la estampa, al contrario que el protagonista de la anterior, sí está siendo favorecida por las veleidades y vaivenes de la fortuna, logrando, momentáneamente, la victoria que se ha propuesto —como demuestra el hecho de que esté en luz y en la cumbre de una inestable pila de cadáveres—, también hemos de percibir que, dado que su valerosa forma de actuar está cimentada en el azar y no en la prudencia —de hecho su cabeza y hombros están dominados, como la ignorancia en Ripa, por el negro—, ella no logrará la victoria verdadera, y su fama permanecerá fundamentada en la mentira⁵¹, como demuestra el hecho



Figura 1
Non Solum Armis,
en Diego Saavedra
Fajardo.
Empresas políticas



Figura 2
Volat Illud
en Sebastián de
Covarrubias.
Emblemas Morales

B. "Goya, Sueños y Caprichos", en López Vázquez, José Manuel B. et al. *Goya y Dalí*. Santiago de Compostela, Fundación Artes, 2004, p. 66).

[50] Saavedra Fajardo. *Empresas políticas...*, op. cit., p. 222.

[51] En este sentido, Sebastián de Covarrubias también utilizaba el cañón en el cuerpo de su emblema VOLAT ILLUD EXCANDESCIT EVNDO (fig. 2), cuyo epigrama dice: "La bala de una pieza

que el cañón —ilógicamente desde el punto de una representación estrictamente naturalista— esté medio en luz, medio en sombra, lo cual deja totalmente oscurecidas las ruedas, lo mismo que las balas y el collado sobre el que este se asienta⁵². En relación con ello, en el último término sigue en penumbra, aunque menos que en la estampa anterior, el monte que domina la escena, símbolo de la gloria verdadera, la cual solo se consigue a través de la virtud.

Siempre sucede es, para todo espectador desengañado, un nuevo exvoto que confirma la fatalidad a la que conduce la rueda de la fortuna que, en su continua mudanza, necesariamente impele a los hombres que ciegameamente se suben a ella a “subir y bajar” o, mejor, como dice Gracián, a “subir y caer”. Es posible que Goya esté utilizando una escena de caballería para subrayar la irracional temeridad que mueve a los protagonistas de la estampa, ya que él, a lo largo de su producción, utiliza el motivo del hombre a caballo para mostrar —aplicando el refrán “No hay cuerdo a caballo, ni colérico con juicio”—, la necedad y la falta de cordura de los jinetes⁵³. Sin embargo, para el espectador que emite la locución —recordemos que de ingenio agudo, pero poco reflexivo— “siempre sucede” es una frase hecha, con la que se limita a constatar acontecimientos que percibe como iguales en su reiterada sucesión, sin reflexionar verdaderamente sobre lo que estos y aquella implican; ya que ella supone una contradicción *in terminis*: “suceder” además de ‘entrar en lugar de otro, o seguirse a él’, significa —según la tercera acepción recogida por el Diccionario de Autoridades— “acontecer algo impensadamente, o contra lo que se presumía y esperaba”. Consecuentemente, si algo “sucede” “siempre”, necesariamente tiene que ser presumido y esperado por el prudente que tratará de evitarlo, lo que, lógicamente, no hacen los necios que ciega e imprudentemente se suben a la rueda de la fortuna.

que se inflama/ Corriendo por el aire conmovido/ Es símbolo muy propio de la fama, / Que volando, de uno en otro oído: /Siempre acrecienta el fuego de su llama,/ Diciendo, mucho más de lo que ha sido/ Y cuando se publica con mentira/ Es como el tiro que sin bala tira” (Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas Morales*. Madrid, por Luis Sánchez, año 1610, p. 128). Posiblemente, también la fama de la protagonista de Goya se acrecienta mucho más de lo que ha sido, con el fuego de la llama con la que dispara el cañón.

[52] Goya pudiera estar jugando con el simbolismo tanto de la luz y la oscuridad para aludir a la inconstancia de la fortuna como con la combinación de blancos y negros, para aludir a la mentira, como hace Ripa.

[53] Véase López Vázquez, José Manuel. “Tabula Cebetis: el programa iconográfico del comedor de los príncipes de Asturias del Palacio de El Pardo”, en Mahiques, Rafael et al. (eds.). *Imagen y Cultura. La Interpretación de la imágenes como historia cultural*. Valencia, Biblioteca Valenciana, Universitat de Valencia-Universitat Internacional de Gandía, Generalitat Valenciana, V.II, pp. 989-1006).

TEMPLAR LA AMBICIÓN DE BIENES MUNDANOS DEL CUERPO

Nuevamente, el giro constante de la fortuna vuelve a aparecer en los cuatro grabados siguientes: *No quieren, Tampoco, Ni por esas* y *Para eso habéis nacido*. Si en las tres estampas anteriores lo que movía a los protagonistas eran destemplanzas del espíritu, en esta asistimos a las del cuerpo producidas por la concupiscencia lasciva o incontinente, que es el vicio que lleva a la soldadesca francesa a la violación de mujeres y a los villanos españoles a una muerte propia de animales. Precisamente, ya Saavedra decía que:

La mayor enfermedad de la república es la incontinencia y lascivia. De ellas nacen las sediciones. Las mudanzas de los reinos y las ruinas de los príncipes, porque toca en la honra de muchos y las castiga Dios severamente. Por muchos siglos cubrió de cenizas España una deshonestidad. Por ella cayeron tantas plagas en Egipto y padeció David, grandes trabajos en su persona, y en las de sus descendientes perseguidos, y muertos casi todos a cuchillo⁵⁴.

El hecho de que Saavedra apunte también a la honra como consecuencia de las mudanzas de los reinos, permite encadenar también en este mismo discurso a la estampa siguiente *Amarga presencia* e interpretar las dos posteriores *¡Duro es el paso!* e *Y no hai remedio* en clave de mudanza de los reinos y represión de la sedición. Sin embargo, como veremos, estas tres estampas componen una subserie con identidad propia.

Si nos limitamos a ver solo lo que nos percibimos por los sentidos como hace el hombre de gran ingenio —pero, por ello, como apunta Brum, poco reflexivo—, nos quedaríamos con la interpretación de las escenas que hacen los epígrafes: las mujeres no acceden a las pretensiones libidinosas de los soldados franceses, en tanto en cuanto *No quieren; Tampoco*, y *Ni por esas*, lo que es lo mismo que decir de “ningún modo”⁵⁵, lo cual, todavía se corrobora más por el hecho de que la negación —como la de las tentaciones de Jesús o la negaciones de Pedro— sea por tres veces. Sin embargo, si empezamos a analizar las estampas reflexivamente nos encontramos una clara referencia a la “mudanza y desvaríos”

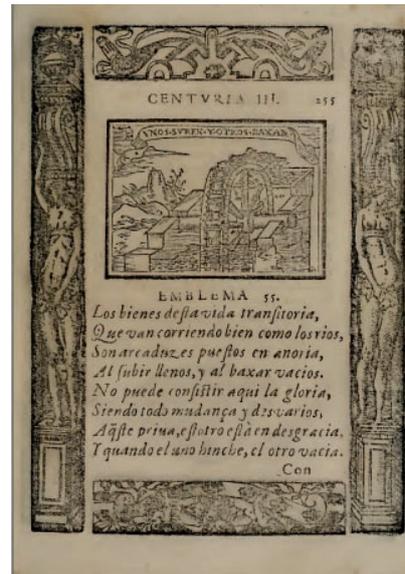


Figura 3
Unos Suben
Y Otros Baxan,
en Sebastián de
Covarrubias.
Emblemas Morales

[54] Saavedra Fajardo. *Empresas políticas...*, op. cit., p. 710.

[55] Esto es lo que significa la frase hecha “ni por esas” según el Diccionario de Autoridades.

de la fortuna en la noria⁵⁶ representada en el último término de *No quieren*, pero también en el efecto voltario del revoltijo que conforman las figuras de *Tampoco* y en la curva del arco de *Ni por esas* que en su declinar nos sugiere que no hay esperanza para las mujeres, que pronto alcanzarán el máximo de su fortuna adversa al ser arrastradas a la oscuridad.

Por otra parte, frente a las protagonistas de las estampas anteriores, aquí no estamos ante heroínas, sino ante víctimas. De hecho la fortuna que padecen —parafraseando la glosa del emblema LAS INCOMODIDADES DE LA POBREZA⁵⁷— no es debida a su arbitrio, ni a de su negligencia, sino que nace del “inevitable rigor de la guerra”. Contra esta negra fortuna ellas reaccionan estoicamente, ejerciendo las virtudes de la fortaleza y la constancia, utilizando bien su entendimiento⁵⁸ y manteniendo soberana su voluntad, que es lo que las hace libres y no esclavas⁵⁹. Nuevamente el verbo “querer” está utilizado en el epígrafe con toda socarronería. Un refrán recogido en el diccionario de Autoridades dice: “Quien hace lo que quiere, no hace lo que debe”⁶⁰, pues, aquí, las mujeres que “no quieren” realmente “sí quieren” mantener libre su voluntad y hacen lo que ellas entienden ser la suma perfección, respecto a la virtud, aunque ello les cueste la vida⁶¹; mientras que los hombres, que “sí quieren”, lo que hacen es ser esclavos de sus vicios, no queriendo hacer lo que deben.

Además, si en las estampas *Las mujeres dan valor* e *Y son fieras* Goya utilizaba la misoginia de época para mostrar cómo, debido a su natural, las féminas, podrían ser infinitamente más irracionales y temerarias que los hombres, ahora muestra

[56] Véase, por ejemplo, UNOS SUBEN Y OTROS BAXAN (fig. 3): “Los bienes de esta vida transitoria,/ Que van corriendo bien como los ríos,/ Son arcabuces puestos en anoria,/ Al subir llenos y al bajar vacíos./ No puede consistir aquí la gloria,/ Siendo todo mudanza y desvaríos,/ Aqueste priva, es otro está en desgracia/ Y cuando el uno hinche, el otro vacía” (Covarrubias. *Emblemas...*, op. cit., p. 255).

[57] *Theatro Moral...* op. cit., p. 90.

[58] “La razón sola es libre en el hombre, y la puede llamar propiamente suya; pues no puede ser forçada ni oprimida de algún poder humano. Es un bien interno en qué consiste toda nuestra felicidad. Y todos los externos son bienes aparentes, dependientes de ageno poder y sujetos a continua mudanza” (*Enchiridión...*, op. cit., p. 2).

[59] “En todo es libre, el que tiene libre la voluntad: y el que la sujeta a los vicios esclavo se haze de los vicios. Pon tu voluntad en manos de Dios, y serás buen cristiano y Philosopho juntamente. No te parezca rigurosas y severas estas reglas de la Philosophía, quanto el deffecto está en tu voluntad” (Ibídem, p.9).

[60] Añadiendo “Refr. que reprehende la demasiada libertad y voluntariedad en el obrar, que comúnmente hace exceder de lo justo” (Diccionario de Autoridades).

[61] “Poder lo que se quiere no es concedido a todos: mas querer lo que se puede, no se niega a ninguno. Huir o temer el desastre inevitable; es poco saber: tolerarle, es constancia: pero salirle al encuentro; es suma perfección.” (*Enchiridión...*, op. cit., p. 3).

como ellas que —también misógicamente— eran entonces tenidas, a causa de su naturaleza como paradigmas de la inconstancia y la veleidad, cuando han sido educadas en la virtud, llegan, incluso, a vencer en constancia y en fortaleza a los propios hombres, los cuales, a pesar de que su natural sea más propicio para el juicio, sin la educación solo son esclavos de sus vicios⁶². Para Goya la forma de actuar de los hombres y de las mujeres no depende de su distinta naturaleza, sino de la educación recibida, como confirma en el comentario del Ms. del Museo del Prado al *Capricho Tal para cual*:

Muchas veces se ha disputado si los hombres son peores que las mujeres, ó lo contrario. Los vicios de unos y otros vienen de la mala educación: donde quiera que los hombres sean perversos, las mujeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en esta estampa con el pisaverde que la está dando conversación: y en cuanto á las dos viejas, tan infame es la una como la otra⁶³.

La contraposición entre el bien y el mal actuar lo encontramos en la anciana que yergue un puñal para ayudar a la joven de *No quieren* y los hombres de todas las estampas y, particularmente, de *Ni por esas*. Mientras estos son ejemplos de hasta qué punto puede llegar a nublar el vicio la razón, pues de ningún modo —esto es: ni por la presencia de la iglesia en el último término, ni por la del niño en el primero— dejan de comportarse yendo contra las leyes divinas y las naturales; la anciana está poniendo en práctica la máxima estoica recogida en el *Enchiridion* que obliga a socorrer al amigo cuando está en peligro de ser asesinado⁶⁴.

[62] La moraleja es la misma que se extrae de la glosa del emblema LA EDUCACIÓN MUDA COSTUMBRES, aunque en él se utilice como argumento la anécdota de Licurgo educando a los perros: “estando [Licurgo] en los principios de su administración, y los Lacedemonios aprendiendo aún los rudimentos de la Virtud que pretendía enseñarles; no solos les quiere dar a entender, que la Naturaleza produce solamente el exterior del hombre, y que la Educación (siendo la que da el conocimiento, y las costumbres) acaba y perfecciona lo que aquella començó; pero quiere aún hazerles comprehender que la instrucción puede reformar las desórdenes de nacimiento, y forçar imperiosamente los movimientos e inclinaciones naturales” (*Theatro Moral...*, op. cit., pp. 6-7).

[63] Véase López Vázquez, José Manuel B. “La necesidad de educación y su importancia en los niños y jóvenes en los Caprichos de Goya”, en *Homenaje a José García Oro*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 2002, pp.475-492.

[64] “No obstante la razón pide que socorras (con peligro de tu misma vida) a tu amigo, y tu Patria. Sea pues tu recurso al mayor oráculo. Vate al oráculo Pytheo que echó de su Templo a un hombre, porque en tiempo passado no había socorrido a uno de sus amigos que matavan” (*Enchiridion...*, op. cit., p. 30). Es cierto que podría argüirse que también las protagonistas de *Las mujeres dan valor e ¡Y son fieras!* actúan en defensa de la patria. Sin embargo, ellas, en estos dos casos, no actúan guiadas por el juicio, sino por la pasión y, consecuentemente, no están usando bien su entendimiento al obrar temerariamente.

La estampa siguiente *Para eso habéis nacido*, en principio nos deja perplejos. Tras tres escenas de intentos de violación se representa un montón de cadáveres que todos los autores coinciden en decir que son de españoles, a lo que se añade en el título una frase lapidaria o cuando menos despreciativa. Vega señala que es difícil precisar el significado que Goya dio a esta estampa y apunta que su reflexión se encuentra en la misma línea que la denuncia de Casti de la ingratitud y desprecio con que los tiranos dan a la memoria de los súbditos anónimos que sacrificaron su vida por ellos⁶⁵. Sin embargo, creo que el desprecio airado que comporta el epígrafe se corresponde con la opinión del ingenio agudo, pero poco reflexivo, de su autor y, por consiguiente, difiere sustancialmente del verdadero contenido de la estampa.

En las tres anteriores vimos a soldados franceses convertidos, por causa de su lascivia, en bestias, que “ni por esas” se regían por ley alguna. En esta, Goya nos muestra como los españoles llevados por la incontinenencia son semejantes a los concupiscentes franceses, con la representación repulsiva de un montón de guiñapos humanos muertos sobre los que, literalmente, un incontinente —momentáneamente todavía vivo— se arroja arrojando conforme a su vicio⁶⁶. De este modo, Goya estampa un exvoto que muestra al lector/espectador que su mayor problema no radica en la fortuna casual —como la que sufren las mujeres al ser violadas durante la guerra— sino en no conocerse a sí mismo y, a causa de esto —de por qué realmente no sabe para que nació—, sea el único animal que actúa contra sí, convirtiéndose en su peor enemigo⁶⁷. Una vez más Goya juega con el antónimo del epígrafe, desengañando al hombre, mostrándole para que

[65] Vega. *Fatales consecuencias de la guerra...*, op. cit., p. 33.

[66] Goya utilizaría aquí el vicio de la lascivia e incontinenencia no en el sentido concreto de la “propensión a las cosas venéreas” —que era como lo utilizaba Saavedra en el texto citado y que era el que insuflaba a los soldados franceses—, sino en el que también recoge el Diccionario de Autoridades: “en su riguroso sentido significa el exceso de qualquiera cosa deleitosa”. “Incontinenencia” en este caso sería sinónimo de “destemplanza” y Goya representa a su protagonista como tal y, por lo tanto, vomitando.

[67] Goya desarrolla un discurso neostoico semejante al de Quevedo: “Dexo los sucesos desdichados, que el decreto del cielo, y su providencia permite. La ruina de las casas, los rayos, el fuego repentino, los ladrones, la muerte violenta, los diluvios, la guerras, los castigos, las traiciones, cosas, que no puede prevenir nuestro juicio, y que la sabemos y pasamos a un punto. Y estas cosas, que no están en tu mano, no las devías sentir y quexarte dellas. Tu maior miseria no es, sino que entre todos los animales tu solo naciste contra ti mismo. ¿Qué enemigo tienes mayor de tu vida, y quietud que tú? [...] No te ensorbezcas, ni creas que fuiste criado para otro negocio, que para usar bien de lo que dio el que te crió. Buelve los ojos, si piensas que eres algo, a lo que eras antes de nacer y hallarás, que no eras, que es la ultima miseria. Mira que eres el que poco a poco, que no fuiste, y el siendo eres poco, y el que de aquí a poco no serás, verás como tu vanidad se castiga y se da por vencida” (Quevedo. *La cuna...*, op. cit., pp. 5 v y 6 r y v).

no ha nacido: no lo ha hecho para ser pura vanidad. Como pura vanidad son los muertos representados, que no dejan otro rastro que una nube, la cual, como si fuera de humo, se eleva al cielo desde la pira ignífuga que ellos forman. De este modo, Goya pone de manifiesto que aquel que se sube ciegamente a la fortuna en pro de los bienes que ella promete, dándose a la sensualidad, termina siendo, como dice Andrés Mendo, “un juego de ella”, esto es: “imagen de la inconstancia, espejo de corrupción, despojo de la muerte y cifra de todas las calamidades”⁶⁸. Sin embargo, él, a diferencia del autor de la letra, ni desprecia ni se aíra contra los que actúan guiados por sus enfermedades corporales y, por el contrario, le dan lástima y nos enseña a corregirnos y sentir solo nuestras culpas y no las ajenas⁶⁹.

RECHAZAR FALSOS PRINCIPIOS Y OPINIONES ADQUIRIDOS POR VANAS LECTURAS

Hasta aquí Goya representó los falsos principios y opiniones adquiridos por la mala institución, que el hombre debe apartar de sí para alcanzar la virtud. Pero, todavía en el primer medio de cómo conseguir esta, Brum también añade que debe apartarse de los falsos principios y opiniones adquiridos por vanas lecturas. Lo cual Goya ilustra en las tres estampas siguientes: *Amarga presencia*, *¡Duro es el paso!* e *Y no hay remedio*.

La primera vuelve a incidir en el tema de la lascivia, pero, ahora, la violación de la protagonista principal se lleva a cabo en presencia de un familiar, con lo que introduce explícitamente el tema del ultraje a la honra, el cual, como ya resaltaba el texto de Saavedra, citado anteriormente, es la causa principal de las sediciones, pues “así como [la honra] defiende y conserva las repúblicas y obliga a la fidelidad, las suele perturbar por preservarse la infamia en la ofensa, en el desprecio y en la injuria, anteponiendo los vasallos el honor a la hacienda y a la vida”⁷⁰. Precisamente, las fatales consecuencias de la sedición, y los desórdenes que ella crea, las encontramos reflejadas —enfaticándose una vez más la irracionalidad— en las otras dos estampas. Y es que, como también señala Saavedra: “Las

[68] Mendo. *Príncipe perfecto...*, op. cit., p. 234.

[69] Nuevamente Quevedo sirve de cita de autoridad: “Pues respóndeme, si el otro es malo, del vicio ageno porqué te perturbas, y te enojas, deviendo a la caridad fraterna tenerle lástima? [...]. Si ves a uno lleno de enfermedades y no te enojas. Dime ¿porqué con aquel que tiene vicios, y pecados que son enfermedades del alma, te aíras, y no te apiadas? Andará el mundo cuerdo, y en paz, quando cada uno sintiere sola sus culpas y no las ajenas, y aún tendrá enmienda. ¿Ay ladrones? guárdate y apártate dellos: pero si te robaren, escarmienta para otra vez, que assí castigarás tu descuido. Y no te enojas con el ladrón, porque lo es: que esso no está en tu cuenta, que ya castigaste con el escarmiento el descuido, que lo estaba” (Quevedo. *La cuna...*, op. cit., pp. 46 v-47 r y v).

[70] Saavedra Fajardo. *Empresas Políticas...*, op. cit., p. 708.

afrentas recibidas siempre están incitando a la venganza contra al príncipe. La desestimación obliga a sediciones, o ya el príncipe la tenga de los vasallos, o ellos de él, cuando no tiene partes o calidades dignas de príncipe, juzgando que es vileza obedecer a quien no sabe mandar ni hacerse respetar y vive descuidado del gobierno”⁷¹. Consecuentemente, la desestimación en sus funciones de los gobernantes franceses no refrenando a sus tropas, llevó a la insurrección de los españoles, a la que, a su vez, se respondió por los primeros con la implantación de penas de muerte severísimas, lo que no hizo sino generar una espiral de odio y de sed de venganza. Además, la irracionalidad alcanzó cotas insospechadas cuando algunos españoles también trataron de sacar provecho de la situación saqueando a sus propios compatriotas. Todo ello hacía girar sin tino la rueda de la fortuna, simbolizada, en la primera estampa, por la escalera⁷² y los duros pasos que se obligan a dar a los viciosos que, obviamente, solo los conducen a subir y caer, y, en la segunda —además de por el triunfo del reino de la oscuridad y la reiteración circular de las salvajes ejecuciones—, por la propia fatalidad a la que la fortuna siempre aboca, recogida en el epígrafe *Y no hai remedio*, escrito por un poco reflexivo ingenio agudo; pues si bien es cierto que quien se sube a ella da en la fatalidad, también lo es que ella es predecible por los pasos en que anda cada uno, como hacía el Acertador de Gracián⁷³.

Estas dos estampas poseen, eso sí, un cariz muy diferente. En la primera, los protagonistas son todos españoles, poseen facciones rudas e incluso grotescas, lo que en Goya suele ser sinónimo de ignorancia y maldad. Entre ellos, adquiere un rol principal el eclesiástico que, al pie de la escalera, pretende reconfortar al reo indicándole el cielo. El religioso también posee facciones vulgares y rudas, lo que induce a sospechar, asimismo, que él está lejos de la verdadera institución en la

[71] *Ibíd.*, p. 709.

[72] “Del modo que aquella escalera mística de Pitaco Mitileno, dedicada al Templo, no significava otra cosa que la vida del hombre, la qual consiste en subir, y baxar perpetuamente, según escribe Diogenes Laercio. Y así propio la otra escalera, que el Génesis dize apareció a Iacob, y señalaba esto mismo, según observa Philon Iudio, diciendo: Las cosas humanas tienen en su modo forma de escalera, por el curso, y movimiento inconstante, y desigual: este es el camino de las cosas desde mundo, una van cuesta arriba, otras cuesta abaxo, pero sujetas todas a la incertidumbre de la contingencia” (Solórzano Pereira. *Decada primera...*, op. cit., p. 242).

[73] “A cada uno le adivinaba su paradero como si lo viera sin discrepar un tilde: a los liberales, el hospital; a los interesados el infierno; a los inquietos, la cárcel, y a los revoltosos, el rollo; a los maldicientes, palos, y a los descarados, redomas; a los capeadores jubones, y a los escaladores, la escalera; a las malas, palo santo; a los famosos, clarín; a los sonados passeio; a los perdidos, pregones; a los entrometidos, desprecios; a los que les prueba la tierra, el mar; a los buenos pájaros, aire; a los gavilanes, pigüelas; y a los lagartos, culebra; a los cuerdos felicidades; a los sabios, honras, y a los buenos, dichas y premio” (Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Edición Santos Alonso. Madrid, Cátedra 1984, pp. 594-595).

labor, supuestamente, moralizante que está llevando a cabo⁷⁴. La admiración que expresa la letra una vez más evidencia la ignorancia de su autor. Si tomamos “paso”, como él hace, por “lance o successo, especial y digno de reparo” y, sobre todo, “también por la muerte, por serlo de esta a la vida eterna” podríamos justificar su admiración. Pero si, vamos más allá de lo que perciben nuestros sentidos, reflexionando sobre la finalidad pretendida con el castigo, deberíamos interpretar “paso” en la acepción también recogida en el Diccionario de Autoridades: “En sentido moral, es el adelantamiento que se hace en qualquiera especie, de ingenio, virtud, estado, ocupación, empleo, &c”, y, entonces, es obvia la necedad de la admiración, pues ningún aprovechamiento moral se extrae de tal castigo. Es más, ¿cuál ha sido el delito de estos ajusticiados a los que se aplica la escalera? ¿El de “escaladores” —lo que en germanía significa “ladrones”— como en el texto con los pronósticos del Acertador, citado anteriormente? De ser así, aunque común en los casos de guerra⁷⁵, es un castigo injusto, por muy ejemplarizante que se pretenda, al no corresponderse la pena con el delito⁷⁶, y, por lo tanto, resulta todavía más necia la admiración del autor de la letra.

Por su parte, en la segunda estampa, estamos ante españoles que son fusilados, inhumanamente, por batallones franceses que actúan como autómatas. Posiblemente se trate de sediciosos —“revoltosos” en la jerga del Acertador de Gracián— a los cuales les aplican el prescrito castigo de “rollo”, que en esta ocasión es un sencillo poste⁷⁷. Desde luego, para quien tan imprudentemente

[74] Es más, en el dibujo preparatorio Goya además de utilizar la fealdad física, como denotativa de la negativa cualidad moral del personaje también lo representaba tuerto y según dicho Acertador: “De un tuerto pronosticó que no haría cosa a buen ojo y acertó” (Ibidem, 593).

[75] Teniendo en cuenta este significado, la relación —ya señalada por Pierre Gassier (*Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona, Noguer, 1975, p. 217)— de esta estampa con *La pendaison de Les Grandes Misères de la Guerre* de Jacques Callot, cuyo epígrafe es: “A la fin ces voleurs infâmes et perdus,/ Comme fruits malheureux a cet arbre pendus./ Montrent bien que le crime (horrible et noire engeance)/ est luy mesme instrument de honte et de vengeance,/ Et que c’est des hommes vicieux,/ Désprouuer tost ou tard la justice des Cieux”, atañe a los contenidos y no se limita a una mera relación compositiva como señala Werner Hofmann (*Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830*. Hamburger Kunsthalle, 1980, p. 129).

[76] De ahí que no sea extraño que, como ya señaló Hofmann, “la postura del condenado a muerte es familiar a la del prisionero de *Tan barbara la seguridad como el delito* (Hofmann. *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen...*, op. cit., p. 124).

[77] Precisamente, ilustrar el castigo de rollo dado a los revoltosos, es lo único que justifica una imagen tan inveraz, por muy verosímil que parezca a simple vista, como la plasmada por Goya, pues para fusilar a numerosos reos al tiempo, ningún ejército los dispondría de uno en uno, atándolos individualmente a un poste y empleando al unísono múltiples pelotones de fusilamiento. El propio Goya se muestra mucho más acorde con la realidad en sus *Fusilamientos del tres de mayo*.

actúa “no hay remedio”, es decir: no es posible ni apartarle del riesgo⁷⁸, ni, mucho menos, corregirle⁷⁹, a no ser que se le eduque conforme a la verdadera institución y no con vanas lecturas, que, como los dramas de Calderón, tratan de venganzas del honor ultrajado y recomiendan a los ofendidos ser pródigos en las experiencias propias y avaros en la utilización de las ajenas; de modo que a lo que suelen llevar es a que a los que se sienten deshonrados, errados en la apreciación de la virtud, por tomar la aparente como verdadera, den en el desengaño cuando ya sea demasiado tarde⁸⁰ o que, también, sus verdugos —entendiendo mal la máxima LA DISCIPLINA CORRIGE AL PECADOR⁸¹ y llevados por el coraje y la ira— apliquen penas desproporcionadas a los delitos, en vez de enseñarles a los viciosos las armas de la virtud, con las que, frente a lo que piensa el autor de la letra, sí hay remedio para ellos, pues todos habrían aprendido a “oler el poste”⁸². Por ello, teniendo en cuenta el dolor que manifiesta el autor de la letra de la primera de las tres estampas, *Amarga presencia* y, que sea justamente la ira la pasión que dicta el castigo de los ladrones y de los sediciosos en las otras dos,

[78] “Remediar: Vale, asimismo librar, apartar o separar algo del riesgo” (Diccionario de Autoridades).

[79] “Remedio: Vale asimismo enmienda o corrección” (Diccionario de Autoridades).

[80] Recordemos el comentario del Ms del Museo del Prado al *Capricho 10 El amor y la muerte* “Ve aquí un amante de Calderón, que por no saverse reír de su competidor, muere en brazos de su querida y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy a menudo” (Sobre la interpretación e este Capricho y el anterior, véase López Vázquez, José Manuel B. “Ni avaros en las experiencias ajenas, ni liberales en las propias: moralejas de los *Caprichos* 9 y 10 de Goya”, *Artis*, nº 5, 2006, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 271-286).

[81] Cuya glosa es: “Grandemente exagera aquí el Pintor la Letra de Horacio; mostrándonos en estos torpes monstruos la horrible y fea mudanza del hombre pecador, transformado de tal manera en el vicio, que le aprisiona, que apenas puede distinguirse del mismo vicio. No obstante, tan transformado, como lo vees, nos da esperanza de su remedio mediante la Sabiduría, y la Elocuencia, representada por Palas y Mercurio. Aquella, con tácita gravedad, les muestra las armas, con que pueden vencer sus vicios y este como maravillosa elocuencia, les persuade el Amor de la Virtud; y con el caduceo les muestra el camino señalando el cielo. Moralizando más Christianamente sobre estas dos Figuras de Palas y Mercurio; las imagino significar los Libros doctos y las santas Predicaciones; instrumentos eficacísimos de la conversión del más obstinado pecador” (*Theatro Moral...*, p. 26). Desde luego, el fraile de la estampa entiende mal la moralidad del emblema y, en su trabajo de Mercurio, lo único que le importa es que el vicioso “pase del estado más perdido” “al más santo” dando el duro paso de la muerte. En este sentido, añadir que el epigrama de Brum al emblema es “Si con penitente llanto,/ Del pecado arrepentido,/ Rompes su engañoso encanto;/ Del estado más perdido,/ Podrás passar al más Santo”. Para lo cual, no es necesario medida tan extrema, sino que puede trocar su vicio en virtud, continuando con su vida, tal como también se recoge en el epigrama de Diego de Barreda: “No hay hombre, ni le ha havido tan vicioso,/ Dese que Dios al ser, sacó la nada,/ Que si el oydo atento al sonoro/ Eco de la doctrina levantada/ Diere, dexando en sí, del enfadoso/ Deleyte, un rato el alma descansada; que no venga con tiempo a sugetarse/ Al bien, y con los buenos juntarse”.

[82] “oler el poste: Phrase que significa prevenir con anticipación algún engaño o riesgo y evitarle con disimulo” (Diccionario de Autoridades).

creo que la lección moral —acorde con la verdadera institución extraída de los libros doctos— con la que Goya quiere desengañarnos mediante estos tres ex-votos, concuerda nuevamente con las razones del discurso estoico que Quevedo dispone, precisamente, a continuación del que hemos utilizado para interpretar *Para eso habéis nacido*.

Si dos cosas apartases de tu ánimo (tanto por dañosas, como inútiles) serás buen inorante. La primera es no entristecerte en las desdichas: y la segunda, no airarte, ni encolerizarte en las ocasiones [...]. Veamos ahora, ¿parécete bien según esto ir a la venganza y al castigo ciego y sin razón, ni entendimiento ninguno, ajeno de ti mismo, cuando más te avías menester? Ten por cierto, que bien puedes tu ir con ira cargado de armas; mas que las armas van sin ti, y sin dueño, que las rija. Y yendo airado, tendrás más razón de temerte tú a ti mismo, que el contrario de temerte a ti, viendo que vas enojado. Y es sin duda, que peligras en ti más y peor⁸³.

Desde luego, las armas del primer término de los airados franceses en la estampa *Y no hay remedio* van sin dueño.

APARTAR LOS FALSOS PRINCIPIOS Y OPINIONES ADQUIRIDOS POR EL MAL EJEMPLO

Hasta ahora, hemos visto, ilustrando lo que dice Brum en el primer medio para alcanzar la virtud, representados a los viciosos que obran mal por seguir los falsos principios y opiniones adquiridos por la mala institución o por las vanas lecturas. Quedan por representar, para completar dicho medio, a los que los obran llevados por el mal ejemplo. Precisamente, en la estampa siguiente de la serie, *Se aprovechan*, vemos a los que siguen el mal ejemplo que se ha instaurado en el mundo “donde reinan solamente, / El tener y más tener⁸⁴”. Lo que lleva a que, en las guerras, se considere insoslayable que los soldados arramplén con todo lo que encuentran a su paso, llegando a ser este hecho proverbial. Así Lagniet, en una estampa dedicada a la ambición que todo el mundo manifiesta por tener, grabó el refrán “a ces

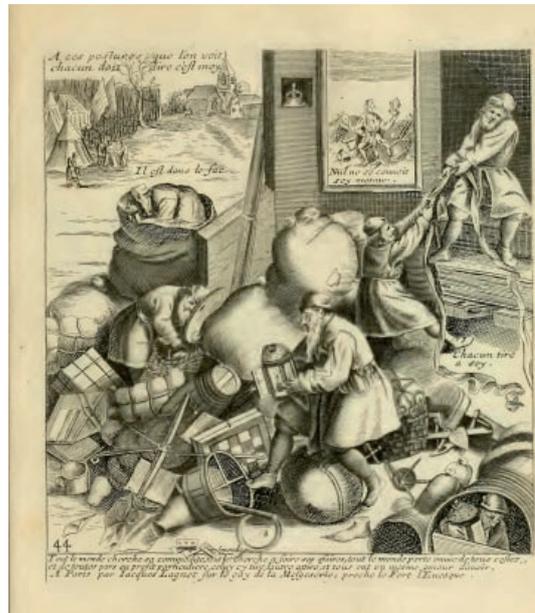


Figura 4
Tout le monde cherche sa commodité..., en Jacques Lagniet. *Recueil des plus illustres proverbes*

[83] Quevedo. *La cuna...*, op. cit., pp. 47 v -50 r.

[84] *Theatro Moral...*, op. cit., emblema 48, *EL DINERO LO DA TODO*, p. 96.

postures que l' on voit, chacun doit dire c'est moy"⁸⁵, sobre la representación de un campamento militar levantado en medio de una aldea.

En la estampa, el mal ejemplo y la codicia insaciable ha endurecido tanto los corazones de los soldados, que yendo contra toda compasión y misericordia, saquean los cadáveres, dejándolos desnudos y sin enterrar en las posturas que adquieren por un albur tras ser despojados de sus ropas. La maldad de su acción, que quebranta toda virtud, se enfatiza tanto “por la fría negligencia con que los soldados manejan los cuerpos inertes”⁸⁶, digna de la insensibilidad de los más despreciables sayones, como por el hecho de utilizar subliminalmente, en el cadáver del centro de la composición, el tema de encuadre de Cristo Muerto de una Piedad⁸⁷.

Por otra parte, al igual que ya había hecho en numerosas ocasiones en los *Caprichos*, Goya juega en la letra de la estampa con la ambigüedad del significado producida al dejar elíptico el sujeto. En principio, si interpretamos “se aprovechan” como la utilización de una sentencia popular que busca justificar que no se puede desperdiciar nada, pudiéramos entender que lo que se aprovechan son las vestimentas⁸⁸. Pero, interpretando la imagen, con un sentido negativo como el que acabo de hacer, es muy posible que el sujeto de la frase sean los soldados, los cuales “se aprovechan”⁸⁹ llevados de su codicia. Desde luego, esta segunda

[85] Lagniet, Jacques. *Recueil des plus illustres proverbes, Divisés en trois Livres, Le Premier contient les proverbes moraux. Le Second Les proverbes joyeux et plaisans. Le Troisième Represente la vie des Gueux en proverbes mis en la lumiere par Jacques Lagniet*. Paris, sur le quay de la Megisserie au fort l'Evesque, 1657, L.I, p. 44. Además, en la misma estampa se representan a dos personajes que se disputan un largo lienzo que ilustra el proverbio “chacun tire a soy”. Desde luego, los soldados de la estampa goyesca tirando de las ropas de los cadáveres, están poniendo en práctica dicho proverbio. La leyenda general al pie del grabado, no deja lugar a dudas que todo el mundo busca su provecho llevado por su afán de poseer: “Tout le monde cherche sa commodité, tout le cherche a faire ses affaires, tout le monde porte envie de tous costez, et de toutes pars au profit particuliere, celuy cy tire, l'autre attire, et tous ont un mesme amour d'avoir” (Ibídem).

[86] Lecaldano, Paolo. *Goya, Los desastres de la guerra*. Madrid, 1976, p. 44.

[87] Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Goya, Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*. Madrid, Fundación Juan March, 1982, p. 94.

[88] Así, por ejemplo, para Sayre la imagen aludiría a los guerrilleros españoles que por falta de medios se veían obligados a despojar los uniformes y las armas de los soldados muertos (Sayre, Eleanor . *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*. Boston, Museum of Fine Arts, p. 150).

[89] Mientras que en el primer caso, la acepción sería la primera del verbo “aprovecharse” recogida en el Diccionario de Autoridades: “valerse de alguna cosa para su bien y provecho”, en este, sería la segunda: “Significa algunas veces utilizarse y valerse uno de su habilidad y destreza para sacar fruto y emolumento, que redunde en su provecho. Regularmente se usa este verbo en mala parte para dar a entender que uno, faltando a la fidelidad, se utiliza y aprovecha indebidamente de lo que no puede en justicia”.

interpretación, también, podría hacerla la persona de ingenio agudo, pero poco reflexiva, que hasta aquí ha redactado los epígrafes. Y aún así, una vez más, se equivocaría, pues, verdaderamente, estos viciosos llevados por el mal ejemplo aprendido del siglo, no están obteniendo el verdadero provecho que sí podrían obtener de los cadáveres que están despojando, al aprender de ellos el escarmiento y el desengaño —cuanto más, si alguno de estos va más allá de ser un genérico *memento mori* y compone la figura de la verdad y la misericordia suprema, que es Cristo— y, consecuentemente, desechan la lección estoica de apreciar solo las cosas espirituales y eternas, pues todas las demás les son ajenas y ni les pertenecen, ni les aprovechan⁹⁰. Así Quevedo enseña que: “Nada de lo que le conviene ignora el virtuoso. En salvo tiene su paz y sin miedo su libertad. Y el inorante sabe solo lo que no le aprovecha, ni pertenece” y más adelante añade:

Considera que un ombre que uvo sabio, pidió la sabiduría a Dios, y él se la dio, como fuente de toda verdad, y que la perdió en llegándose a las cosas de la tierra. Sea pues tu estudio, o ombre, que desseas ser sabio, para merecer este nombre cerca de las cosas espirituales y eternas. Trata con los afligidos, y estudia con ellos; comunica a los solos; oye a los muertos, por quien hablan el escarmiento, y el desengaño⁹¹.

La prueba evidente de que ellos no están aprovechándose aprendiendo del castigo que ellos mismos como verdugos chapuceros de la justicia eterna han infringido a los muertos por los vicios de estos, primero matándolos y luego despojándolos de sus vestiduras, lo tenemos en las ramas de los árboles, desgajadas que no podadas⁹², por lo cual —al no aprender del castigo ajeno, y empezar a



Figura 5
*Ab Ipso Duquit
Opes Animumque,*
en Sebastián de
Covarrubias.
Emblemas Morales

[90] En la citada estampa de Lagniet, se representa en contraposición al ansia de tener que muestran todos los protagonistas, un recuadro en el que sobre un revoltijo de objetos, desvinciados o quebrados, una figura se está mirando al espejo, ilustrando el proverbio “Nul ne se connoit soy mesme”. En verdad tanto en la estampa de Lagniet, como en la de Goya, aquellos que están obsesionados por poseer bienes mundanos, desconocen lo más importante, que es conocerse a sí mismos.

[91] Quevedo. *La cuna...*, op. cit., pp. 58 r y 60 v-61 r.

[92] Evidenciando la diferencia que hay entre el verdadero castigo de la justicia divina —del que se obtendría “paz, contento, vigor, salud y vida” y este necio castigo humano, que lo único que provoca es

conocerse a sí mismos— ellos, también, terminarán siendo fatalmente castigados por otros viciosos que, como ellos, solo buscan aprovecharse. De hecho, la actitud viciosa de los protagonistas, se incrementa, si tenemos en cuenta que la irracionalidad de su acción, no solo es contraria a la virtud, sino que además puede poner en peligro sus propias vidas y la seguridad de su ejército, como nos enseña la emblemática regio política: “lo que no pudieron vencer las armas levantadas vencen las caídas y los despojos esparcidos por tierra, cebada la codicia de los soldados sin orden ni disciplina, como sucedió a los sármatas, a los cuales, cargados con las presas de una vitoria hería el enemigo como a vencidos”.

En las estampas siguientes, hasta la trigésimo nona Goya irá ilustrando los otros medios para alcanzar la virtud apuntados por Brum en su Proemio, lo que trataré de demostrar en próximos artículos. Espero que con las estampas ya analizadas haya podido convencer a alguien de que —por muy caprichoso y peregrino que parezca, cuanto más habida cuenta las interpretaciones existentes hasta la fecha— *Los Desastres de la guerra*, pueden ser decodificados como un libro de emblemas estoicos.

dolor y sangre, que se derrama inútilmente, pues quien lo sufre no escarmienta. Véase, por ejemplo, el emblema AB IPSO DUQUIT OPES ANIMUMQUE, de Sebastián de Covarrubias (fig. 5), cuya figura es una mano sosteniendo una segur desmochando un árbol y cuyo epigrama dice: “La segur cortadora, en mano diestra,/ Aunque derrueque, una y otra rama,/ Dexa horca y pendón, y en breve muestra/ La gran virtud que de su tronco llama./ La Divina justicia, es gran maestra, /De castigar muy bien, al que más ama/ Sacando del açote, y de la herida/ Paz, contento, vigor, salud y vida” (Covarrubias. *Emblemas...*, op. cit., p. 32).

Elementos para una gramática sensorial del barroco novohispano: análisis de Los Sirgueros de la Virgen (1620)

Beatriz BARRERA PARRILLA

Universidad de Sevilla
bbarrera@us.es

En 1620 se publica en México *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, de Francisco Bramón. Esta obra mantiene sólidos vínculos con el género que conocemos como relación festiva. Es una silva que sirve de cancionero, de divertimento pastoril y de argumento teológico, donde todo transcurre bajo una atmósfera fantástica: mitológica y milagrosa. Se compone de tres libros.

El primero hilvana en una estructura narrativa (estructura que ha propiciado confundir frecuentemente la obra con una novela pastoril a lo divino) una serie de canciones de alabanza a la Inmaculada Concepción, celebrada por dos parejas de pastores devotos, trasuntos del propio Bramón y de conocidos suyos: en un prado ameno, dialogan y cantan como relajo de sus ocupaciones y deciden organizar unos festejos en honor de la Virgen, por la proclamación reciente del dogma de la Inmaculada Concepción¹. Se muestran y explican unas empresas que el pastor protagonista, Anfriso (anagrama de Francisco, el autor) había grabado en los troncos de un bosque a modo de homenaje a la Virgen y más tarde asistimos al consenso para organizar la fiesta, que tendrá lugar tan solo cuatro días más tarde.

El libro segundo ilustra los preparativos, describe al detalle el arco triunfal aportado por la pastora Marcilda y proporciona nuevos personajes que participan en los festejos. En el libro tercero la celebración llega a su apoteosis tras un recorrido-romería del campo a la ciudad y culmina en el Templo de la capital mexicana. Corridas de toros, crónica pormenorizada de la representación de la obra de teatro compuesta por Anfriso (texto incluido) y tocotín, convites y otras

[1] El decreto publicado el 12 de septiembre de 1617 por Paulo V en respuesta a las embajadas de Felipe III, proclamando el dogma de la Inmaculada Concepción, motivó una oleada de celebraciones en el mundo hispánico, contexto en que se enmarca esta obra.

diversiones superpuestas conducen a un fin de fiesta en que el pastor es coronado de laureles en la Real Academia.

Aunque estos elementos parecieran posicionarnos ante una obvia relación festiva, la veracidad de los sucesos relatados dista mucho de ser relevante para la recepción de la obra y es muy posible que la celebración descrita sea ficticia (el texto es la fiesta), lo que pudiera desviar las expectativas investigadoras de quienes, amparados en la disciplina histórica tradicional pre o contra-haydenwhiteana, esperen extraer datos concretos al tratarlo como documento fidedigno. Beatriz Aracil² y Jaime J. Martínez³ han contrastado con todo rigor las relaciones del texto de Bramón con la documentación disponible, sin poder identificar lo relatado en *Los Sirgueros* con ninguna de las fiestas immaculistas de que tengamos conocimiento⁴.

Lo que quiero proponer no es una lectura histórica del libro de Bramón, sino literaria, al margen de su coincidencia o no con acontecimientos sucedidos. Vamos a suponer que, como se nos dice en el prólogo, el autor escribió esta obra como ejercicio de la imaginación para descanso y diversión útil, propia y de los otros, tras un esfuerzo académico:

El asunto que el celo de tan grande festividad me ofreció, fue por divertirme, y dar vado al ingenio que en los estudios mayores de Filosofía y Cánones (en que recibí con general aplauso el lauro del trabajoso triunfo) felizmente ha aprobado: y aliviarle de una cansada oposición [...] Entretuve pues el pensamiento en un milagroso sitio pedazo de Cielo, entre sencillos y sin doblez pastores en ocasión que el instante dichosísimo festejaban de MARÍA (6-7)⁵.

Concedamos que el lugar en que se entretiene el pensamiento entre pastores sea un retiro campestre entre amigos, pero aun así se proyecta en el lugar ameno que constituye el marco del relato, también de lo relatado, y lo que se está dando a entender es que todo lo siguiente brota del pensamiento individual del autor, que se recrea en dar forma al festejo:

[2] Aracil, Beatriz. “Del género pastoril a la relación de fiestas: Los sirgueros de la Virgen del bachiller Bramón”, en Barrera, Trinidad (ed.). *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Berna, Peter Lang, 2013, p. 160.

[3] Martínez, Jaime J. “Permanencia y decadencia de la novela pastoril en la América colonial. Los sirgueros de la Virgen de Francisco Bramón”, en Barrera, Trinidad (ed.). *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Berna, Peter Lang, 2013, p. 235.

[4] En cambio sí podemos documentar la historicidad de dos sucesos ligados a poemas de circunstancias incluidos en la obra: una romería de la Virgen de los Remedios para mitigar la sequía de 1616 y un certamen poético organizado por el gremio de Plateros en la Ciudad de México en 1618, donde Bramón tomó parte.

[5] Los números sin más entre paréntesis remiten a las páginas de *Los sirgueros* en la única edición que hay hasta ahora del texto completo: México, Juan de Alcázar, 1620.

y viendo cuán singular y heroico era el objeto que se ofrecía [la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción], por hacer mi estilo tal (respecto del asunto vencíendome a mí mismo) grabé empresas, levanté conceptos (tenues por ser míos) describí placeres, y compuse rimas. Lo cual todo al tribunal de tu censura sin arrogancia presento [...] (7).

Se ofrece, pues, Bramón como responsable de las empresas, de los argumentos, de las canciones, de la obra teatral y de las situaciones. Aún pide al lector que reciba con amor “estos pensamientos”. Y presenta sus obras como partos de su “entendimiento” que le darán la gloria poética. No parece descabellado considerar la autoría en este caso como ostentación de la habilidad no sólo retórica sino creativa, algo habitual en la poética de circunstancias que inunda el siglo barroco. Así parecen entenderlo también los teólogos que firman las aprobaciones, cuando hablan del “libro que compuso” el bachiller Bramón y elogian su dulce “canto” y el entretenimiento útil que ofrece la obra. Y así lo asumimos desde la defensa del canto y la poesía con que empieza *Los sirgueros*, una justificación por parte del autor que resultaría tal vez innecesaria de tratarse de una relación recreativa de acontecimientos reales.

Jaime García Bernal, en un reciente trabajo donde se interesa por la evolución del género y los patrones de la escritura festiva, explica cómo la función informativa de las primeras relaciones del periodo colonial ya no es la principal en el barroco: la promoción personal (tan presente en el discurso de Bramón) sería ahora uno de los motores discursivos junto con otros códigos rituales que van a ir afirmando poco a poco ese lenguaje propio de la fiesta que ya es espectáculo y que terminará por ser independiente de lo representado⁶.

Habla García Bernal del surgimiento paulatino de una “retórica de lo extraordinario” en ese género narrativo, algo que nos afecta plenamente a la hora de abordar un análisis de *Los sirgueros*:

Más que el orden y secuencia de las jornadas festivas, era preciso trasladar los artificios y creaciones de la fiesta. Labor de pincel que la pluma sustituirá torpemente acudiendo al arsenal de la epidixis conmemorativa que atesoraba el caudal clásico. [...] Hacia final del siglo XVII la percepción de que estas reglas retóricas constituyen la vía privilegiada para recomponer en la imaginación del lector el mundo de sensaciones que se ha diluido después de la experiencia festiva, está plenamente asentada⁷.

[6] García Bernal, José Jaime. “Vencido de su grandeza. Autor, texto y fiesta en la España del Barroco”, en Núñez Roldán, Francisco et al. (coords.). *Entre lo real y lo imaginario. Estudios de historia moderna en homenaje al prof. León Carlos Álvarez Santaló*. Universidad de Sevilla y Universidad de Huelva, 2013, pp. 215-240. Para un desarrollo más amplio de estos asuntos y sus antecedentes, remitimos a otro conocido trabajo de este autor: *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

[7] García Bernal. “Vencido de su grandeza...”, op. cit., pp. 218-219.

Es mediante esta retórica de lo extraordinario como la obra de Bramón aparece vinculada al mismo tiempo con la literatura de ficción y con las relaciones “históricas” de unas décadas más tarde, que su discurso anticipa.

Si queremos ilustrar la gramática de lo extraordinario que opera en *Los sirgueros*, el funcionamiento artificial de los elementos del paisaje, la pone de manifiesto de varias maneras: la vemos en las nubes que entoldan el cielo y que como cortinajes simbólicos enmarcan y despejan el firmamento de la Tota Pulchra, la luna y las estrellas, etc (14r). También la mirada urbanizada sobre el campo, que en su artificio metafórico descompone la unidad del paisaje para iluminar cada elemento, remite a una gramática barroca de vidrios, volutas y laberintos:

[Anfriso] se llegó a oír dulce murmurar de una clara fuente que repartía de sus desatados cristales por un arroyuelo manso a una bien compuesta mesa de myrtas y arrayanes, haciendo con sus enmarañadas vueltas gracioso laberinto, cuyas márgenes y orillas de alegres flores salpicadas mostraba más ufanas que solían particular recreo con la agradable presencia del pastor Anfriso, que con la vista de este rico prado se había por un rato suspendido (34r).

El agua como un puñado de cristales reaparecía poco después, cuando los pastores, “satisficieron el hambre, que por entonces afligía, y con los dulces cristales a la sed, que importunaba” (35r). Estamos elaborando un código entonces (mediante ese proceso que conocemos como “tematización”: gestación de un tema o un lugar común) en el que estructuras artificiales (laberintos, espejos) o simbólicas (fuentes, árboles) reiterativas, que se superponen una y otra vez a la percepción de lo natural⁸. Nos ha interesado el papel que tienen los sentidos en esa percepción de lo relatado y cómo participan en la configuración de la religiosidad barroca.

En *Los sirgueros de la Virgen* hay una tentativa clara de volver perceptible la novedad de la redención, de materializar el fervor religioso impulsado por la proclamación del dogma. Es plenamente barroco el esfuerzo por relatar no ya una escenificación total (la de las partes de una fiesta y sus preparativos), sino una vivencia religiosa total. Para ello se recurre a una gramática de los sentidos en la que oído, vista, olfato, gusto y tacto religan al ser humano con la naturaleza en una experiencia estética que sólo (esto nos parece importante) con la mediación sensorial se vuelve religiosa. Es lo que, en un trabajo anterior, llamé “écfrasis

[8] También se codifica un paisaje cuando se recurre a ese código de la poesía renacentista por el cual el entorno geográfico, regado por la inspiración de un río concreto, proporciona denominación de origen a un poeta o una obra (Tajo-Toledo-Garcilaso, Betis-Sevilla-Herrera, etc.): “pues en estos mexicanos jardines, y abundosas lagunas, vemos cada día ingenios tan floridos, que al mundo admiran” (23r). La laguna como sustituto simbólico del río poético cuyas aguas riegan los ingenios “floridos” confirma y completa la ensoñación espacial que acoge el festejo relatado por Bramón.

multisensorial”, un modo narrativo que se construye a golpe de sinestesia y estaría inscrito en la retórica de lo extraordinario del discurso de Bramón⁹.

EL TRAMPANTOJO Y LA VISTA

Los sentidos aparecen jerarquizados en *Los sirgueros de la Virgen* según un criterio religioso. La vista es imposible de eludir en la cosmovisión barroca, resulta imprescindible, pero aquí se maneja con prudencia y decoro: los disfraces de pastores (y sus galas para la fiesta, descritas al detalle evidenciando una sintaxis de prendas y colores, 130 y ss.), junto con la naturaleza manipulada como escenario condensan todo el sentido teatral del texto y la capacidad didáctica de la puesta en escena. El sentido de la vista produce cierta desconfianza por cuanto conduce al engaño y atenta contra la castidad. Suele, en la literatura didáctica del periodo, aparecer relegado a proporcionar un placer indirecto, mediatizado: la vista resulta apta para leer signos, por eso en esta obra lo que vemos se nos explica y se interpreta al tiempo que lo vemos.

El libro primero de *Los sirgueros* comienza abruptamente en un complemento circunstancial que ubica al lector:

En el más alegre y bien matizado lienzo, que el pincel valiente de la ingeniosa naturaleza adornó con las transformaciones fabulosas, que en heroico metro celebra Ovidio en sus Metamorfoseos del tierno Adonis [...] (1).

En este (pues) milagroso sitio de hermosuras y transformaciones tantas guarnecido” nos encontramos de repente nada más iniciar la lectura: la retórica de lo extraordinario nos sorprende introducidos en un prado que es un lienzo, en mitad de un trampantojo donde, se nos avisa, en cualquier momento puede asaltarnos un milagro, una metamorfosis, un episodio mitológico. La función ha comenzado, nosotros hemos aceptado leer en barroco y ya no será legítimo distinguir el contenido de la forma ni lo real de lo representado (la obra es un musical): los pastores al cantar son jilgueros (sirgueros) y al travestirse de orfeos adquieren superpoderes (detienen el espacio-tiempo); así las cosas, tendremos que dejarnos desactivar el modo metáfora y aceptar que todo lo que estamos viendo sucede, sin cuestionar los vínculos de la obra con la realidad, o nos agüaremos el espectáculo y la fiesta. Lo vivido en sueños está sometido a la misma ley, es milagro verdadero que produce admiración (40r, 41, 41r).

El espacio ameno desde donde vamos a asistir a los diálogos recrea las condiciones del paraíso en que se ubican tanto los conversadores como los referentes de la conversación: *mise en abîme* y juego de espejos, Adán y Eva son

[9] Recuperaré solamente algunos datos de ese trabajo (Barrera, Beatriz. “La sinestesia como fiesta religiosa barroca: canto y espacio ameno en *Los Sirgueros de la Virgen*, de Francisco Bramón”, en Barrera, Trinidad (ed.). *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Berna, Peter Lang, 2013, pp. 179-197) que han resultado de interés para la propuesta actual, por lo que se remite a aquel estudio como antecedente y complemento de lo que se plantea ahora.

proyectados verbalmente como sombras chinescas en el lienzo-pantalla que comparten con los pastores y (ese es el pacto literario) con los lectores. La pérdida del paraíso original motiva el lamento y la argumentación teológica que sostienen Marcilda y Palmerio; su restitución gloriosa gracias a la Inmaculada Concepción será la causa de los festejos, celebración que no puede manifestarse de otro modo sino mediante la apoteosis del propio paraíso reabriendo sus puertas: en todo momento lo que se narra tiene que escenificarse y mágicamente suceder mientras es enunciado.

El prado-lienzo inicial es un espacio altamente codificado: imágenes que leer. Junto a los *topoi* habituales del género pastoril (*locus amoenus* procedente de la tradición clásica: rocío matutino, traviosos aires, mansos ríos, claros arroyuelos, apacibles valles animados poblados de ninfas, fuentes, astros, flora y aurora ricamente personificados) superpuestos a los de la naturaleza americana (ensoñación de ropajes: floridas faldas y alfombras de delicada hierba; majestuosidad y abundancia: fértiles riberas, blancas cumbres, empinados montes, soberbios riscos; diversidad sobre todo), Bramón maneja un lenguaje pictórico heredado, de símbolos piadosos, reconocibles, que pueblan y van sembrando el espacio junto con las referencias a la mitología clásica. Tal vez los más interesantes como código lo constituyan los elementos botánicos:

Allí brotan nevadas azucenas, allí jazmines blancos, nacen rosadas flores, leonados claveles, jaspeados alhelíes, junquillos rojos, lirios morados, plateadas mosquetas, Narcisos locos, Jacintos bellos, Adonides claros, Clicies celosas, retamas amarillas, gualdos girasoles, mirtos carmesíes, olorosos cantuesos y diversas flores tan olorosas como alegres (63r, 64).

No será necesario llegar a los acontecimientos festivos para advertir cómo funciona la mecánica de lo maravilloso en esta obra: el prado-lienzo habitado por mitos, constante matriz de metamorfosis, es en sí mismo una activa máquina teatral de prodigios. La mitología sirve para animar continuamente el prado en un esfuerzo acumulativo. La personificación mediante la inicial mayúscula (Narcisos, Jacintos, Adonides, Clicies) se multiplica, en contradicción aparente, con el empleo del plural, llenando mágicamente el prado de presencias que se vuelven signos (hay un recorrido visual: “allí... allí...”). Los entornos de los diálogos se eligen conforme a esta matriz simbólica, la tradición clásica y la flora mediterránea traspasadas por el cristianismo:

Acerquémonos a aquel frondoso olivo, por dos cosas. Por estar más descansados, y porque yo mejor descubra, si por la senda del pino veo bajar a Palmerio, acompañado de la hermosa Marcilda, que ha días que en su busca entretengo el día, y supe ayer de Filis, que lo más del día estuvieron en la fuente del Ciprés (14).

Olivo, pino y ciprés forman parte de una simbología que disfruta con la didáctica y propagandística de explicarse a sí misma. Aunque lo vemos en el bosque de emblemas tallado por Anfriso (“Froncosa Oliva”, 67-69), la intención se expresa desde antes:

La causa de que grabase estas letras en este profundo olivo es que quiero significar que cuando el Parainfo saludó a MARÍA, ya Dios estaba piadoso [...] y el olivo es símbolo de piedad, y así está propiamente grabado en esta corteza [...] (17).

Los jeroglíficos que graba Anfriso en las cortezas no sólo significan por su forma: se está buscando una cohesión completa, total, de los elementos que componen el significado, así de nuevo el mensaje iconográfico y el canal se complementan¹⁰.

LA ETERNIDAD TÁCTIL

Los grabados en las cortezas remiten al sentido del tacto además de a la vista. Tal vez debamos preguntarnos qué aporta una representación tridimensional a las empresas, por qué no bastó con una estampa pictórica para la conversión de un bosque en libro. ¿Por qué insistir déicticamente, en casi cada emblema, en el hecho de que las imágenes, cuando son símbolos, estén grabadas?: “Estas pequeñas flores (aquí grabadas) son las tiernas vírgenes” (66). Y encontramos, junto con la auto-referencialidad del artificio barroco (los paréntesis suelen darnos la clave del aparte, del juego fingido), esa necesidad constante de sobrepujamiento que hace que la naturaleza precise más que ornato, transformación. El tatuaje practicado a los árboles es un ritual de conversión, no es una exposición efímera sino que hay una voluntad de que el mensaje permanezca. El grabado forma parte de las artes de la memoria, un propósito fundamental para Bramón:

Ya los pastores y zagales destos alegres prados, valles y riberas, al son de los instrumentos con dulces consonancias y agregación de voces, tienen en su corazón grabado con letras perdurables difíciles de borrarse dellos, y para sin fin este singular misterio lleno de tantas prerrogativas, celebrando el gracioso instante en que fuisteis EN GRACIA CONCEBIDA (75, 75r)¹¹.

[10] No solo el simbolismo del mensaje puede redundar en el canal escogido (el olivo representado en un olivo; el alcázar esculpido en un cedro, 47r); en ocasiones el soporte aparece integrado en el juego conceptual de otras maneras, una llama grabada en la madera gracias al lenguaje metafórico consigue un efecto ingenioso: “En esta corteza arde milagrosamente una encendida llama, por la cual significo que aquel fuego de amor con que Dios nos amó tan vivo, tan caritativo le tuvo [...] esta soberana princesa (45)”. Otros árboles marianos recurrentes (“Está cual cedro ensalzada, / en los campos cual oliva / cual ciprés en monte santo”, 19r) encuentran la ocasión de ser explicados: el cedro (39, 51, 51r); el olivo y su fruto (67r-69) y el ciprés (37r) protagonizan emblemas y adornan el prado de modo que la tradición pagana y la religiosa se entrelazan.

[11] Para este asunto del arte de la memoria en *Los sirgueros*, remito a mi trabajo anterior (Barrera. “La sinestesia como fiesta religiosa barroca...”, op. cit., pp. 186-187); también de modo más general a

Hay, además, en la técnica del grabado algo milagroso, en el modo en que recuerda los estigmas. Parece que el esfuerzo de Anfriso por trasladar los rasgos de la Virgen a un grabado fuera un acto moral, y el resultado dependiente del empeño amoroso del artista: “en la tabla de este árbol grabé la efigie de una hermosa mujer con el primor que supe, y pude, queriendo representar por ella esta singular Señora por razón de ser Madre de Dios” (45r). La afirmación “y pude”, siendo ambigua en su humildad (dada la prosodia de la frase) es la que añade cariz prodigioso al gesto.

Cuando Anfriso explica sus trabajos de grabado, distingue matices en el grado de profundidad de los relieves. “Esta Escala que veis en este árbol, diferentemente de los otros grabada, y en su verde tronco esculpida, es imagen de aquella milagrosa que el santo patriarca Jacob en sueños por particular misterio [...] contempló” (59r). “Escala de Jacob” ya no es un grabado, es una maqueta: Bramón sigue inventando máquinas barrocas.

EL GUSTO, EL OLFATO, Y LA SANTIDAD

La atención a lo sensorial afecta escasamente al sentido del gusto. Se aprovecha que los pastores “diesen a los cuerpos el natural sustento” para pintar un banquete o simposio en que “los unos a los otros se favorecían con los más apetitosos y regalados bocados que se les pusieron para satisfacer al apetito” (98, 98r). Poco más.

En cambio sí resulta relevante el tratamiento del olfato, que aparece evocando otro elemento fundamental de la celebración religiosa barroca: el olor floral del paraíso, el olor de santidad que es también el de la primavera del renacimiento moral que se impone al pecado original con el advenimiento de la Inmaculada. De ahí la profusión de flores que se van bordando metafóricamente a las faldas de la sierra o de Flora, luego manto de la Virgen¹².

El olfato remite directamente a otro dogma fundamental: el olor de santidad anuncia la incorruptibilidad de la carne. Piero Camporesi explica así este mecanismo sensorial al referirse a los cuerpos incorruptos de los santos, una vez desenterrados:

Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza, 1985 y Taylor, René. *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*. San Lorenzo del Escorial, Swann, Avantos & Hakeldama, 1987

[12] En simetría con el suelo, el cielo también aparece como un manto bordado, el de “la guiñadora Venus”: “ya mil y veinte, y dos diamantes que matizan el turquesado manto de la esfera octava contaban los astrólogos” (94).

A través de la mediación del “santo cadáver” [...] los aromas celestes del paraíso se filtran a la tierra, suavizan, embriagan [...]. El “olor de santidad” no era una simple metáfora sino algo más profundo: una presencia concreta alimentada por alucinaciones colectivas. Los olores del paraíso, transmitidos por los bienaventurados, eran percibidos como reales por una emotividad impresionable y alentada, lista para captar —con una sensibilidad hoy completamente perdida— el sentido de lo sobrenatural, el efluvio celeste, el sabor de lo inefable. [...] La experiencia de lo sagrado (o de lo mágico, que es casi lo mismo), absorbido hora tras hora, día tras día, en la mesa, en la velada, en el trabajo, en la carretera, en la cama, llevaba a formas de conocimiento fideístas, a contactos y conversaciones con lo imposible y lo ultrasensible para los que resultaba ajena la noción fina pero torturante, esclarecedora pero desestabilizante, de “razón”¹³.

Olor de santidad es lo que tenemos en la empresa “Cedro consagrado” que hemos citado antes, como emblema de María. Ella, en tanto que cedro, “quedó para siempre en verdor eterno con frescor y fragancia”, teniendo como característica última “ser incorruptible” (51, 51r).

Otro olor, no floral, aparece en el texto. Un olor que combina con gran habilidad lo santo con lo erótico, prolongando la interpretación del *Cantar de los Cantares* que recorre la obra. El perfume del amor tiene la capacidad de vencer al pecado, tal se nos explica en la empresa “Ámbar derramado”:

Un vaso de oloroso unguento derramado es lo que grabé en esta corteza. Atributo que al enamorado Esposo da su casta y divina Esposa y que ella (por serlo) tengo por cierto que participa. Unguento de cuyo olor fragante el maligno espíritu de la culpa vencido con dolor suyo y gloria de MARÍA triste huyó. Olor que solo fue dedicado para el olfato de Dios (53r).

Al explicar la empresa “De mujeres la flor”, alude el texto de nuevo a la fragancia de María, que de nuevo “tan suave llegó al olfato de Dios” (64r; 65), “Flor toda hermosa, fresca y nunca marchita, echando y despidiendo olor suave y celestial” (65r). El primer olor floral se ve, como decimos, enriquecido y hasta saturado por perfumes más sofisticados, especiados, resinosos y portadores de ulterior simbología:

preciosa bálsamo y aromático Cinamomo, y escogida Mirra, que dio su olor (excediendo en la suavidad todo otro, que fuese más excelente y regalado) en holocausto a Dios. Es la mirra símbolo de la humanidad y se prueba de los dones que los Reyes Magos ofrecieron al Niño Dios, Verbo humanado en los palacios de un portal sin abrigo, y un pesebre pobre, Oro como a Rey, Incienso como a Dios, y Mirra como a hombre (66-67).

En “Jardín Florido”, que es la empresa que más intensamente huele (pues haber sido grabada en la “fresca y húmeda corteza de este árbol ayudó a sacar casi florido este oloroso y deleitable jardín”, 58r), recuperamos el procedimiento que anotamos cuando hablábamos del tacto: el soporte del mensaje alimenta,

[13] Camporesi, Piero. *La chair impassible*. París, Flammarion, 1986, pp. 12-13.

intensifica su significación. Se reúnen aquí los dos modos de olor identificados hasta ahora: se muestran, por un lado, “flores que venciendo al invierno de la culpa habían brotado y esparcido fragantes olores con el rocío que la gracia copiosa tuvo”, y por otra parte sabemos que “el Céfito del amor divino sopló en el jardín aromatizando las hermosas flores” (58r). Por lo tanto, el olor de santidad que transmiten las flores, el olor del paraíso, resulta revelarse como el olor del amor divino.

OÍR LA GLORIA

El sentido más estimado es el oído. El canto, siguiendo la interpretación popular de San Agustín, es una forma de oración, así queda entendido en la obra de Bramón, a lo que se añaden los poderes órficos de los sirgueros, de ahí que el oído sea el sentido más dotado y fiable para percibir el más allá, la gloria, al tiempo que el más maravilloso. También el sonido (la música) es el estímulo sensorial más colectivo, el más envolvente y arrebatador, el que inspira la fiesta y lleva a trascender lo individual.

El componente sonoro es el aglutinante, el elemento adhesivo que da cohesión a *Los sirgueros* y a la celebración que la obra representa. El concierto entre los elementos del entorno (naturaleza y arte efímero conjugados, superpuestos) y los personajes que en él se desenvuelven se va a conseguir gracias a un orden: es un planteamiento previsto, en modo alguno espontáneo, donde cada intervención ocupa su lugar, para producir un efecto conjunto; la música es siempre el hilo conductor del espectáculo y la devoción:

Cantaba Libio y respondían los zagales, entonaba Gerarda (a quien por más tierna hicieron maestra de este coro) y proseguían las zagalas. Otros pastores iban delante de todos danzando, otros esparciendo flores, otros con pomos de olorosas aguas rociaban los caminos de floridos arcos adornados y otros sembrando letras regocijaban a aquellos que devotos los miraban (102r).

Los lectores de los Sirgueros estamos envueltos en coros celestiales que propagan y siembran la fe por los prados. La continuidad sonora se diría orientada a dar cohesión al espectáculo y presentarlo como espejo del orden cósmico. La música de las esferas (o al amistad de los planetas, 88), la fórmula pitagórica compuesta por Dios, parece ser la partitura que están ejecutando, representando, estos sirgueros-Orfeos-ángeles¹⁴.

[14] Tanto para una mayor atención a la presencia del mito de Orfeo en esta obra como para la función de la música y el canto, remitimos de nuevo al trabajo anterior (Barrera. “La sinestesia como fiesta religiosa barroca...”, op. cit.).

EL FIN DE FIESTA

La fiesta barroca alcanza a todos los sentidos en todo momento, pero se produce un giro que nos parece significativo en el modo de narrarse la última parte de los festejos: cuando tienen lugar la misa, la representación del auto del *Triunfo de María y gozo mexicano* (del que es autor Anfriso), la corrida de toros y las otras diversiones. En esta fase de la narración, toda la paulatina afluencia de pastores y elementos espaciales y temporales que se han ido acumulando a lo largo de la obra aparecen simultáneamente de forma mural, como decíamos, desde una perspectiva panorámica del espacio geográfico, orquestados en coreografía y sonido para la misa, en comunión con la alegría del triunfo mariano en el centro mismo de la cristiandad mexicana, el templo metropolitano:

Ya del templo el dulce repicar de las campanas, el resonar de las trompetas, el deleitar la armonía de diversos instrumentos congrega a todos aquellos que en sus alquerías, cortijos, quintas, heredades, chozas y cabañas esperaban la hora acostumbrada para ver y oír el sacrificio de precio infinito: y viendo que con el Sálvete Dios Madre Santa daban principio a la solemne misa, de rodillas todos la oyeron (131r).

Después de la eucaristía se aplaudió el auto representado, al que siguieron las danzas de indios y la aparición de la Virgen (158r). Luego llegaron el convite, los toros, danzas, cantares, premios. Observemos que de estas diversiones ya no hay descripción, ni transcripción, ni parece necesaria puesto que ya no contienen conocimiento teológico. En este libro tercero, a diferencia de los anteriores, la parte narrativa no da interpretación de los símbolos ni transmite enseñanza; el recuerdo de la percepción de los asistentes ante el artificio que recrea lo maravilloso es lo que asume el protagonismo. Como apuntábamos al principio de este trabajo, la retórica de lo extraordinario, desde la gramática sensorial, se adueña del texto.

La obra se iniciaba con Marcilda lamentando la pérdida del “gozo y la amenidad y deleite del ya cerrado Paraíso gustando (sin remisión) el amargo cáliz de nuestro fin temido, el cual si no pecara tan suave fuera, que en tránsito amoroso fuéramos trasladados del terrenal jardín al de la Gloria sin que los senos del oscuro limbo ocupasen tantos de sus descendientes” (2r). Se diría que embriagados por los cantos de estos sirgueros pastores, por sus argumentos teológicos, por las metamorfosis de la naturaleza y toda la arquitectura efímera desplegada, hemos sido conducidos (o, como dice Marcilda, trasladados amorosamente), a lo largo de la obra, a un espacio fantástico que no puede ser otro que el Paraíso recuperado, un paraíso artificial, un jardín de las delicias mexicano y ortodoxo.

El trampantojo inicial, espacio declaradamente ficticio, desde el que los lectores asistíamos al paulatino concurrir de los pastores, se ha ido animando progresivamente, con el transcurso de las jornadas se ha ido llenando de

prosopopeya, de sensaciones, de colores, olores, canciones y personajes, que se van acumulando para participar en la procesión en busca de la Virgen a medida que se va desplazando la celebración hacia el centro de la capital mexicana. El espacio mismo se ha ido modificando artificialmente en este desplazamiento, de diversos modos: con los grabados de Anfriso en los troncos; luego con la aparición de elementos efímeros como la alquería de Marcilda o la escena del auto representado, dando como resultado un libro mural, un tríptico viviente.

Bramón parece haber comprendido desde el principio que basta con la literatura, con el lenguaje y el imaginario cultural y religioso, para montar una fiesta, y con ello parece llevarnos a la demostración performativa de la existencia del paraíso a través de los sentidos. Concluimos, pues, que en *Los sirgueros de la Virgen*, la fiesta está en el texto: la fiesta es el texto. Que se inspirara o no en sucesos ocurridos, eso es otra historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARACIL, Beatriz. “Del género pastoril a la relación de fiestas: Los sirgueros de la Virgen del bachiller Bramón”, en Barrera, Trinidad (ed.). *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Berna, Peter Lang, 2013, pp. 151-178.
- BARRERA, Beatriz. “La sinestesia como fiesta religiosa barroca: canto y espacio ameno en *Los Sirgueros de la Virgen*, de Francisco Bramón”, en Barrera, Trinidad (ed.). *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Berna, Peter Lang, 2013, pp. 179-197.
- BRAMÓN, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen, sin original pecado*. México, Juan de Alcázar, 1620.
- CAMPORESI, Piero. *La chair impassible*. París, Flammarion, 1986.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime. “Vencido de su grandeza. Autor, texto y fiesta en la España del Barroco”, en Núñez Roldán, Francisco et al. (coords.). *Entre lo real y lo imaginario. Estudios de historia moderna en homenaje al prof. León Carlos Álvarez Santaló*. Universidad de Sevilla y Universidad de Huelva, 2013, pp. 215-240.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo. “Fiesta religiosa y virtuosismo artístico en Los sirgueros de la Virgen sin original pecado, de Francisco Bramón”, en *Fiesta y religión en la América Colonial (siglos XVI-XVIII)*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma (en prensa, gentileza del autor).
- MARTÍNEZ, Jaime J. “Permanencia y decadencia de la novela pastoril en la América colonial. *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón”, en Barrera, Trinidad (ed.). *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Berna, Peter Lang, 2013, pp. 219-240.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza, 1985.
- TAYLOR, René. *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*. San Lorenzo del Escorial, Swann, Avantos & Hakeldama, 1987.

Para imaginar lo desconocido. De turcos, herejes, indios y mártires¹

Juan M. MONTERROSO MONTERO

Universidad de Santiago de Compostela
juanmanuel.monterroso@usc.es

I. INTRODUCCIÓN

Una de las vertientes más interesantes en el estudio de la cultura visual europea de época moderna es el uso de la imagen, su manipulación y la capacidad de adaptación que la misma tuvo de acuerdo con los contextos para los que estaba destinada². La capacidad denotativa y evocativa que alcanzaron las imágenes durante los siglos XVI, XVII y XVIII, no sólo se puede constatar a través de las complejas elaboraciones emblemáticas, que vieron la luz en las imprentas europeas del momento, en especial en las de París, Amberes, Roma y Madrid³, también se puede entender gracias a los programas iconográficos elaborados por artistas y mentores que, de nuevo, encontraron su apoyo fundamental en los textos impresos⁴. Es evidente que esta sensibilidad hacia el uso de la imagen como un medio de comunicación masivo, como un sistema codificado para transmitir ideas complejas, en ocasiones absolutamente abstractas para sus interlocutores⁵, no se puede explicar sin tener clara una premisa inicial: desde un principio la Iglesia —entendida en un sentido más amplio que la mera división entre Iglesia

[1] Grupo de Investigación GI-1907- Iacobus. Este estudio está incluido en los proyectos de investigación: HAR 211899 *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX* y GRC2013-036 *Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas*.

[2] Cfr. Freedberg, D. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 90-100.

[3] Véase el estudio de Rodríguez de la Flor, F. *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra, 2002, pp. 123-151.

[4] Knipping, J.B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: heaven and earth*. Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974.

[5] Son clásicos los estudios de Gállego, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1972; Maravall, J.A. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1975.

Reformada y Contrarreformista⁶— se sirvió de la imagen como un instrumento didáctico y pedagógico un modelo al que muchos autores cristianos harán referencia hasta llegar a su mejor expresión en la sesión XXV del Concilio de Trento, conocida por todos⁷.

Este proceso de codificación, llevado a cabo de un modo constante y sistemático por la Iglesia Católica, tiene como consecuencia una unificación cultural y visual que se percibe perfectamente, tal como señaló Mâle en su día, cuando podemos entrar en un templo español, gallego, francés o polaco y, al mirar hacia sus altares, percibimos que existe, bajo las aparentes diferencias, un sustrato común, una cultura —una ideología— que hunde sus raíces en una misma tierra. Lo sorprendente, sin embargo, es comprobar que esas raíces son profundas y sus ramificaciones complejas y múltiples, alcanzando hasta aquellos elementos menores que, aparentemente, deberían quedar fuera de dicho proceso homogeneizador.

Este es el tema que nos ocupará en este estudio puesto que nuestra atención se trasladará desde la iconografía hagiográfica habitual, perfectamente codificada y estudiada, hacia aquellos elementos que permanecen en los márgenes. No obstante, por ser personajes secundarios su importancia no es menor y la atención a ellos también permitió su tipificación. Se trata de temas como la representación del Turco, el Indio y el Hereje, imágenes “del otro”, “del diferente”, que obligaron a una necesaria unificación visual. También se incluirá otro apartado que, perfectamente, puede entrar dentro del ámbito de “lo desconocido”, el relativo al uso de reliquias y las representaciones de santos catacumbales, una nueva iconografía que florecerá a partir del siglo XVII. Unos y otros tienen en común que necesitan de la imagen como soporte para transmitir una idea determinada y hacerla inteligible para una población que, en muchas ocasiones,

[6] Jones, M. D.W. *The Counter Reformation: religion and society in early modern Europe*. Cambridge, Cambridge University, 1995, pp. 100-105.

[7] “Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad...”. Concilio Tridentino. Sess. XXV. Quae est IX et ultima SUB Pío IV. P.M. 1563. Véase también el *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos ordenado por disposición de San Pío V, traducido en lengua castellana por el P. Fr. Agustín Zorita, religioso dominico, según la impresión que de orden del Papa Clemente XIII se hizo en Roma año de 1762*. Madrid, Imprenta Real.

mantenía una fuerte ligazón con la tradición oral o con aquella otra que, si bien escrita, era leída⁸. En este sentido las imágenes se convierten en una puerta para acceder a lo desconocido, a aquello que necesitaba algo más que palabras para ser comprendido.

II. DE TURCOS, HEREJES E INDIOS. LA IMAGEN DE LA DERROTA

Si antes comentábamos que las iglesias católicas de todo el mundo tenían para un visitante avezado un cierto grado de familiaridad que venía definido por esa unidad visual, también se puede afirmar que esa uniformidad alcanzó a los tres temas propuestos bajo este epígrafe, siempre con el signo de la derrota como elemento dominante.

En el caso del “turco”, los moros que se representan habitualmente a los pies del caballo de Santiago Apóstol, terminaron por adoptar un tipo de representación codificada que va más allá de la mera tipificación grotesca. Basta, por ejemplo, hacer una visita al tabernáculo de la catedral compostelana, obra de Domingo A. de Andrade, cuya labor escultórica fue realizada, entre otros por Mateo de Prado. En esta talla, que después servirá de modelo para otras muchas de gusto barroco y neoclásico como las ejecutadas por J. Gambino —imagen procesional— o el remate acrótero de J. Ferreiro en el Seminario de Confesores de Santiago —actual ayuntamiento—, podemos descubrir como los sarracenos aparecen representados con sus correspondientes corazas, calzones acuchillados cortos, cimitarra, adargas, turbantes y el emblema de la media luna rematando sus yelmos.

Lo interesante de esta circunstancia es que se puede definir la existencia de un patrón, presente a su vez en las estampas centroeuropeas de Schonhauer⁹, que se extenderá fuera de los límites peninsulares hasta llegar a América, creando allí su propio imaginario. De este modo, el sentido peyorativo y la imagen estereotipada del moro o el turco se mantuvo más allá del océano, al tiempo

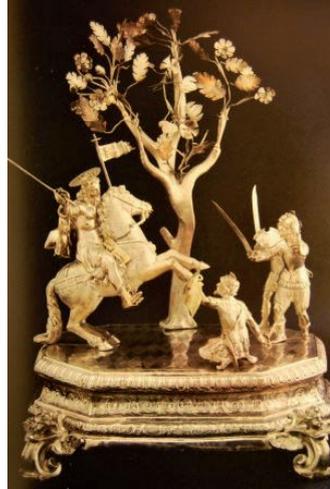


Figura 1
Santiago Caballero
de la duquesa de
Aveiro, siglo XVII.
Catedral de Santiago
de Compostela

[8] Burke, P. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1990, pp. 50-65.

[9] Monterroso Montero, J.M. “A iconografía xacobeana nas tallas metálicas catedralicias da segunda metade do século XVII, a custodia de Antonio de Arfe e os púlpitos de Juan Bautista Celma”, en *Prateria e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, pp. 179-222.

que Santiago mantuvo su condición de capitán de las huestes de conquistadores. Esta circunstancia perpetuó la imagen de la derrota del Islam como metáfora de la derrota de la herejía, de forma que la iconografía del Santiago Matamoros¹⁰ cumplía una doble función, al menos en las imágenes bélicas. Telas como los anónimos cuzqueños estudiados por Montes, obras de los siglos XVII y XVIII, o la adarga de Felipe II, son buenos ejemplos de esa tipificación en la que herejía y derrota conviven¹¹.

Sin embargo éste no es el único modo de representar la herejía; tras la codificación establecida por C. Ripa en su *Iconografía*¹², la imprenta difundió en estampas sueltas, en portadas y en libros¹³, un modelo que, mezclado con la iconografía del dolor, daría por resultado la *Alegoría de la Iglesia Triunfante* que se conserva en el Monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela¹⁴. La única peculiaridad que tendríamos que señalar es que, en este caso, entre el modelo dado por Ripa y la obra del cenobio compostelano median casi doscientos años. Es éste un buen signo de la vitalidad que llegaron a alcanzar estas imágenes en su difusión a lo largo de Europa.

Algo parecido se puede señalar con la estampa de Tomasin, un grabado de 1700¹⁵, que dio lugar a la *Nave de la Contemplación Mística*, un anónimo novohispano del siglo XVIII conservado en el Museo Virreinal de Tepotzotlán de México¹⁶, y a la misma, reinterpretada en clave benedictina, que se conserva en el Monasterio de San Salvador de Vilanova de Lourenza (Lugo)¹⁷. Todas ellas

[10] Sicart Giménez, A. “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, *Compostellanum*, 27, 1-2, 1982, pp. 11-32.

[11] Mújica Pinilla, R. “Apuntes sobre moros y turcos en el imaginario andino virreinal”, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, XVI. Pamplona, Universidad de Pamplona, 2007, p. 170; Mariazza Foy, J.: “Santiago Matamoros”, en Torres Della Pina, José (ed.). *Mestizo del renacimiento al barroco andino*. Lima, 2008, pp. 86-87; Montes, Fr. “La herejía islámica en el imaginario americano”, en Rodríguez, I. et al. *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón, Universidad Jaume I, 2011, pp. 129-148.

[12] Ripa, C. *Iconologia di Cesare Ripa Penagino... divisa in tre libri*. Venetia, Nicolo Pezzana, 1669, pp. 89, 105.

[13] Cfr. Cacheda Barreiro, R. *La portada del libro en la España de los Austrias menores. Un estudio iconográfico*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

[14] Fernández Castiñeiras, E. et al. “Ausculpta, o filli...: orden, mensaje y devoción. Estudio sobre la pintura benedictina gallega de los siglos XVII y XVIII”, en López Vázquez, J.M. (coord.). *Opus Monasticorum: Patrimonio, arte, historia y orden*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 281, 349.

[15] Sebastián, S. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2007, pp. 104-106.

[16] Montes. “La herejía islámica en...”, op. cit., pp. 138-139.

[17] Fernández Castiñeiras. “Ausculpta, o filli...”, op. cit., pp. 325-335.

tienen como peculiaridad que representan a la herejía encarnada en aquellos que se erigieron como reformadores: Lutero, Calvino, Zuinglio, o Arrio¹⁸.



Figura 2
Nave Benedictina Triunfante,
principios del siglo XVIII.
Museo de Arte Sacro de San Salvador de Vilanova de Lourenzá

Un planteamiento diferente es el que podemos observar en las primeras ilustraciones de los indios realizadas en la Península con motivo del descubrimiento. En el momento en que nos alejamos del ámbito de la ideología religiosa se constata la existencia de un proceso de construcción cultural diferente. Éste tuvo como reflejo un creciente interés por conseguir transmitir a través de la imagen una realidad distante y ajena a los ojos de Europa. A lo largo del siglo XVI, en especial a partir de 1530, los acontecimientos americanos adquieren una consideración tal que se traduce en una importante producción gráfica. Ésta será mucho más numerosa en aquellos países en los que la tipografía con caracteres móviles tuvo una mayor difusión, frente a aquellos otros que tuvieron los primeros contactos directos con la realidad americana. Es decir, se trata de libros y estampas editadas en Alemania, Italia, Francia o Países Bajos¹⁹. Serán estas estampas las que, de

[18] La presencia de Arrio, señalada como sorprendente dentro del encuentro celebrado en diciembre de 2012, fue aclarada en el mismo como una referencia a la herejía anglicana. Debo agradecer dicha consideración a Francisco Sánchez-Blanco (Ruhr-Universität Bochum) y José María Díaz (Universidad de las Islas Baleares).

[19] F.W. Sixel señala que hasta 1551 el mayor número de obras de temática americana procedían de imprentas alemanas, seguidas de italianas, españolas, francesas, holandesas, mexicanas, portuguesas,



Figura 3
Portada de
Antonio de Herrera.
*Descripción de las
Indias Occidentales.*
Ejemplar perteneciente
a la BXUSC

forma mayoritaria, centren la atención de los investigadores, bien por la calidad de las mismas bien por lo representativo de los temas tratados: cartografía, acontecimientos históricos vinculados con el descubrimiento o la conquista, descripción de tradiciones y costumbres indígenas o retratos del Otro²⁰.

También puede ser ésta una de las razones por las que las imágenes que acompañan al texto editado en Madrid por Antonio de Herrera y Tordesillas entre 1601 y 1615, *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, no haya contado hasta el momento con un estudio iconográfico detallado y minucioso²¹. Si bien el título y el valor histórico de la obra del cronista de Cuéllar se mencionan en multitud de publicaciones dedicadas a la iconografía americana, sólo se hace uso efectivo de las mismas en unas pocas. Son Sebastián y Morales y Marín los autores que dentro de estudios más amplios le dedican

inglesas y polacas. A pesar de que la producción española figure en tercer lugar las únicas imágenes que circularon de modo efectivo en el siglo XVI eran las procedentes del texto de Pedro Cieza de León y las de Antonio de Herrera. Sixel, F.W. “La repercusión literaria que halló el descubrimiento de América en Europa”, en *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias*, II. Sevilla, 1966, p. 152.

[20] E. Amodio señala que el proceso de identificación étnica, la constatación de la semejanza entre el “nosotros” y el “otro” supondrá un proceso de alejamiento y “monstrificación” fantástica que guarda una estrecha relación con las imágenes monstruosas y fantásticas del mundo medieval. Amodio, E. *Formas de la Alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*. Quito, Manú Ediciones, 1993, pp. 111-117.

Sobre esta temática véanse, entre otros, los estudios específicos recogidos en las actas del Simposio Internacional celebrado en La Rábida en 1987. *La imagen del indio en la Europa Moderna*. Sevilla, CSIC-Escuela de Estudio Hispano-Americanos, 1990. Son de especial interés los trabajos de Crovetto, P.L. “La visión del indio de los viajeros italianos por la América del Sur” (pp. 13-31); Keen, B. “The european vision of the indian in the sixteenth and seventeenth centuries: a sociological approach” (pp. 101-116); König, H.-J. “La visión alemana del indio americano en los siglos XVI-XVII” (pp. 127-156), Mora Mérida, J.L. “La visión del indio por eclesiásticos europeos en los siglos XVI y XVII: Notas sobre la idea misional en Europa” (pp. 197-217); Duviols, J.-P. “Los indios, protagonistas de los mitos europeos” (pp. 377-388).

[21] Sobre la biografía y obra de Herrera, véase: Cuesta Domingo, M. *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano o “décadas”*. Madrid, Universidad Complutense, 1991; Cuesta Domingo, M. *Antonio de Herrera y su obra*. Segovia, Colegio Universitario de Segovia, 1998. Es este autor el que reproduce la totalidad de las portadas de aquí estudiadas, incluida la correspondiente a la *Descripción de las Indias Occidentales de Antonio de Herrera Coronista Mayor de su Magestad de las Indias y su Coronista de Castilla*. En Madrid, en la imprenta Real, 1601.

una cita, una referencia gráfica o un análisis más o menos detallado a las mismas. Son estas mismas referencias las que invitan a hacer una reflexión previa sobre las causas de esta omisión²².

El texto de Antonio de Herrera, organizado en ocho Décadas, cada una de ellas acompañada de su correspondiente portada, se considera como una fuente de primera mano para el estudio de los acontecimientos que, a lo largo del siglo XVI, tuvieron lugar en las tierras recién descubiertas. Su manejo de fuentes documentales directas, el conocimiento de testimonios diversos y, como era tradicional en la elaboración de un relato histórico en la Edad Moderna, el uso más o menos declarado de otras fuentes impresas, permite hablar de la “primera historia general de América”²³. Estas circunstancias hacen que se trate de una obra cuyo contenido histórico supera con creces la calidad y el valor de las imágenes que lo ilustran.

También se debe tener en cuenta que, frente a la modernidad del relato propuesto por Cuellar, que permite dos modos de lecturas diferentes —una sincrónica de acuerdo con el relato propuesto por el autor y otra diacrónica, seleccionando los hechos que en cada momento le pueden interesar al lector—, las portadas que inician cada una de las décadas muestran un carácter retardatario en su ejecución frente a los trabajos que a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se realizan en la imprenta española. El exceso de imágenes, la fragmentación del discurso, la multiplicación de motivos diversos, el grado de esquematismo presente en alguno de ellos, justifica que estas estampas pasasen desapercibidas o no fuesen consideradas dignas de un estudio detallado²⁴.

[22] S. Sebastián le dedica un epígrafe en el capítulo dedicado a los cronistas españoles, Cieza de León y Herrera, destacando que se trata de la portada más decorada de cuantas se publicaron en España y subrayando que, si bien las referencias indias no son muy abundantes, su valor es incuestionable por tratarse de una obra de aparición muy temprana en la que se incluían referencias indígenas con una interpretación que superaba lo meramente anecdótico. Sebastián, S. *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Ediciones Turo, 1992, pp. 96-100.

Por su parte Morales y Marín la menciona en su introducción y se sirve de diferentes detalles de las portadas para ilustrar los retratos de personajes como Cristóbal Colón, Hernán Cortés o Francisco Pizarro. Morales y Marín, J.L. *Iconografía del descubrimiento de América*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1991, pp. 11 y ss.

[23] Ballesteros Beretta define a Herrera como un historiador constructivo, de estilo claro, que maneja fuentes dignas de fe y consulta documentos para rectificar otras fuentes historiográficas. Ballesteros Beretta, A. “Proemio”, en *Historia general de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*. Madrid, Academia de la Historia, 1934, p. LXXXIV.

[24] Sobre el estudio de la portada del libro en el siglo XVII véase: Cacheda Barreiro. *La portada del libro...*, op. cit., pp. 25-63.

Frente a estas razones que justificarían la ausencia de referencias en nuestra historiografía artística reciente, se debe insistir en la riqueza de episodios, motivos y referencias que estas portadas aportan. Si el texto de Herrera revela una preocupación por la comprensión de los hechos americanos en cierta forma objetiva, las imágenes que resumen el contenido de cada una de las Décadas son un magnífico ejemplo de la función primordial del frontispicio: introducir

al lector a través de un discurso visual ordenado en los elementos fundamentales recogidos en el texto²⁵.

Asimismo algunas de las escenas e imágenes que se recogen en estas portadas muestran como Herrera pretende superar el choque cultural que para los españoles, lo mismo que para el resto de europeos,



Figura 4
Detalle de la
portada de
Antonio de Herrera.
*Descripción de las
Indias Occidentales.*
Ejemplar perteneciente
a la BXUSC

supuso aceptar ciertos usos extraños y costumbres indígenas. No se pretende afirmar que aceptara los sacrificios cruentos, la antropofagia, u otras costumbres, pero la presencia de referencias grabadas a sus dioses, sus templos, la identificación iconográfica de los mismos, lo pone en una posición similar a la que adoptaron cronistas como fray Bartolomé de las Casas, Diego Durán o Bernardino de Sahagún que se esforzaron por conocer mejor dichos usos y costumbres con el objeto de poder cumplir más eficazmente sus fines evangelizadores²⁶.

Por último, si bien la calidad de las estampas no es comparable a las ediciones salidas de las imprentas de Amberes o París, en ellas se concilian la tradición iconográfica heredada del primer tercio del siglo XVI, como en el caso de sus medallones, con la visión de las batallas, acorde con los temas de encuadre del último cuarto de la centuria, y una descripción cartográfica que anuncia los avances del siglo XVII²⁷.

[25] Baldacchini, L. *Il libro antico*. Roma, Carocci, 1986, p. 55; Matilla Rodríguez, J.M. "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, pp. 27-28; Cochetti, M. "Le iconobibliographie dei secoli XVI e XVII", *Il Bibliotecario*, 30, 1991, p. 71; Parrondo, J. "La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII", en Escobar Sobrino, H. (dir.): *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 1994, pp. 304-305.

[26] Gil-Bermejo García, J. "Ideas sobre el indio americano en la España del siglo XVI", en *La imagen del indio en...*, op. cit., pp. 121-123.

[27] Simón Díaz, J. *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Madrid, Edition Reichenberger,

III. EL CUERPO DE LA RELIQUIA

Antes de analizar el tratamiento plástico de los santos catacumbales, mártires romanos exportados masivamente a múltiples regiones europeas en las cuales su culto ha prácticamente desaparecido —algo que no ha ocurrido del mismo modo en Galicia, donde todavía sigue vigente²⁸—, es necesario recordar de un modo breve, pero a la vez detallado, cuales son las características esenciales de un culto que se convirtió en pieza fundamental de la religiosidad popular en la Europa católica²⁹.

Para nuestros intereses dichas características se pueden centrar en los siguientes epígrafes: la definición del concepto de reliquia, su implicación dentro de la piedad de la Edad Moderna y su posterior difusión, y la asociación de este culto con los componentes de la fiesta y lo festivo.

Procedente del latín *reliquiae* —restos— la reliquia es aquello que una persona santa deja después de su muerte —cuerpo, instrumentos del martirio, objetos que le pertenecieron y que son objeto de veneración por los fieles—³⁰. Esta acepción moderna se puede completar con la dada por Martigny que diferencia entre las reliquias obtenidas del cuerpo, ya sea entero o fragmentado —*tantillae reliquiae*— y las que, en un sentido más amplio— proceden de los vestidos, lienzos y otros objetos de los santos o bien se han obtenido por contacto con

1983, pp. 93-95; Braida, L. *Stampa e Cultura in Europa tra XV e XVI secolo*. Roma-Bari, Editori Laterza, 2001, p. 69.

También se debe señalar que existe una edición ilustrada por Matías de Irala de 1726-1730 que será objeto de estudio en el futuro.

[28] Bouza Álvarez ha señalado que, según diversos autores como E.Krausen o Fr. Markmiller, la devoción a los santos catacumbales desapareció por completo mientras que en el caso de Galicia, a pesar del proceso de modernización y progresiva secularización, éste se mantiene vigente. En este sentido habría que recordar que para la Iglesia la patria del mártir es aquella en la que ha padecido el martirio o aquella donde se encuentran sus restos. Dicho de otro modo, aquel lugar en el que su devoción se ha asentado con firmeza. Bouza Álvarez, F. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, Encuentro, 1990, pp. 161-ss.

[29] Burke ha señalado que existe una mayor dificultad de diferenciar cultura católica reformada y cultura popular, puesto que los ideólogos de aquella habían comprendido, frente a la postura “aboliconista” de los reformados, que era necesario adaptar sus ideas al lenguaje y las formas de la cultura popular, adquiriendo ésta un carácter más acomodaticio. De hecho, los reformadores católicos eran menos radicales ante la cultura popular que los protestantes, no querían abolir sus fiestas, sino purificarlas, defendían la existencia de imágenes y comprendían la existencia de ciertas festividades, aunque se esforzaban en que no invadiesen los días sagrados, como ocurría con el carnaval. Burke. *La cultura popular...*, op cit., pp. 305-309, 324-331; Mandianes Castro, M. “Caracterización de la religión popular”, en Álvarez Santaló, C. et al. (coords). *La religiosidad popular. I. Antropología e historia*. Barcelona, Ariel, 1989, pp. 44-54.

[30] La Brosse, O. de et al. *Diccionario del cristianismo*. Barcelona, Herder, 1986, pp. 641-642.

éstos³¹. Desde este punto de vista una reliquia posee una condición dúplice: es algo material —visible y tangible— y algo sobrenatural. Se trata de “materializaciones sensibles” sobre las que se proyecta la devoción³² y gracias al que se santifica un espacio arquitectónico³³.

Esa doble naturaleza de la reliquia es una de las razones por las que éstas pasaron por múltiples vicisitudes y abusos que, desde un primer momento, bien por la credulidad de los fieles bien por los intereses terrenales de muchos otros, obligaron a la Iglesia a velar por su culto. Tanto en el concilio VI cartaginense de 401, como en el toledano de 597, en el IV lateranense de 1215, o en el II moguntino de 1549, se insiste en que ningún relicario sea admitido como tal si no contiene el cuerpo o una reliquia cierta³⁴.

[31] Martigny se extiende en la enumeración de los términos vinculados con el concepto reliquia, siendo para nosotros de especial interés el relativo *patrocinia sanctorum*, expresión latina utilizada para la protección que los mártires y los demás santos conceden a los fieles en recompensa de la fe y de la veneración que estos profesan á sus reliquias. Martigny. *Diccionario de Antigüedades Cristianas. Comprende desde los principios del Cristianismo hasta la Edad Media inclusive*. Madrid, 1894, pp. 744-745.

Por su parte Riu y Cabanas diferencia entre reliquias aprobadas y no aprobadas, insignes —*Lignum Crucis, Arma Christi* y reliquias insignes de santos— y no insignes. Riu y Cabanas, R. “Reliquias”, en Alonso Perujo, N. et al. *Diccionario de las ciencias eclesiásticas, teología dogmática y moral, sagrada escritura, derecho canónico y civil, patrología, liturgia, disciplina antigua y moderna, historia eclesiástica, papas, concilios, santos, órdenes religiosas, cismas y herejías, escritores, personajes célebres, arqueología, oratoria sagrada, polémica, crítica, misiones, mitología, errores modernos, etc, etc, y principalmente cuanto se refiere á nuestra España*. Barcelona, Librería de Subirana Hermanos, Editores, IX. 1889, pp. 104.1-104.2.

[32] Bouza Álvarez. *Religiosidad contrarreformista y...*, op. cit., p. 42.

[33] García Pérez, F.J. “Mentalidades, reliquias y arte en Murcia. Siglos XVI-XVII”, en Álvarez Santaló, L.C. et al. *Mentalidades e ideología en el Antiguo Régimen. Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. II. Murcia, Universidad de Murcia, 1993. pp. 237-245.

Cfr.: Martigny. *Diccionario de Antigüedades...*, op. cit., p. 747; Righetti, M. *Historia de la liturgia. I. Introducción general. El año litúrgico. El breviario*. Madrid, 1955, p. 936; Borromeo, C. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de Bulamro Reyes Coria. Nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. México, IIE, 1985, p. 33; Rodríguez G. de Ceballos, A. “El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, p. 13; Bouza Álvarez. *Religiosidad contrarreformista y...*, op. cit., p. 25.

Este tipo de dualidad entre realismo y dualismo es característico de la cultura del Barroco, tal y como se ha demostrado en la arquitectura y el teatro de los siglos XVII y XVIII. Tovar Martín, V. “Arquitectura escéncia del Madrid calderoniano”, en García Lorenzo, L. (dir.). *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Junio 1981*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 1701-1714.

[34] Davila y Toledo, S. *De la veneración que se debe a los cuerpos de los Sanctos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesu Christo nro Señor en el Sanctissimo Sacramento. Quatro libros*. En Madrid, Por Luis Sánchez, 1611, pp. 310-317.

Esta preocupación aumenta durante el siglo XVI cuando surgen críticas como la expresada por Calvino en 1543, cuando publica en Ginebra su *Traité des reliques*³⁵, que cuestiona el elevado número de reliquias y su veracidad, así como lo impropio de la conducta de unos cristianos que según sus palabras debían haber dejado los cuerpos santos en el sepulcro en espera de la resurrección, y no trasladarlos con pompa y solemnidad³⁶. A raíz de estas críticas será el concilio de Trento el que confirme de nuevo la tradición ordenando que:

Muestren à los fieles, que han de ser honrados, y venerados los cuerpos de los santos mártires, y de los demas santos, que viuen con Iesu Christo nuestro Señor, pues quando viuos fueron miembros de su diuina Majestad, y templos del Espíritu santo, y han de resucitar à ser glorificados en vida eterna, y Dios haze por ellos muchos beneficios à los hombres. Y los hereges que afirman que no se debe honra, y veneración à las Santas Reliquias. Ô que inútilmente son honradas de los fieles, y que sus sepulcros son en vano, y sin provecho frecuentados para alcançar ayuda de Dios por medio de los santos, deven ser de todo punto condenados, como dias ha los condeò, y agora tambien de nuevo los condena la Iglesia³⁷.

Las consecuencias inmediatas de esta actitud militante de la Iglesia son dos: la aparición de una piedad barroca, muy próxima a la desarrollada durante la Edad Media, donde estas mismas reliquias ahora defendidas actuaron como catalizadores de la peregrinación, y su irrupción dentro del espacio festivo de una sociedad que encontraba en estos eventos una válvula de escape y equilibrio de presiones³⁸.

Esta piedad barroca, expresión de una religiosidad dirigida e instrumental, orientada a mover afectos, “sin medida y discreción”, en palabras de Caro Baroja³⁹, se servirá de las reliquias como un instrumento, a medio camino entre lo real, sobrenatural y mágico, para hacer calar en la sociedad las directrices contrarreformistas sobre el culto a las imágenes y objetos sagrados. Para ello no se dudará en recurrir a la difusión de prodigios y milagros, incluso más allá de los límites a los que debería inducir la discreción⁴⁰:

[35] El título completo es: *Advertissement très utile du gran proffit que reviendrait à la Chrestienté s'il se faisoit inventaire de tous les corps sanctiz et reliquies qui son tant en Italia qu'en France, Allemagne, Hespaigne, et autres reyaumes et pays*. (V. edición de Jean Girard. *Traité des reliquies suivi de l'excuse a Messieurs les Nicomedes*. París, Bossard, 1921).

[36] *Traité des reliquies*..., op. cit., pp. 85-93.

[37] Davila y Toledo. *De la veneración que se debe*..., op. cit., pp. 317-318.

[38] García Pérez. “Mentalidades, reliquias y arte...”, op. cit., p. 237.

[39] Maravall. *La cultura del*..., op. cit., p. 127.

[40] “ELECTO.- ¿Ha mostrado Dios que le es agradable el culto, y veneración que a las imágenes damos los católicos?

DESIDERIO.- Innumerables veces ... ya castigando a los que las ultrajan, ya favoreciendo a los que con respeto las veneran. En Flandes un pérfido Herege halló en una Iglesia la imagen de San

Santo y bueno es que las madres los armen (a los niños) con las Cruces, imágenes, y Reliquias; pero es indecencia grande, que las pongan de modo que las llene de babas, de mocos y otras suciedades, y que queden asquerosas con las sopas, quando los desayunan por las mañanas⁴¹.

Esto que ocurre y se critica en las clases populares se repite en otra escala en las catedrales, cuya ansia por poseer reliquias conduce a los miembros del alto clero, muchos de los cuales habían pasado por Roma y tenían los contactos necesarios para adquirir las reliquias de los mártires procedentes de las catacumbas, a introducirse en un verdadero mercado abusivo de estos restos⁴².

Esta creciente valoración de la reliquia hace que, de forma inmediata, se integre dentro de todos los ámbitos de la vida cotidiana de la sociedad moderna. Se trata de una verdadera invasión de lo religioso, que comienza a través de lo festivo y refleja una sociedad sacralizada que convivía con el más allá, en un sencillo formulismo: los vivos y los difuntos seguían conviviendo⁴³.

En esa situación los componentes de lo festivo adquieren un valor todavía más importante ya que, en una buena medida, definirán el tratamiento que reciba el cuerpo de la reliquia: el exceso, la afirmación por la vía de lo festivo, la yuxtaposición y la fantasía⁴⁴.

Dichas características aparecen recogidas en la institución de la “fiesta de las reliquias”, con octava, misa y oficio propios, que la monarquía española se esforzó en conseguir del papa en 1617, siendo en 1621 con Felipe IV cuando la fiesta

Antonio, y con furor diabólico la arrojó al suelo... No tardó el castigo de tan enorme sacrilegio... luego se halló herido del fuego que llaman de San Antonio y en breve rato se le abrasó todo el cuerpo”. Barón y Arín, Fr. Jaime. *Luz de la FE y de la ley, entretenimiento Christiano entre Desiderio y Electo, maestro y discípulo. En diálogo y estilo parabólico. Adornado con varias historias y moralidades*. Madrid. 1794. pp. 387-388 (cit. por Sánchez Lora, J.L. “Claves mágicas de la religiosidad barroca”, en Álvarez Santaló. *La religiosidad...*, op. cit., II, p. 135).

[41] *Ibidem*, p. 388. (cit. por Sánchez Lora. “Claves mágicas de la...”, op. cit., p. 136).

[42] González Lopo, D.L. “El papel de las reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII”, en Álvarez Santaló. *La religiosidad...*, op. cit., II, pp. 249, 253; García Pérez. “Mentalidades, reliquias y arte...”, op. cit., p. 241.

González Lopo afirma que el culto a las reliquias disfrutó su mejor momento en los años que van de finales del siglo XVI hasta finales de la centuria siguiente, o principios del siglo XVIII.

[43] Egido, T. “Mentalidades y percepciones colectivas”, en Álvarez Santaló. *La religiosidad...*, op. cit., II, p. 70.

Escalera Pérez recuerda que el espacio sagrado tiene un eminente componente festivo, adoptando el mismo tipo de lenguaje plástico y los mismos recursos que en el caso de cualquier ciudad que se engalanaba para sus fiestas. Escalera Pérez, R. *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 14-15, 36.

[44] Clavijo García, A. “La mediación “religiosa” en la creación artística”, *Baética. Estudios de arte, geografía e historia. En conmemoración del quinto centenario de la incorporación de Málaga al a Corona de Castilla*, 10, 1987, p. 14.

consigue el privilegio de jubileo plenísimo y perpetuo. Con ello se puede afirmar que se da inicio a una devoción, masiva y espectacular donde las traslaciones de las reliquias y su exposición pública se convertirán en un acontecimiento manifestación festiva teatralizada semejante al Corpus o a las exequias reales⁴⁵. Esta fiesta es la mejor plasmación de los principios expuestos por el Concilio de Trento⁴⁶.

IV. EL ESPACIO DEL MÁRTIR

Es posible hablar de valores plásticos de las reliquias, casi como si se tratara de imágenes, por la misma razón que los tratadistas de la época establecen una relación de causalidad entre la reliquia y la imagen del santo al que pertenece. Martínez de la Parra nos lo indica en 1788 al advertirnos que se debe adorar y reverenciar las imágenes y reliquias de los santos por tres razones diferentes: por su carácter didáctico, por su valor mnemotécnico y para excitar la devoción. Todas ellas se resumen en un único principio, las reliquias y las imágenes tienen el valor de aquel a quien representan, incitan a devoción al invocarlo e invitan a imitarlo⁴⁷.

Este planteamiento inicial establece la relación estrecha entre la reliquia y la imagen escultórica, puesto que ésta última se convierte en el soporte material de una idea —la reliquia— produciéndose una transposición entre la imagen y la reliquia gracias a la que se conseguía santificar cualquier espacio donde se encontrase y potenciar su humanización y, con ello, el grado de intimidad que se podía establecer entre el fiel y la imagen portadora de la misma⁴⁸.



Figura 5
Reliquias de
San Clemente.
Capilla de San Telmo,
Catedral de Tui

[45] Riu y Cabanas, R.: “Reliquias”..., op. cit., pp. 104.2-105.2.

[46] Soave Polano, P. *Historia del Concilio Tridentino*. S.l., 1629, p. 825; González Lopo. “El papel de las reliquias en...”, op. cit., p. 247; Bouza Álvarez. *Religiosidad contrarreformista y...*, op. cit., pp. 32-42.

[47] Martínez de la Parra, J. *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana, que siguiendo la costumbre de la casa profesa de la Compañía de Jesús de México, todos los jueves del año ha explicado en su iglesia el Padre _____, Profeso de la misma Compañía*. En Madrid, Por Pedro Marín, 1788, pp. 119.2-120.2.

[48] García Pérez. “Mentalidades, reliquias y arte...”, op. cit., pp. 244-245.

De este modo, la imagen-relicario, la que caracteriza al santo catacumbal que se presenta a los fieles de cuerpo entero, yaciendo en una urna acristalada y adornada con diferentes motivos, a pesar de lo tardío de su difusión en Galicia, se convierte en uno de los medios de persuasión más logrados de la cultura barroca contrarreformista⁴⁹, puesto que en ellas se resume el sentido de la respuesta de una sociedad que busca como vía y válvula de escape la masificación, la potenciación de los elementos extrarracionales, la voluntad dirigista, la exaltación y milagrería⁵⁰.

Estas características permiten la definición de las reliquias e imágenes de los santos catacumbales a través de los siguientes epígrafes: la participación en el espacio teatral de la iglesia, la definición de un espacio maravilloso, la exaltación del orgullo local, la empatía y conducta modélica, y la imagen del héroe y la fama.

La diferencia entre los relicarios de los santos catacumbales y los existentes en las lipsanotecas de los siglos XVI y XVII, es que estos se presentan aislados, fuera del espacio definido por los retablos relicarios existentes hasta ese momento⁵¹,

Por su parte Martigny nos recuerda que la custodia de objetos sagrados se hace “en vasos al abrigo de los ladrones y de los enemigos de la fe católica, el sitio donde estaban encerrados se hallaba defendido por fuerte cerradura, como lo sabemos particularmente por el Concilio de Reims”. Martigny. *Diccionario de Antigüedades...*, op. cit., p. 828.

[49] Sánchez Lora, J.L. “La historia religiosa del Barroco en la norma de la historia de las mentalidades: reflexiones para una apertura”, en Álvarez Santaló. *Mentalidades e ideología en...*, op. cit., pp. 128-129.

En el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, texto de A. de Valdés, Arcediano y Latancio comentan los siguiente ante la pregunta del primero sobre la honra a las reliquias: “Si querría, por cierto; mas esta veneración querría que fuesse con discreción y que se hiciese a aquellas que se toviessen por muy averiguadas, como por la Iglesia está ordenado, y entonces querría que se pusiesen en lugar muy honrado, y que no se mostrassen al pueblo, sino que le diessen a entender cómo es todo nada en comparación del sanctísimo Sacramento que cada día veen y pueden recibir si quieren; y de esta manera aprendería la gente (a) amar a Dios y a poner en él toda la confianza de su salvacion”. Valdés, A. de. *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Edic., introd. y notas de José F. Montesinos. Madrid, 1969, pp. 128-129.

[50] Maravall. *La cultura del...*, op. cit., pp. 497-520; Marcos Martín, A. “Religión “predicada” y religión “vívida”. Constituciones sinodales y vistas pastorales: ¿un elemento de contraste”, en Álvarez Santaló. *La religiosidad...*, op. cit., II, pp. 50-54; Sebastián López, S. “¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?”, en González Montes, A. (ed.). *Arte y fe. Actas del Congreso de “Las Edades del Hombre”*. Salamanca, 1995, p. 72.

[51] Monterroso Montero, J.M. “Aproximación a una tipología. El retablo relicario en Galicia”, en Vila Jato, M^a.D. (dir.). *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002. pp. 187-200. Es de referencia obligada el completo estudio resultante de la exposición *En Olor de Santidad*, celebrada en Santiago de Compostela durante el año santo de 2004. En dicho catálogo se recogen numerosos trabajos que deben ser tenidos en cuenta para este tema. Véase González García, M.A. (com.). *En Olor de Santidad*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

puesto que como ya se ha indicado éstos se mostraban a los fieles dentro de urnas acristaladas que por sí mismas definían su propio escenario. Esta circunstancia no impide aceptar que retablos-relicario tradicionales y esta nueva forma de exponer los restos mortales de los santos tienen como común denominador la concepción teatral del espacio religioso barroco. Baste recordar para ello que las funciones litúrgicas sufrieron un proceso de teatralización con el que se pretendía atraer por la vía sensitiva a un pueblo que se había visto atrapado por el señuelo de los “espectáculos profanos”⁵². Como en aquellos se buscaba la integración de un elemento humano pasivo y otro activo, convirtiendo el altar en un escenario decorado a tal efecto⁵³; nacieron de este modo recursos escenográficos como los telones de boca que, al ser levantados o bajados, dejaban ver poco a poco la imagen o los transparentes. En cualquier caso, la intención última de estos recursos escenotécnicos era la de hacer más llamativas las imágenes⁵⁴. También supone convertir el templo en un gran escenario tal como lo describe Juan Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde*, texto publicado en 1660, alcanzando su máxima expresión en la creación de un espacio coextenso donde se logra establecer una conexión entre el espacio real del espectador y el espacio ficticio del arte⁵⁵:

Quien hubiera gustado de un Templo sin gente podrá decir que los gustos celestiales están allí escondidos... Si alza los ojos a los Altares verá las Imágenes de muchos Santos; quédese mirándolos a ellos en ellas, y ellos con la acción en que están figurados representarán vivísimamente muchas de sus virtudes. El templo se vuelve teatro y teatro del Cielo. No entiende bien de teatros quien no dexa por el Templo el de las comedias⁵⁶.

En relación directa con lo expuesto, nace la idea de un espacio maravilloso que tiene mucho que ver con las ideas presentadas por Eliade en torno a la concepción espacial del hombre religioso, puesto que para él no existe un espacio homogéneo sino espacios cualitativamente diferenciados; hay espacios sagrados y espacios no

[52] Rodríguez G. de Ceballos, A. “Teatro y espacio sacro en el Barroco”, en Díez Borque, J.M^a. (dir.). *Espacios teatrales del barroco español. Calle, iglesia, palacio, universidad*. XIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1990. Zaragoza, 1990, p. 105.

[53] Martín González, J.J. “El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro”, en *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del C.E.H.A. Septiembre de 1994*. Madrid, 1994, pp. 255-256; Sánchez-Mesa Martín, D. “El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada”, en *Ibidem*, p. 275.

[54] Rodríguez G. de Ceballos, A. “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas en el retablo barroco”, en Castellón, H. et al. (comp.). *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*. Almería, 1992, pp. 137-155; Hernández Nieves, R. “Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno”, *Norba-Arte*, XIV-XV, 1994-1995, pp. 101-117.

[55] Martín, J.R. *Barroco*. Bilbao, Xarait, 1986, pp. 132-133.

[56] Zabaleta, J. de. *El día de fiesta por la tarde*. Ed. e introd. de José M^a. Díez Borque. Madrid, 1977, pp. 28-29 (cit. por Rodríguez G. de Ceballos. “Espacio sacro teatralizado:...”, op. cit., p. 143).

consagrados; la revelación del primero de ellos permite obtener “un punto fijo”, un espacio ordenado frente a la homogeneidad caótica del mundo. Esto es lo que ocurre en la basílica cristiana y en la catedral que, como imitación de la Jerusalén celeste, se diferencia sustancialmente del mundo exterior. También es lo que sucede con los retablos-relicarios y con las urnas de los santos catacumbales que introducen una nueva diferenciación cualitativa en el espacio religioso, creando un umbral, una puerta que establece al tiempo un lugar de tránsito y de diferenciación⁵⁷.

En este sentido, la urna de la reliquia se convierte en una ventana transparente a través de la que contemplar y proteger al mártir⁵⁸, sacralizando todavía más su espacio pues no se debe olvidar el efecto aislante de la ventana, determinado de un modo directo por la iluminación⁵⁹. Según Bollow, la ventana conecta dos espacios —dos mundos—, lo mismo que la puerta, pero en su caso particular el vidrio que los separa aleja el objeto de contemplación, lo recorta y encuadra, creando un espacio idealizado, perfecto y coherente, en la medida en que está sustraído al azar⁶⁰. Ese espacio maravilloso y único guarda una estrecha relación con las *wunderkammern*, pues como en aquellas los objetos son tratados como verdaderas joyas⁶¹.

Como tales, su valor aumenta en la medida en que la devoción local termina por convertir su posesión en motivo de orgullo y fama. Orgullo local por el hecho de demostrar su posesión⁶² y fama apropiada de las buenas obras y la excelencia de las virtudes de los santos⁶³.

[57] Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Alianza, 1983, pp. 24-29, 56-57.

[58] Al respecto véase lo indicado por Carlos Borromeo en relación a la protección de las reliquias. Cfr. Borromeo, C. *Instrucciones de la fábrica y...*, op. cit., pp. 33-36, 88.

[59] Rodríguez G. de Ceballos, A. “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en Egido, Au. (coord.). *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, 1989, pp. 41-49.

[60] Bollow, O.F. *Hombre y espacio*. Barcelona, Labor, 1969. p. 149. Véase también Bachelard, G. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957. pp. 35-37.

[61] “Y declara esto muy bien la metaphora como habla Isaias, pues la mejores joyas, y que con mas gala sale una muger, son las que saca quando se desposa. Y siendo los santos comparados à ellas, y Christo Señor nuestro à la esposa que se las pone, se da bien à entender su veneración dellos, y de sus Reliquias, pues en razón della viene à ser el estimarlas como por preciosísimas joyas...”. Davila y Toledo. *De la veneración que se debe...*, op. cit., p. 10; Morán, M. et al. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 117.

[62] Christian, W.A. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid, Alianza, 1991. p. 174; véase nota 1.

[63] Tamayo, J. de. *El mostrador de la vida humana por el curso de las edades. Dividido en tres libros*. En Madrid, Por Iuan García Infanzón, A costa de Gabriel de León, 1679, pp. 101.2-102.1.

Desde este punto de vista nace el carácter modélico y ejemplificador de la reliquia como instrumento de enseñanza y de persuasión, pues ayuda al fiel a elevar su atención de las cosas transitorias hacia las eternas del espíritu⁶⁴. Es en este punto donde entran en juego muchos de los recursos empleados por los artistas barrocos como algo más que un mero efectismo teatral. Tanto la actitud dormida de los santos catacumbales, como las calidades táctiles de sus carnaciones —realizadas en cera y por ello con ese efecto traslúcido y mórbido— la placidez de su sueño y el verismo de sus ropas —no se debe olvidar que son imágenes de vestir—, inducen a un proceso empático, de proyección de lo mental y espiritual sobre lo material, tal como se define la meditación en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola⁶⁵.



Figura 6
Reliquias de
San Clemente
(detalle).
Capilla de San Telmo,
Catedral de Tui

Por último restaría recordar que estas imágenes, cuya característica principal es su condición de mártires, cuerpos jóvenes entregados al sacrificio por la fe, muestran la placidez del sueño, su cuerpo íntegro y, en algunos casos, la ausencia total de huellas del castigo que se les ha infligido. Se identifican a la vez con Cristo muerto y con su martirio pero, como ocurrirá a partir del siglo XVIII con este tipo de imágenes, el sufrimiento corporal se sustituido por un tono heroico que, en el caso de los santos catacumbales, se refuerza en su condición de jóvenes mártires, como si se tratara de reflejar la grandeza de sus fe y espíritu a través de la juventud ideal de su rostro y cuerpo. Quizás esta sea la gran diferencia con aquellas otras reliquias en las que el cuerpo del santo se mostraba troceado, deshecho, como expresión de su sufrimiento⁶⁶.

[64] *Ibidem*, pp. 266.2-267.1; Martín. *Barroco...*, op. cit., p. 140.

[65] Freedberg. *El poder de las imágenes...*, op.cit., p. 196.

[66] Gélis dedica el epígrafe tercero de su estudio sobre el cuerpo y la Iglesia a las Reliquias y cuerpos miraculosos. Cfr. Gélis, J. “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”, en Vigarello, G. *Historia del cuerpo. I. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid. Encuentro, 2005, pp. 83-104.

***“A los ojos se muestra y
a los deseos se pinta”
Retratos divinos indianos en el Viejo Mundo***

María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
maferval@upo.es

Durante los siglos XVII y XVIII las relaciones comerciales, humanas y culturales se intensificaron a nivel global y especialmente entre el Nuevo y el Viejo Mundo. Esta esfera generó un amplio repertorio de imágenes que circularon por todo el orbe católico, hecho que que facilitó el ingreso y la inserción de obras sagradas indianas a este lado del Atlántico.

Si bien los primeros objetos que llegaron de América a Europa se percibieron bajo la mirada de lo extraño, lo raro o lo exótico, con el devenir temporal estas percepciones fueron cambiando gracias a la presencia de nuevos cultos y devociones indianas. Para los europeos el Nuevo Mundo, además de ser una fuente de riquezas y oportunidades, era un espacio para la experiencia taumatúrgica en virtud del poder que adquirieron las imágenes sagradas y del santoral americano, no sólo en sus lugares de origen sino también en el Viejo Mundo, a través de la intermediación alcanzada por las obras artísticas.

El paso del exotismo a la presencia cotidiana se produjo en razón de una paulatina asimilación y presencia de las imágenes religiosas indianas en el contexto peninsular, en primer lugar, para extenderse más adelante a otros centros europeos. Esta apropiación se originó por múltiples factores, constantes viajes de ida y vuelta de mercancías y personas con los correspondientes “mestizajes culturales”¹, así como también por el impacto ejercido de forma totalmente poderosa y sensitiva por las imágenes indianas hacia los fieles que las rezaban.

[1] El investigador Serge Gruzinski plantea las bases de la mundialización: “Descentrar la mirada esforzándonos por superar las trampas del etnocentrismo; interrogar a los actores de esos fenómenos planetarios; en fin, poner juntos regiones, seres, visiones e imaginarios que el tiempo ha separado. En síntesis, mostrar que la historia continúa siendo una maravillosa caja de herramientas para comprender lo que se juega desde hace muchos siglos entre occidentalización, mestizaje y mundialización”, véase: *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 21.

Las obras artísticas personificaban las virtudes y los poderes de las vírgenes² —como se muestra a partir de las copias de las *veras efigies*³ de Guadalupe y Copacabana— y de las santas elegidas para ascender a la esfera celestial —como son los casos de Rosa de Lima y Azucena de Quito—, todas ellas actuando, en cierta forma, de manera transgresora a los mandatos del concilio de Trento.

El valor de los sentidos y las percepciones, así como la necesaria comprensión de esa iconosfera religiosa, constituyeron un marco fundamental en la construcción de la cultura visual barroca. Es en función de los mismos que las imágenes se ajustan y ordenan a un receptor —fiel o público en general— y a un decisor —autoridad eclesiástica—, a pesar de identificarse ciertas contradicciones entre la realidad y el dogma. La argumentación del concilio de Trento, respecto al valor representativo de las imágenes, parece debilitarse frente a un escenario social más fundado en lo sensorial y en la experiencia vivida con las obras artísticas.

El poder taumatúrgico de vírgenes y santos se transfirió a través de lienzos, estampas, esculturas y reliquias, mediante los cuales se buscaba afectar a los sentidos: el oído, el gusto, el olfato y, ante todo, la vista y el tacto. Por lo tanto, más que meras representaciones se trató de imágenes con vida propia y esta fue la clave del éxito, tanto en el orbe indiano como en su *translatio* a los territorios europeos.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Los acontecimientos y avances surgidos en el siglo XVI, en el Nuevo Mundo y en Europa, generaron la necesidad de configurar el universo tanto a nivel político como religioso. Para ello, las imágenes cumplieron un papel determinante en la cultura visual, si bien debían seguir —en teoría— los estatutos dictaminados por la Iglesia. La funcionalidad de las imágenes y cómo debían ser rezadas por los fieles de ambos lados del Atlántico estuvieron regidas por los métodos establecidos en el concilio de Trento de 1563. Concretamente, en la sesión XXV se constituyeron los modos y los usos de las imágenes en el proceso religioso, a la vez que se determinaron las limitaciones y restricciones que debían darse a las mismas. En este sentido, las obras artísticas eran consideradas “representaciones”

[2] Respecto a la funcionalidad de las imágenes véanse los estudios: Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra, 2009; Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal, 2009.

[3] El investigador Fernando Quiles García refiere a la creación de “retratos o veras efigies” de los santos por los artistas, véase: “Between being, seeming and sayind. The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque”, en Dekoninck, Ralph et al. (eds.). *Fiction Sacrée, Spiritualité et esthétique Durant le premier âge modern*. Leuven, Peeters, coll. «Art & Religion», 2013, pp. 181-200.

que ayudaban a instruir a los fieles por parte de los miembros de la Iglesia, como quedaba reflejado en el concilio:

Manda el santo Concilio á todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas las cosas, sobre la intercesión e invocación de los Santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes [...] Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros Santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración, no porque se crea que hay en ellas divinidad, ó virtud alguna por la que merezcan el culto, ó que se les deba pedir alguna cosa, ó que se haya de poner la confianza en las imágenes...⁴

Según estos reglamentos, las imágenes no implicaban la presencia de la divinidad sino que eran simplemente fragmentos materiales válidos para el recuerdo y la asimilación, sin encontrarse en las mismas la esencia o el aura celestial. Por consiguiente, las obras artísticas sólo debían actuar como instrumento pedagógico y espiritual para los religiosos y fieles, negando la mediación y acción directa de las imágenes entre la esfera terrenal y celestial. A lo que Trento expone:

Y si aconteciese que se expresen y figuren en alguna ocasion historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes á la instrucción de la ignorante plebe; enseñese al pueblo, que esto no es copiar la divinidad, como si fuese posible que se viese esta con ojos corporales, ó pudiese expresarse con colores, ó figuras. Destierrese absolutamente toda supersticion en la invocacion de los Santos, en la veneracion de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyentese toda ganancia sórdida; evitese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten, ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa...⁵

Si atendemos a estas directrices o reglas, las pinturas, esculturas y estampas junto a las reliquias no podían albergar ningún tipo de poder ni asociación directa con las divinidades dado su carácter puramente instrumental. Sin embargo, las relaciones de la época muestran una realidad alternativa y distinta, alejada de la teorización desarrollada respecto de las imágenes, poniendo en cuestionamiento el valor y la práctica efectiva de los dictámenes del concilio.

A ambos lados del Atlántico se localizan múltiples casos que atestiguan y confirman el impacto que tuvieron las obras artísticas, no sólo como representaciones de entes superiores sino también como transmisoras y mediadoras directas de las divinidades, configurando un nuevo proceso de asimilación de la imagen. De esta forma, las advocaciones marianas y los representantes del santoral católico —independientemente de que estuviesen

[4] *El Sacrosanto y Ecumenico Concilio de Trento. Traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala. Agregase el texto original corregido según la edición autentica de Roma, publicada en 1564.* Madrid, Imprenta Real, 1785, pp. 474, 476.

[5] *Ibidem*, p. 478.

aprobados los procesos de beatificación y canonización— se personificaban a través de las imágenes para adquirir una presencia real y efectiva entre los habitantes.

Lejos de lo planteado por Trento, los fieles sintieron el cuerpo y el alma de sus vírgenes y santos por medio de las obras artísticas, ejerciendo estas como intermediarias en el mundo terrenal con su presencia milagrosa y sobrenatural. Por consiguiente, los óleos, grabados y tallas dejaron de actuar meramente como productos de la evangelización para convertirse en entes superiores y ser vistos y sentidos en la vida cotidiana.

Además del poder taumatúrgico y sensitivo de las obras hacia los devotos, las imágenes también vivieron su propio proceso vivencial a través de la exteriorización sobrenatural de sentimientos de alegría o tristeza en la materialidad física de la obra. Así pues, las representaciones de las advocaciones marianas y de los santos se transformaban ante los fieles, fundamentalmente en sus rostros, en el momento que transcendían del ámbito celestial al terrenal.

Estos sucesos milagrosos ocurrieron más allá de los virreinos, afianzando el culto y la veneración de los europeos por las imágenes de las *veras efigies* y de las santas nacidas en el contexto americano. Relatos y pasajes que muestran el tornaviaje y la reconquista religiosa que poco a poco va fluctuándose de América a Europa poniendo en cuestión o al menos en debate la mirada hegemónica “centro-periferia” y cómo el diálogo y la aculturación fue una constante vivida entre ambos mundos⁶.

Las vírgenes indianas, una vez consagradas en el territorio americano, tuvieron una contrapartida significativa en el viejo continente tal y como reflejan los relatos milagrosos. Se desprenden y ejemplifican múltiples casos que ponen de relieve el permanente contacto y la cercanía sensorial entre los devotos y los retratos sagrados, circunstancia clave para entender la globalización artística vivida más allá de las fronteras físicas.

RETRATOS DIVINOS

El investigador Emilio Orozco Díaz definió la categoría de “retratos a lo divino”⁷, en la pintura del Siglo de Oro español, consagrando una nueva

[6] Fernández Valle, María de los Ángeles. “Sueños y esperanzas en los viajes atlánticos. Imágenes devocionales en los siglos XVII y XVIII”, *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, nº 24, Santiago de Compostela, 2012, pp. 73-88.

[7] Orozco Díaz, Emilio. “Retratos a lo divino. (Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán)”, *Temas del Barroco*. Granada, Universidad de Granada (Anejos del Boletín de la Universidad de Granada, Estudios y Ensayos, 3), 1947, pp. 29-36; *Mística, Plástica y Barroco*. Madrid,

modalidad al concebir el espacio religioso y el civil en un mismo escenario dentro del proceso artístico. Centrándose en los óleos de las santas del insigne Francisco Zurbarán, Orozco identificó el gusto que tuvieron las damas de la época para ser representadas con los atributos de las mártires. Asimismo, el investigador Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos contribuyó con nuevas fuentes que indicaban cómo era una práctica habitual que las jóvenes doncellas se mostrasen con sus mejores galas en los lienzos⁸. Sin embargo, la expresión de “retrato a/de lo divino” no sólo estuvo asociada a las pinturas religiosas que contenían elementos reales y de la vida cotidiana, como es el caso de las santas, sino que también estuvo vinculada a las copias de las *veras efigies* y a las representaciones de los santos que albergaban poderes taumartúgicos.

Por un lado, los artistas reproducían en los retratos de forma fidedigna el rostro del personaje y los atributos que le identificaban ante la sociedad y, por otro lado, dentro del ámbito religioso copiaban los retratos de las *veras efigies* y creaban los “retratos divinos” o “verdaderos retratos” de las figuras del santoral. Este conjunto de imágenes eran vistas y percibidas como “retratos” en cuanto a la cercanía que establecían los fieles con los rostros representados en las obras artísticas. En palabras del investigador Antonio Bonet Correa “la consideración de las imágenes como vehículos de lo sagrado tiene que ver con su función de hacer visible lo invisible de la divinidad”⁹.

En las fuentes de la época, tales como las vidas del santoral o los relatos de las apariciones, encontramos constantemente el término de “retrato” en relación

1977, pp. 145 y ss.

[8] El investigador Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos presenta fuentes que identifican el gusto de las jóvenes por verse retratadas como santas, como definió Emilio Orozco con “retratos a lo divino”. En 1635 Bernardino de Villegas exponía: “¡Qué cosa más indecente... que unas vírgenes vestidas tan profanamente con tantos dijes y galas que no traen más las damas más bizarras del mundo! Que a veces duda un hombre si adora a Santa Lucía o a Santa Catalina o si apartará los ojos por no ver la profanidad de los trajes, porque en sus vestidos y adornos no parecen santas del cielo sino damas del mundo, y a no estar Santa Clara con su espada en la mano y Santa Lucía con sus ojos en el plato, por lo que toca a su vestido y traje galán con que las visten, nadie dijera que eran santas ni vírgenes honestísimas.”, véase: Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “Iconografía y contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán”, *Cuadernos de Arte e Iconografía. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*, Tomo II, nº4, 1989.

[9] El investigador Antonio Bonet Correa refiere a la importancia de la funcionalidad y el uso de las imágenes retomando fragmentos del cap. XI de *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, texto que pone de manifiesto el valor de los sentidos: “Las cosas percibidas de los oídos, mueven lentamente;/ pero siendo ofrecidas a los fieles ojos, luego siente, más poderoso efecto/para moverse, el ánimo quieto”, véase: “Prólogo”, en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, p. XIII.

directa con las imágenes milagrosas. El uso de “retrato divino” para identificar a las imágenes religiosas es probable que tuviese el objetivo de generar mayor cercanía y contacto entre las obras artísticas y los fieles. Estas imágenes portaban de forma sobrenatural los dones concedidos por el Todopoderoso, hecho que se manifestaba sobre los creyentes que las veneraban. Por ello, es usual encontrar alusiones a los milagros vividos gracias a la intermediación de pinturas, estampas y esculturas de las indianas en la población española y europea.

En el contexto hispánico, a partir de mediados del siglo XVII, se imprimieron relaciones de las apariciones de las advocaciones marianas y de las hagiografías de las santas nacidas en las Indias Occidentales. En un primer momento numerosas obras se publicaron en Madrid —otros centros fueron Barcelona y Sevilla—, como se comprueba en las ediciones sobre la Virgen de Copacabana y Santa Rosa de Lima y poco tiempo después adquiere especial protagonismo las obras dedicadas a la Virgen de Guadalupe de México, seguida de los episodios de Mariana de Jesús y Flores —conocida como Azucena de Quito— en base a la beatificación y canonización solicitada desde el reino de Nueva Granada. Con estas obras se pretendía difundir y consolidar los cultos indianos en todo el orbe católico con la finalidad de adquirir los preceptos universales del catolicismo.

**A LOS OJOS SE MUESTRA Y A LOS DESEOS SE PINTA:
RETRATO DE NUESTRA SEÑORA DE COPACABANA**



Figura 1
Grabado de la Virgen de Copacabana en Madrid, publicado en fr. Andrés de Nicolás. *Imagen de N. S. de Copacavana...* Madrid, 1663

El primer culto indiano en ingresar con transcendencia en la Península fue el dedicado a la Virgen de Copacabana, concretamente en los años sesenta del siglo XVII, a través de los frailes que fomentaron su devoción —algunos de ellos originarios de los virreinos americanos— y de las obras que se imprimieron en la capital¹⁰. La información que circulaba sobre las curaciones de la Virgen del Alto Perú ayudó a que rápidamente su “retrato o verdadero retrato” fuera venerado más allá de la Corte, tal y como refirió el fraile neogranadino Andrés de San Nicolás:

Viendo La Imagen de Nuestra Señora de Copacavana preciosísimo tesoro, es forzoso que llegue su noticia á la de V. Alteza, para que assi corra libremente, por los Reynos de la Europa, y enriquezca su deuocion; no solo á las Ciudades, y lugares de España, más

[10] En 1663 se imprimieron las obras de los frailes Gabriel de León y Andrés de San Nicolás.

tambien a los de fuera, que si gozosos participan del oro, plata, y piedras estimables, que aquel Mundo les reparte, conviene no carezcan de los mas excelente, y superior, en las gracias, y fauores, que Dios Nuestro Señor se sirve de hazer átidos por el medio de la Efigie de su Madre. En tal consideración se presenta a los pies de V. Alteza este Tratado...¹¹

La investigadora Daisy Rípodas Ardanaz dio a conocer el relevante culto que poseyó en España durante el siglo XVII, como consecuencia de la difusión y propaganda realizada por fray Miguel de Aguirre —natural de La Plata— en la consolidación de la imagen en la Corte y, especialmente, en la capilla pública que tuvo en el antiguo convento de los agustinos recoletos de Madrid¹². A este centro espiritual llevó una imagen realizada al otro lado del Atlántico: “desde los apartados emisferios de las Indias, vna Imagen tocada a la mesma de Copacauana, y expuesta para bien comun”¹³. Copia a semejanza de la *vera efigie* [fig. 1]¹⁴ y tocada al original para fomentar la devoción entre los madrileños, indios y otros vecinos de la ciudad. El acto inaugural de colocar la efigie soberana o prodigioso “retrato” disfrutó del esplendor de la época, como relata fray Andrés de San Nicolás en el prólogo de su obra:

La ocasión de auerse colocado en este Convento de los Descalzos de nuestro Padre S. Agustín de Madrid a veinte y vno de Nouiembre del año pasado de mil seiscientos y sesenta y dos, vna Imagen de Nuestra Señora de Copacauana, copia de aqueña muy milagrosa, que está en el corazón del Peru, animando como tal a sus partes, y provincias: ha dado motiuo para que (no obstante el auer ya escrito desta Efigie soberana, los Padres Fray Alonso Ramon Gauilan, Maestro Fray Fernando de Valverde, Maestro Fray Antonio de la Calancha, Padre Hipolito Marracio, y agora poco ha el Padre Gabriel de Leon: fuera de los que en sus obras han hecho memoria de tan prodigioso Retrato, como son Felix Altolphi, Francisco Benci, Juan Bonifacio, Antonio de Leon Pinelo, Fray Ioachin Brullo, y otros muchos, que se omite)¹⁵.

Esta copia o efigie personificaba el “retrato” de la advocación andina, logrando que los fieles viesen y sintiesen la transformación de su rostro dentro

[11] Nicolás, Fr. Andrés de. *Imagen de N. S. de Copacavana. Portento del Nuevo Mundo, ya conocido en Europa, al Real y Supremo Consejo de las Indias*. Madrid, por Andrés García de la Iglesia, 1663, sp.

[12] La investigadora Daisy Rípodas Ardanaz refiere a la importancia que tuvo la imagen de Copacabana en la Corte metropolitana, localizándose al menos “seis retratos” de la advocación, dos cofradías y libros sobre los milagros vividos por los fieles entre 1652 y 1665. Asimismo, explica las circunstancias que influyeron en la consagración de la imagen, siendo una figura determinante en el proceso el fraile Miguel de Aguirre. Véase su estudio: “Presencia de América en la España del Seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana”, *Páginas sobre Hispanoamérica colonial. Sociedad y cultura* 2. Buenos Aires, PRHISCO-CONICET, 1995, pp. 47-78. Los investigadores Félix Díaz Moreno y Concepción Lopezosa Aparicio destacan también la posición privilegiada de la capilla en el antiguo convento de los Agustinos Recoletos de Madrid, véase: “Nuevas aportaciones sobre el desaparecido convento de Agustinos Recoletos de Madrid”, *Anales de Historia del Arte*, nº 9, Madrid, 1999, p. 197.

[13] Nicolás. *Imagen de N. S. de Copacavana...*, op.cit, sp.

[14] Ilustración publicada en el trabajo de Rípodas. “Presencia de América...”, op.cit, p. 56.

[15] Nicolás. *Imagen de N. S. de Copacavana...*, op.cit, sp.



Figura 2
Grabado de la Virgen
de Copacabana,
publicado en
Fr. Gabriel de León.
*Compendio del origen
de la esclarecida
milagrosa imagen...*
Madrid, 1663

de la obra artística. Al respecto, el fraile Gabriel de León refiere a las mutaciones originadas en el “retrato” [fig. 2]¹⁶:

...en si encierra aquel rostro sobrenatural; porque en vn quarto de hora, que le estèn mirando, se muda en nuevas, y peregrinas hermosuras; à los ojos se muestra, y à los deseos se pinta; yà vnas veces palida con mil gracias; otras encendidisima con donayre; tal vez como ascua de fuego, y tal vez como pella de nieue. Vnas veces parece, que llora; otras, que rie, y siempre parece vn cielo. Ha querido la deuocion de muchos, y la curiosidad de algunos, retratar esta Santa Imagen...¹⁷

Los lienzos y tallas sentían todas las emociones posibles para encender el amor divino de los fieles. Sentimientos que disfrutaron el conjunto de devotos y en particular aquellos que se beneficiaron de

las curaciones milagrosas que les fueron otorgadas gracias a las obras artísticas y a las reliquias que circulaban en territorio americano y europeo. Más allá de los sucesos ocurridos en Potosí y su entorno, encontramos prodigios en lugares distantes tales como México¹⁸, Italia¹⁹, y en las ciudades de Madrid²⁰,

[16] En 1663 esta imagen se incorpora en un ejemplar publicado en Madrid por el fraile Gabriel de León. Ilustración sacada del trabajo de Daisy Rípodas Ardanaz: “Presencia de América...”, op.cit, p. 52.

[17] León, Fr. Gabriel de. *Compendio del origen de la esclarecida milagrosa imagen de N. S. de Copacabana, patrona del Perú. Sacado de la Historia que compuso el R.P.M. Fr. Antonio de la Calancha, de la Orden de N.P.S. Agustín, de la Provincia del Perú.* Madrid, por Pablo de Val, 1663, p.31. Esta obra fue promovida por un caballero de Madrid “para hazer notorio al mundo lo admirable de sus prodigios”, como se relata en la portada de la obra.

[18] El fraile Gabriel de León describe la devoción alcanzada a Copacabana: “Estos poderes parece, que ha dado el Original Maria à su Imagen de Copacabana, pues no satisfecha su piedad, con regar de milagros aquel nuevo mundo, si và como la luz sin ruido, à las tierras de Mexico, y Europa, á ganar devotos, y à remediar almas, como se verá, fuera de otros, que ha hecho en España, estos tres que se siguen, y en su lugar vno prodigioso, que hizo en Roma”, León, Fr. Gabriel de. *Compendio del origen...*, op.cit, pp. 357-361.

[19] El fraile Andrés de San Nicolás se refirió a los milagros vividos en Italia: “... tal fervor en la piedad del Duque de Sermoneta, D. Francisco Caetano, que haciendo sacar della vn transumpto muy al vivo, le tuvo en su Palacio, con tanta Fè, y reverencia, que luego començò a manifestar Dios en él maravillas superiores”, Nicolás. *Imagen de N. S. de Copacavana...*, op.cit, sp, prólogo.

[20] Véase nota 21.

Valencia²¹ y Barcelona²², entre otros ámbitos²³, puesto que como explica el fraile San Nicolás: “asi como Dios toma por instrumento muchas santas Imagenes, para representarnos en ellas los continuos beneficios que nos haze, embiandolos encañados por su medio de los cielos a la tierra: de la mesma suerte en aquesta, gusta, no solo de comunicarnos su favor como en las otras, mas tambien de dar recuerdos a los Fieles, que la miran, y respetan...”²⁴. Continuando en la actualidad la devoción a Copacabana como patrona en la población de Rubielos Altos en Cuenca, donde se la acoge y venera desde la centuria del seiscientos²⁵.

HABIENDO HECHO SUS RETRATOS TANTOS MILAGROS. SANTA ROSA DE LIMA

A la Virgen de Copacabana le siguió el culto de Rosa de Santa María, primera santa de Indias y Filipinas. Son numerosos los estudios que tratan sobre la consolidación de la imagen y los procesos identitarios y culturales vividos hasta alcanzar la canonización en 1671²⁶. A esta presencia se une la impronta adquirida también en la Península a partir de los años sesenta del siglo XVII, momentos previos a la incorporación de la joven limeña en el santoral católico²⁷. Si bien para

[21] El Doctor Esteban Dolz del Castellar describe el culto hacia la Virgen de Copacabana, el día 2 de febrero, en las ciudades de “Madrid, donde se venera una hermosa Copia de esta Señora, se experimentan singulares favores, y lo mismo en Valencia, donde tienen otro los Religiosisimos Padres de Santa Monica, venerada de toda la Ciudad, por los grande prodigios, que cada día obra”, *Año virgineo, cuyos dias son: finezas de la gran reyna del cielo Maria Santisima, virgen, madre del altisimo*. Barcelona, en la imprenta de Teresa Piferrer viuda, 1759, p. 107.

[22] En 1688 la advocación de Copacabana tuvo un amplio culto en el convento de Santa Mónica en Barcelona. Al respecto, véase: García Marco, Luis Fernando. “Un impreso suelto de 1688: los gozos de la Milagrosa Virgen de Copacabana”, *Cuadernos de Aragón*, nº 25, Zaragoza, 1999, pp. 163-169. En este templo de los agustinos recoletos ya disfrutaba de culto y veneración años atrás. En 1684 se hizo una fiesta a Nuestra Señora de Copacabana por sus camareras: D^aAna María de Blanes y Calatayd, Condesa de Centellas, D^a Taeresa de Oms y Zarrieta, D^a Manuela de Oms y Cabrera y D^a Isabel de Corbera y Blanes, cuyo sermón se imprimió en la obra: *Sermones varios del Padre Antonio Rius de la Compañía de Jesús, natural de Barcelona...* Barcelona, en la Imprenta de Mathevat, 1684.

[23] El fraile Andrés de San Nicolás expone el culto consagrado en el Colegio de Doña María de Aragón y en el convento de San Agustín de Madrid, agregando: “... en la Santa Ciudad de Roma, en Alcalá de Henares, y oido dezir que se venera en Portugal, en Toscana, en Estremadura, en Vizcaya, y otras partes de Castilla”, Nicolás. *Imagen de N. S. de Copacavana...*, op.cit, p. 8 r.

[24] *Ibidem*, p. 8v.

[25] Luján López, Francisco B. “Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca)”, *Revista Murciana de Antropología*, nº 8, Murcia, 2002, pp. 193-246.

[26] Mujica Pinilla, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

[27] Tras la celebración de la beatificación de Rosa de Santa María en Roma se desarrolló de inmediato en la Corte. Respecto a la importancia de los indios peruanos en este acto véase: Fernández Valle, María de los Ángeles. “El poder de la santidad. Presencia peruana en la Corte, en razón de la beatifi-

ese tiempo ya disfrutaba de culto por parte de los fieles naturales de la Península. Nuevamente, los libros devocionales relatan los milagros concedidos a través de sus imágenes, encontrándonos capítulos tan significativos como el escrito por fray Andrés Ferrer de Valdecebro, titulado: *Milagros que han hecho los retratos, y estampas de la Virgen Rosa en todo linage de enfermedades*²⁸. Estas experiencias sobrenaturales se hacían efectivas gracias a los dones que contenían las imágenes y que transcendían en los fieles que imploraban su ayuda y protección. Vírgenes y santos que transformaban sus rostros, mostrando su estado anímico en las pinturas y esculturas; como el caso milagroso ocurrido en un cuadro de la Virgen de Atocha mientras Isabel de Flores mantenía una conversación con una joven:

Deseo que prosigas, Señora, en referir los milagros de Nuestra Señora de Atocha, ausente en Madrid, la devota Imagen, que miras presente en este lienzo, como supliendo por la otra, nos estaba mirando con sus bellísimos ojos, y con risueño, y amoroso semblante, parece queria sacar el cuerpo del lienzo para venirse à nosotras; y cesò este favor luego que divertias la conversación...²⁹

La espiritualidad llevaba al ser humano a mimetizarse profundamente con las obras artísticas, creando una atmósfera simbólica propicia para que las representaciones mostrasen alegría o sufrimiento según las emociones y las esperanzas de quienes las contemplaban. Es así que las inmóviles imágenes se transformaban de forma mágica, mientras los fieles visualizaban la metamorfosis de los rasgos y aptitudes de los retratos de las indianas. Estas experiencias crearon en los devotos la necesidad de tocar y mantener contacto corporal con los objetos milagrosos que con tanta devoción adoraban.

Dentro de la producción artística, las estampas y los lienzos fueron las obras que, en contacto con los cuerpos, obraron mayor número de sanaciones.

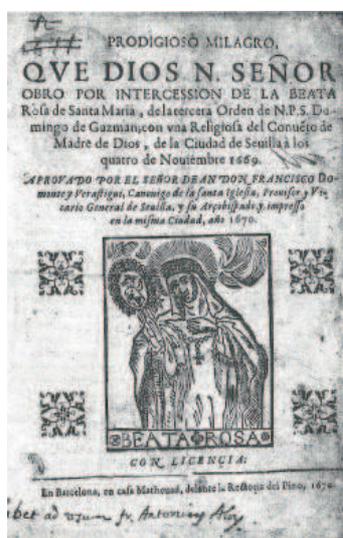


Figura 3
Milagro de
Rosa Limensis a
Sebastiana de Neve
en Sevilla, publicado
en Barcelona en 1670

cación de Santa Rosa de Lima”, Mínguez, Víctor (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L., 2013, pp. 2087-2102.

[28] Ferrer de Valdecebro, Fr. Andrés. *Historia de la vida de la B^a M^a Rosa de Santa María de la Orden de Predicadores*. Con licencia en M^a por D. María Rey viuda de Diego Díaz de la Carrera. Impresora del Reyno, Madrid, [1670], pp. 183 y ss. Esta obra se consagra por Fray Antonio González de Acuña, procurador de los procesos de Rosa de Santa María.

[29] Villafañe, Fr. Juan de. *Compendio Historico en que se da noticia, de las milagrosas, y devotas imágenes de la Reyna de los Cielos, y Tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España*. Madrid, en la Imprenta y Librería de Manuel Fernandez, 1740, pp. 111-112.

Al respecto, destacamos el caso milagroso ocurrido por intermediación de Santa Rosa a la monja dominica Sebastiana de Neve [fig. 3] en la ciudad de Sevilla. En noviembre de 1669, en el convento de Madre de Dios, la joven religiosa fue curada milagrosamente por mediación de un cuadro, como se describe de la relación: “Echaron sobre el cuerpo, que parecía ya difunto, vn quadro de la Beata Rosa, y al punto bolbiò en su sentido, pidiendo por señas de comer, por haber quedado sin habla”³⁰. Además del efectivo poder de la imagen sobre el cuerpo de Sebastiana es importante destacar los efectos secundarios que conllevaba el suceso al potenciar más, si aún cabe, la veneración hacia la limeña e incluso fomentar el ingreso de otras jóvenes en la residencia conventual, dada el aura divina posicionada sobre el convento dominico. En el Hospital de Pozo Santo, de la citada ciudad, se conserva un óleo con la imagen de sor Sebastiana de Neve y Santa Rosa de Lima con una cartela que relata el prodigio³¹. Sin embargo, no serán los únicos milagros transcurridos en el Puerto de Indias, si atendemos a los expedientes del arzobispado respecto a las experiencias taumatúrgicas por intermediación de Santa Rosa de Lima vividas por los sevillanos³². Lienzos y estampas que trascienden hacia los fieles en los años de beatificación y canonización de la santa e incluso con posteridad como demuestra el relato:

Es valiente argumento para que esperemos feliz decisión de esta causa la vniversal deuocion de todo el Orbe, esta comprueba varias impresiones de innumerables estampas de la Virgen con dibujo distinto, que siendo tantas, no bastan para satisfacer el deseo ansioso con que las piden los que no las consiguen, y las ven en manos de otros, siendo necesario que se repitan de nuevo las impresiones. Y lo que mas es, los fauores que experimentan vnos, viendose libres de enfermedades peligrosas con solo aplicar à la megilla la estampa. Otros que padeciàn sobresaltos, y representaciones fantasticas, y temerosas, hallandose seguros con ponerla en el pecho [...] De todo esto he experimento admirables efectos en esta Ciudad de Toro, donde he repartido algunas Imagenes de la Virgen Rosa, à quien piadosamente se pueden atribuir estas marauillas³³.

[30] *Prodigioso milagro de Dios N. Señor obro por intercession de la Beata Rosa de Santa María, de la tercera Orden de N.P.S Domingo de Guzman; con vna Religiosa del Conuento de Madre de Dios, de la Ciudad de Seuilla à los quatro de Nouiembre 1669*. Barcelona, en casa Mathevad, 1670, sp. Respecto a la devoción que tuvo Rosa de Santa María en Sevilla véase el siguiente estudio: Fernández Valle, María de los Ángeles. “El poder de las imágenes. Santa Rosa de Lima en la capital hispalense”, *Arte y Patrimonio en España y América*. Montevideo, Universidad de la República (en prensa).

[31] Agradezco al investigador Francisco Montes González su generosidad al haberme facilitado la imagen y la inscripción, véase: “Rosa en su celestial paraíso”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 41, Granada, 2010, págs. 151-152.

[32] Fernández Valle, María de los Ángeles. “El poder de las imágenes...”, op.cit.

[33] Hansen, Leonard et al. *La bienaventurada Rosa pervana de S. Maria de la Tercera Orden de Santo Domingo. Sv admirable vida, y preciosa mverte*. Madrid, por Melchor Sanchez, impresor de libros,

Es usual encontrar alusiones a cómo las imágenes o “retratos” se aplicaban y ponían sobre las partes del cuerpo afectadas por graves enfermedades. De esta forma, la cosmovisión simbólica de las obras artísticas adquiriría una presencia real y efectiva entre los fieles. No es casual que durante los años previos a los



Figura 4
Santa Rosa de Lima y el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1668. Museo Lázaro Galdiano, Madrid

procesos desarrollados en Roma los artistas se dispusiesen a representar a la joven limeña. En Sevilla, uno de los mayores impulsores en la causa fue el pintor Bartolomé Esteban Murillo, quien generó una imagen de la santa como si de una *vera efigie* se tratase puesto que hizo un modelo ampliamente copiado en su época e incluso con posteridad. Nos referimos al óleo conservado en la actualidad en el Museo Lázaro Galdiano en Madrid [fig. 4], el cual según el investigador Diego Angulo Íñiguez fue un regalo de Murillo a su hija sor Francisca María de Santa Rosa, monja del convento

dominicano Madre de Dios³⁴. Paradójicamente, en esos años y en el mismo lugar sucedió el acto milagroso del cuadro de Santa Rosa a la sobrina del influyente Justino de Neve, hecho que nos hace preguntarnos sobre la posible vinculación entre el óleo y el milagro, así como sobre el proceso creativo e incluso espiritual del artista con la imagen.

En los virreinos americanos, los pintores y escultores se mimetizaban con las divinidades de tal forma que entraban en un estado espiritual y sobrenatural por mediación del Todopoderoso para crear e incluso finalizar las obras artísticas, pues este intermediaba e ingresaba en el proceso creativo de los artistas para su buen término —tal como sucedió con la finalización de la talla de la Virgen de Copacabana—, mientras que en España parecería que los pintores y escultores buscaban representar la obra atendiendo más a los cánones de proporción y belleza de la época. Sin embargo, en los últimos años se están abriendo nuevas

1668, pp. 378-379. La obra de Leonard Hansen fue traducida y añadida por el fraile Jacinto de Parra, en la cual se expone la incidencia y el contacto que tuvieron las imágenes con los fieles en el capítulo titulado: *Las imágenes de Rosa solo con el contacto limpian los cuerpos de lepra inmundada, de empeynes, y postemas pestilentes, sanan la gota arteticam quebraduras, y esquinencia, medican los dolores de dientes, de estomago, y de la cabeza*, pp. 455 y ss.

[34] Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo: su vida, su arte, su obra*. Tomo I. Madrid, Espasa Calpe, 1981, p.434; *Murillo. Catálogo crítico*. Tomo II, nº370, p. 291.

miradas historiográficas³⁵, donde se demuestra que los artistas del Siglo de Oro español también tuvieron experiencias místicas mientras ejecutaban sus obras³⁶. Es probable que Murillo, entre otros artífices, viviera también su propio proceso espiritual, mostrándose ante la sociedad como un intermediario entre el mundo celestial y terrenal, dentro de su posición artística.

Retomando la extensión alcanzada por Santa Rosa, las hagiografías refieren al culto y poder taumatúrgico de las imágenes en otros espacios hispánicos. El fraile Jacinto de la Parra, en su obra *Rosa Limensis*³⁷, reunió numerosas relaciones editadas a lo largo de toda la Península con la finalidad de difundir los logros conseguidos durante la beatificación e incidir en la posterior canonización. Más allá de los beneficios ejecutados en las ciudades peninsulares también sus imágenes fueron sentidas por los fieles de otros territorios europeos.

No obstante, fray Ferrer de Valdecebro deja explícita la importancia de las obras artísticas: “*aviendo hecho sus retratos tantos milagros, como evidencias, que à los Santos se les debe adoracion*”³⁸. Precisamente en la Congregación de Ritos de

[35] Respecto a la funcionalidad de las imágenes y las nuevas corrientes historiográficas destacamos la presentación de María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Céline Vincent-Cassy en: *La imagen religiosa...*, op.cit, pp. XV-XXX.

[36] La investigadora Elena Sánchez de Madariaga presenta el culto a la Virgen de la Soledad en Madrid, mostrando las intermediaciones divinas vividas por el artista Gaspar Becerra en la ejecución de la obra, caso que se tuvo “por milagroso, y cosa de revelación”, véase: “La virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco”, *ibidem*, pp. 219-220. Este caso también es citado por Javier Portús, investigador que muestra otras experiencias espirituales como la vivida por el pintor mientras restauraba la obra de Nuestra Señora del Milagro de la Descalzas Reales de Madrid, subrayando “que la copia estaba mucho más allá del alcance del arte, pues afectaba a cuestiones relacionadas con el carácter divino de la imagen”, véase: “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas”, *ibidem*, p. 244. En Granada sucederían otras intermediaciones divinas, como el ejemplo expuesto por José Policarpo Cruz Cabrera, en el proceso artístico vivido por el escultor José de Mora en el momento de ejecutar la imagen de la Virgen de Dolores. Para ayudar al artífice se realizaron varias misas por solicitud del padre Dionisio del Barrio: “el acierto de la santa imagen, pidiendo a Su Majestad diese al escultor luz para que se ejecutase con todo primor [...] tomó el artífice el escoplo, y apenas dio los primeros golpes cuando aún entre la inculta materia del más desbastado tronco informó diseños del soberano simulacro de la Virgen Santísima de los Dolores que hoy goza Granada, autorizada por la Majestad Divina con tantos milagros como por su medio ha hecho”, véase: “La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 41, Granada, 2010, pp. 135-136.

[37] Parra, Fr. Jacinto de. *Rosa lavreada entre los Santos. Epitalamios sacros de la Corte, aclamaciones de España, aplausos de Roma, congratulaciones festivas del clero, y religiones, al feliz desposorio que celebro en la gloria con Christo la Beata Virgen Rosa de Santa Maria, de la Tercera Orden de Predicadores, Patrona del Perú*. Madrid, por Domingo García Morrás, impresor del Estado Eclesiástico de la Corona de Castilla y León, 1670.

[38] Ferrer de Valdecebro. *Historia de la vida...*, op.cit, p. 183.

Roma se eligieron cuatro milagros desarrollados en distintas urbes italianas de los nueve seleccionados para la canonización³⁹. Nuevamente, el contacto con las imágenes y las reliquias fueron los gérmenes introductorios de dichas sanaciones, tales como el vivido en Nápoles por Candida Roseta, quien a las puertas de la muerte tras sufrir un dramático parto fue curada por una imagen de la santa, o el milagro a Ángela Gibaja por mediación de unos algodones que contenían aceite de una lámpara de la capilla de Santa Rosa en la iglesia de Santa Rita en Palermo⁴⁰; casos que demuestran el efecto taumatúrgico de las imágenes y las reliquias, así como la circulación y la demanda de los iconos simbólicos indianos en el orbe católico.

ABRIÓ LOS OJOS

VIRGEN DE GUADALUPE DE MÉXICO

A partir de los años ochenta del siglo XVII, y en paralelo a la devoción ya establecida de Copacabana y Santa Rosa en la Península, se difundió de forma extensiva el culto a la imagen de la Virgen de Guadalupe de México. En el Viejo Mundo fueron numerosas las capillas públicas y privadas dedicadas a su advocación⁴¹, lugares que albergaban óleos, estampas y esculturas, encontrándonos lienzos con la inscripción “tocada al original”, para establecer el vínculo directo con la *vera efigie* localizada en la Basílica de Guadalupe de la capital novohispana, y “verdadero retrato” como el óleo localizado en la iglesia de San Sebastián en Antequera [fig. 5] con el objeto de otorgar mayor valor aurático y prodigioso a la representación sagrada.

Las obras llegadas de México tuvieron un valor añadido puesto que podían haber estado en contacto directo con el ayate, si bien esta circunstancia no afectó a que también fuesen reproducidas por los artistas europeos. El éxito alcanzado a finales de dicha centuria y fundamentalmente en el siglo XVIII

[39] González de Acuña, Fr. Antonio. *Rosa mística, vida y muerte de Santa Rosa de S. María Virgen de la Tercera Orden de S. Domingo; natural de las Ciudad de los Reyes Metropoli del Reyno del Peru en las Indias Occidentales*. Roma, por Nicolas Angel Tinas, 1671, pp. 321-328.

[40] *Ibídem*, pp. 327-328.

[41] El investigador Francisco Montes González refiere al culto de las advocaciones indianas en Andalucía, destacando el éxito alcanzado por la Virgen de Guadalupe de México, a lo que expone “la mayoría de estas imágenes pertenecieron al patrimonio de particulares, donde habían llegado como parte de la herencia familiar, por lo que podría deducirse con ello que el culto guadalupano se desarrolló principalmente en círculos devocionales domésticos”, véase: “Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII y XVIII”, *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. IV. Ciencia, religiosidad y filosofía (2007). Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2009, p. 259.

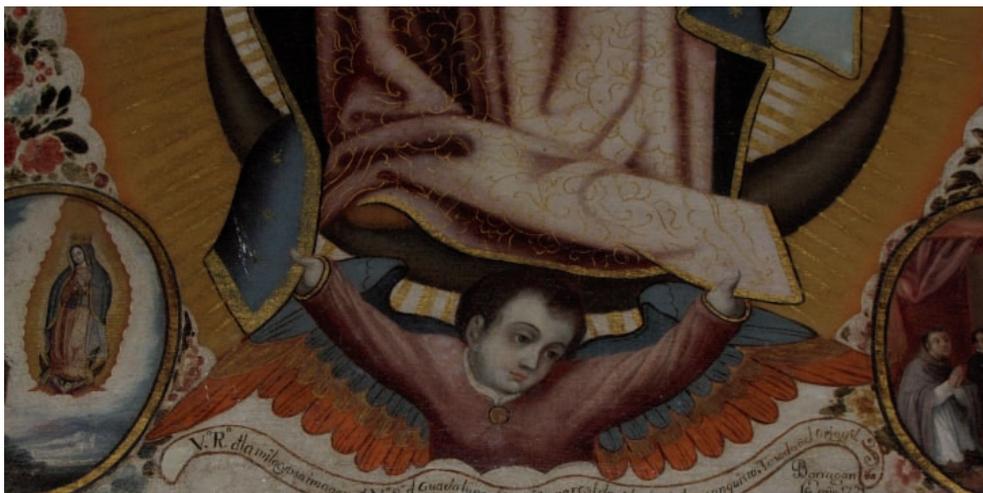


Figura 5
Virgen de Guadalupe
de México,
Andrés de Barragán,
1721. Iglesia de San
Sebastián, Antequera,
Málaga

despertó un especial interés por los artistas que veían en las copias una fuente de recursos económicos a la recurrente demanda. Todavía en fechas tempranas, concretamente en 1688, el padre Francisco de Florencia destacaba la producción desarrollada en ciudades europeas:

Dudo, ó por mejor decir, no dudo, se hayan sacado en el mundo mas copias de otra Imagen de MARÍA, que de esta Guadalupe de Mexico. En Roma, se han abierto moldes, se han fundido medallas, de tantos géneros, de las ordinarias, y de las de torcho, grandes, y pequeñas en tanto número, que causan admiración. En Flandes, en España, y en toda la Nueva España, son tantas las láminas y tablas de buril, y cincel, que se han abierto, que no hai guarismo para contarlas⁴².

Sin embargo, no serían las únicas láminas y tablas de buril y cincel abiertas sino que en la capital hispalense los artistas también crearon copias de la *vera efigie*, tal es el caso de los grabados realizados por Matías de Arteaga y Alfaro [fig. 6]⁴³, además de las falsificaciones —con inscripciones que vinculaban a los pintores con el espacio mexicano— ejecutadas por un taller sevillano situado en la calle Alemanes, como describe el investigador Joaquín González Moreno⁴⁴. Estas

[42] Florencia, P. Francisco de. *La estrella del Norte de México*. En México, y por su original en Barcelona, en la Imprenta de Antonio Velazquez, á costa del dicho D. Juan Leonardo, 1741, p. 147. En 1688 se publicó la primera edición en México.

[43] La obra de Luis Becerra Tanco se editó por tercera vez en Sevilla, en la imprenta de Tomás López de Haro, en 1685. Para esta obra el artista Matías de Arteaga y Alfaro realizó los grabados de las cuatro apariciones, Becerra Tanco, Luis. *Felicidad de Mexico en el principio y milagroso origen, que tuvo el santuario de la Virgen Maria Nuestra Señora de Guadalupe*. Sevilla, por Thomás Lopez de Haro, 1685. Respecto a las estampas de Matías de Arteaga véase el estudio de Cuadriello, Jaime. “Visiones de Guadalupe”, *Artes de México*, nº 29, México, 1995, p. 27.

[44] González Moreno, Joaquín. “Presencia cuatrisesecular de México en España: la Guadalupana”, *Imágenes guadalupanas*. Cuatro siglos [catálogo de la exposición]. México, Fundación Cultural Televisa, 1987, p. 11.

Figura 6
Grabados de las apariciones de la Virgen de Guadalupe de México, Matías de Arteaga y Alfaro, publicados en Luis Becerra Tanco. *Felicidad de Mexico en el principio y milagroso origen...* Sevilla, 1685



noticias se complementan con las palabras del pintor novohispano José de Ibarra en la obra *Maravilla Americana* en cuanto a las copias desarrolladas en Europa: “y assi no me admiro ya de que en la Europa toda no hayan podido hazer la Imagen de nuestra Señora de Guadalupe; y si han hecho alguna, de que puedo dar fee, ha sido como las que antiguamente se hacían aca”⁴⁵.

Al igual que sucedería con los otros cultos indios pasaría un tiempo hasta que las obras artísticas alcanzasen una dimensión cercana y cotidiana en la población europea. El poder sanador de las imágenes y la interacción directa a través del contacto fueron los gérmenes decisorios para romper las barreras físicas y la distancia en el océano y que una parte de América viajase a Europa para quedarse entre los habitantes de este lado del Atlántico.

Los lienzos de esta imagen conservados en España son numerosísimos alcanzando una cifra superior a las seiscientas obras, aún entendiendo que el número real fue mayor si tenemos en cuenta las fuentes manuscritas de la época. En cualquier caso, estos repertorios muestran la huella dejada y las fuentes nos indican el uso, la funcionalidad y la vida alcanzada por las imágenes, traspasando el soporte en el que estaban representadas.

Al respecto, son significativos los milagros sucedidos en la capital italiana por mediación de las obras y los objetos sagrados. Según los relatos, el desconcierto y la miseria vivida por la invasión napoleónica dispuso que el Señor:

en muchas imágenes sagradas, especialmente de la Santísima Virgen María, se obrasen los prodigios de abrir y cerrar los ojos como de persona viva que se compadece de las aflicciones, mirando con benevolencia a los que las sufren, y levantando al cielo los ojos en ademán de pedir por ellos al Señor fortaleza, confianza y un pronto remedio⁴⁶.

[45] Informe de José de Ibarra publicado en la obra de Miguel Cabrera. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas. Con la direccion de las Reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de Mexico*. México, en la imprenta del real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756, p.10. Fernández Valle, María de los Ángeles. “Virgen de Guadalupe: protectora a ambas orillas del Atlántico”, *Atrio*, nº17, Sevilla, 2011, pp. 31-46.

[46] *Historia de la aparición de la Sma. Virgen María de Guadalupe de México desde el año MDXXXI al de MDCCCXCV*. México, Tip. y Lit. “La Europea” de J. Aguilar Vera y Cía., 1897, p. 221.

Amparo y protección de las divinidades como se atestigua en el Proceso, siendo el milagro noveno el obrado por la Virgen de Guadalupe de México. Su imagen se transformó de forma sobrenatural a través del movimiento de sus ojos sobre un lienzo inamovible. Este hecho ocurrió en múltiples ocasiones en la iglesia de San Nicolás *in carcere* en 1796⁴⁷, ante numerosos fieles, si bien fueron ochenta y seis los testigos que certificaron su intervención milagrosa:

...oí estas precisas palabras: “¡Eccolo, eccolo: Evviva Maria!; Mirad, mirad; viva María”. A estas voces levanté mis ojos y los fijé en los de la Santísima Virgen; y ¡oh qué consuelo! ¡qué gozo sentí yo al ver el milagroso cambio de la Imagen! Vi, pues, quebrantadas todas las leyes de la naturaleza, y observé que aquellos ojos, pintados con colores en una tela, prodigiosamente comenzaban a abrirse, y con un movimiento grave lento y majestuoso, se elevaban sus párpados superiores hasta el grado de dejar ver la pupila entera en medio del color blanco que la circundaba. Vi además que los mismos párpados estuvieron abiertos por espacio de cuatro segundos, cuando menos; y después con el propio movimiento, lento, grave y majestuoso, se bajaron y volvieron a tornar su primitiva posición⁴⁸.

Esta instancia suscitó sentimientos encontrados y sublimes, alcanzado desde estremecimientos y un “sagrado horror” hasta experimentar emociones de ternura, dulzura y consuelo hacia la imagen de la guadalupana, sólo pudiéndose entender los afectos por aquellos que vivieron el prodigio, según relatan los testigos.

No serían los únicos casos sino que otras imágenes sagradas indianas se acercaron a los fieles, intermediando por tierra y mar, más allá de los lugares de origen en las que fueron veneradas. Así, Mariana de Jesús Paredes y Flores —conocida como Azucena de Quito— buscaba su propia gloria a través de su efigie o “verdadero retrato”, reclamando su culto ante el orbe católico: “Juan, cómo llevandome peregrina à tierras estrañas, no sacas à luz mi Retrato, ni me dàs à conocer? Sacalo luego de la arca donde està, que importa”. Reprendido el capitán Juan Guerrero y Salazar, por el aparición o el sueño, mostró el retrato a los pasajeros y leyó el sermón que se había predicado en sus honras fúnebres, con

[47] El testigo 77º, Miguel Arcángel Reboa, archipreste de San Nicolás *in carcere* Tulliano expuso: “Desde el 15 de julio al 31 del propio mes, la Imagen Guadalupeana abrió los ojos, pero con circunstancias tan tiernas y conmovedoras, que parecía una verdadera Madre que mira con compasión y ternura a sus hijos, y si el prodigio observado, desde luego infundía respeto y un santo estremecimiento, excitaba después un vivo afecto de confianza filial que movía a los fieles a llamarla con voces de júbilo ¡Madre! ¡Madre!”. Los diez y siete días que duró el prodigio, parecían como significar los diez y siete años de tribulación y angustias que los romanos debían sufrir para llegar a ver el triunfo de la Iglesia sobre las puertas o poderes del infierno”, *ibidem*, pp. 222-223.

[48] Dictamen del testigo 78º, Rdo. P. Fr. Cristóbal de Vallepietra de la Orden de los Menores Capuchinos de San Francisco, Lector que había sido de Física y que había hecho estudios particulares de óptica, y en esa fecha Lector de Sagrada Teología en su Convento de Roma, *ibidem*, pp. 225-226.

el objeto de que “fuese mas cabal el conocimiento de los ojos”⁴⁹.

[49] En 1691 el capitán Juan Guerrero de Salazar partió de Cartagena de Indias a Europa con el objetivo de promover el proceso de beatificación de Mariana de Jesús. Durante la travesía, tres días antes de la Pascua, se le apareció la Azucena de Quito para reprenderle que sacase y diese a conocer su retrato, tal y como relata Tomás Gijón y León en su obra: *Compendio historico de la prodigiosa vida, virtudes, y milagros de la venerable sierva de Dios Mariana de Jesus, Flores, y Paredes, conocida con el justo nombre de la Azucena de Quito*. Madrid, en la imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1754, p. 210.

El deleite de la vista y el oído en representaciones teatrales y otras celebraciones de época moderna

Javier CRUZ RODRÍGUEZ

Universidad de Salamanca
javiercruz@usal.es

En el presente estudio pretendemos analizar la importancia que tuvo el deleite del oído y, sobre todo, de la vista en diferentes celebraciones y representaciones de época moderna. Representaciones fundamentalmente teatrales o parateatrales, dentro del común problema de unas ceremonias en las que no es fácil deslindar lo que pudo ser mero espectáculo o teatro, ya que en ellas suelen encontrarse algún que otro aspecto de carácter escénico. De tal forma que, partiendo de la base de que en la época barroca *se posee una cultivada o preparada disposición a ser persuadido*¹, hecho que podríamos extrapolar a otros momentos de la Historia, son numerosas las disciplinas que van a ser integradas en una red global de sugestión con el objetivo de difundir unas determinadas ideas relacionadas principalmente con lo político y lo religioso; pero también con el interés de hacer pasar al público un momento inolvidable, tras envolverlo en un torrente de sensaciones y magnificencia.

Dejamos, pues, a un lado esa parte de la creación de imágenes persuasivas, las cuales son altamente competitivas en su labor de cautivar y, a la vez, controlar a la población, así como su recepción más intelectual (para nada relacionada con unas clases bajas que no alcanzan a comprender muchos de los complejos montajes que elabora la élite)². Por el contrario, nos centraremos en el desarrollo más emocional

[1] Maravall, José A. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1990, p. 167.

[2] Dentro de toda esta ambivalencia que se produce en la fiesta, habría que añadir el hecho de que *“muchos de esos elementos que se integran en el aparato festivo y, desde luego, el sentido general que alcanzan con su interconexión, se hace, de este modo, evidente para unos —los comitentes—, mientras que permanece opaco en su finalidad para el común de los espectadores”*. Rodríguez de la Flor, Fernando. *Atenas Castellana*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989, p. 46.

y espontáneo de estas celebraciones, pero sobre todo en la recepción de igual naturaleza del público común, la cual queda a menudo eclipsada por aquel otro tipo de recepción íntimamente vinculada a la predeterminación festiva³.

Profundizando en esa recepción más natural, podemos hablar de ella como algo imprescindible. Se hace así necesaria en España esta clase de festejos para olvidar grandes problemas⁴, dotando a la vida de un sentido tragicómico no muy habitual en el resto de Europa⁵. Y eso que sabemos que estas celebraciones suponían un notable aumento de la crisis económica que, en muchos momentos de la Edad Moderna, azotó el Imperio⁶; si bien iban en beneficio del apartado cultural, siendo pues ese interés festivo y de deleite de los ciudadanos una de las principales causas de la efervescencia española en dicho apartado. Impulso cultural que tiene gran relación con estas frecuentes celebraciones, a pesar

[3] De este modo, a pesar de algunos momentos donde destaca el elemento espontáneo de la fiesta, lo protocolario y manipulado rige todo el devenir de la celebración, dentro de una ritualidad que “*se exhibe cadencialmente en medio de una manipulación de formalidades rigidamente previstas*” (Ibídem, p. 37).

[4] En ese sentido, es claro el discurso de las clases altas, quienes pretenden “*no se mezclasen, ni aun se oyesen los tristes ayes de la necesidad, y de la miseria en ocasión de tan común alegría, y de tan universal alborozo*” (Ibídem, p. 47). Del mismo modo, también podemos añadir lo dicho por Bonet Correa acerca de que “*el regocijo popular, la alegría y la risa en común, la locura colectiva fue como una válvula de escape que de vez en cuando y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio bien construido del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad*”. Bonet Correa, Antonio. *La fiesta barroca como práctica del poder*. Diwan, V-VI, 1979, p. 53, en Rodríguez de la Flor, Fernando. *Atenas Castellana...*, op.cit, p. 49.

[5] “*Las funciones – de toros, de teatro, musicales, religiosas – entre la actitud tan española de buscar la admiración de los extranjeros mostrándoles algo de lo que ellos carecen (las corridas, por ejemplo) y la apariencia de fervor demostrada en las procesiones donde los hermanos de disciplina afianzaban ya a golpes la imagen de un país diferente y circunstancialmente pasmoso; los sermones, en fin, albergue de actitudes falsas y enfáticas, cuya tramoya tanto deleitaba [...]*”. Da Veiga, Tomás P. *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*. Valladolid, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Valladolid, Ámbito, 1989, p. 11.

[6] Se creará así una nueva concepción vital de despilfarro deliberado, en relación a esa otra señalada de escape y disfrute, dentro de un fenómeno que somete toda la acumulación a un principio de pérdida. Al respecto, la explicación que daría Bataille de toda esta teoría es que la actividad humana no puede reducirse únicamente a los procesos productivos, con lo que la noción de consumo tiene que replantearse en dos vertientes: una sería la condición de la producción, representada por el uso del mínimo necesario, cuyo único fin es la conservación de la vida y la continuación de la actividad productiva; la otra, a la que él llama “gasto”, y que identifica con “la parte maldita”, estaría precisamente representada por los gastos improductivos (el lujo, las guerras, las artes, los juegos o los espectáculos), los cuales representan acciones que tienen su finalidad en sí mismas. De este modo, esta segunda parte del consumo se caracterizaría por el hecho de que, en todas sus manifestaciones, lo principal es “la pérdida”, la cual debe ser lo más grande posible para que la actividad adquiriera su verdadero sentido. Para una idea más completa acerca de lo expuesto, ver Bataille, Georges. *La part maudite*. Paris, Editions de Minuit, 1967.



Figura 1
El Gusto, el Oído y el Tacto, Jan Brueghel
“el Viejo”, ca. 1620,
Museo del Prado

de que también los componentes efímeros que interactúan en ellas estaban ritualizados, repitiéndose, como a continuación veremos, su aparición, a la vez que su estructura. De ahí que el comentario sobre la proyección y el desarrollo más natural de la fiesta sea algo complicado de efectuar, siendo más accesible de valorar la recepción espontánea de unos acontecimientos que están casi siempre inducidos.

Al respecto de lo comentado, cabe pensar que nadie del público de a pie quedaría insatisfecho por los elementos expuestos a la totalidad de sus sentidos, teniendo en cuenta la expectación que tenían, su escasa preparación cultural y los pocos medios de comunicación y expresión existentes, si los comparamos con otros momentos de la Historia [figs. 1 y 2]. Así, aunque se sabe de la exageración en las crónicas o relaciones festivas de la época⁷, la población más común estaría, sin lugar a dudas,

[7] Y es que estaban comúnmente dominadas por adjetivos superlativos y frases de elogio a la ciudad y autoridades que organizan las fiestas, omitiéndose en la inmensa mayoría de ocasiones, por motivos de conveniencia, todo aspecto negativo que no participara de la pasión de la fiesta. De modo que “*a lo sumo, un minucioso y honrado cronista llegará a señalarlos*”; por lo que, dentro de esa imagen propagandística del poder que siempre ofrecían las fuentes, “*el tono panegírico y la superficialidad, más que la inexactitud, suelen ser sus defectos*” (Simón Díaz, José. *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. XII). En ese sentido, en las llamadas “grandes alegrías” (victorias, entradas reales, bodas, bautizos, etcétera), “*a veces se hace una reconstrucción ideal o poética de increíble precisión*”, mientras se pretende que el lector de la *relación* no sólo se deleite con la misma, sino que incluso reviva esas gloriosas jornadas festivas, teniendo la sensación de que “*ha sido lo mismo que ver (las fiestas) segunda vez*” (Bonet Correa, Antonio. *Fiesta*,



Figura 2
La Vista y el Olfato,
 Jan Brueghel “el
 Viejo”, ca. 1620,
 Museo del Prado

impaciente por la llegada de cualquiera de estas celebraciones que vamos a comentar, siendo la recepción del acontecimiento muy positiva, como suele expresarse en tales crónicas.

Para darnos cuenta de la importante presencia de manifestaciones relacionadas

con lo auditivo o con lo visual, dentro de esa conjunción total de sentidos que tenía lugar en la mayoría de las ceremonias hispanas de época moderna, podemos señalar una tabla de diferentes celebraciones reales acontecidas en la ciudad de Salamanca durante la dinastía de los Austrias [fig. 3]. En ella podemos observar la omnipresencia de artes plásticas en general y de sonidos o música, en base a otros estudios previamente realizados⁸. Igualmente, podríamos observar esos mismos hechos en diferentes celebraciones religiosas acontecidas en la misma localidad, en aquella época y en otras algo posteriores de los Borbones, en función de otras fuentes también ya trabajadas⁹.

Pero existen muchos más ejemplos que no solo demuestran la presencia dominante de los componentes mencionados, sino que nos llevan a otra serie

poder y arquitectura. Madrid, Akal, 1990, pp. 8 y 9, siendo la última cita una frase de Bartolomé Salazar, relator de la Real Audiencia de Lima, aparecida en las *Fiestas que celebró la Ciudad de los Reyes del Perú al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria Nuestro Señor*, y recogida en De Carvajal y Robles, Rodrigo. *Fiestas de Lima*. Lima, 1632, p. 4).

[8] Cruz Rodríguez, Javier. “Salamanca ceremonial: artes plásticas y música en época de los Austrias”, en Mínguez, Víctor (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2013, pp. 2687-2704.

[9] Fuentes como el *Ceremonial de la Santa Yglesia catedral de Salamanca (Tomo II, AHDS —Archivo Histórico Diocesano de Salamanca—, M-754)*, el cual ha servido para la realización, entre otras cosas, de trabajos como Cruz Rodríguez, Javier. “La catedral como principal referente del ceremonial español durante la Edad Moderna”, comunicación para el III Encuentro de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte, celebrado en mayo de 2011, cuya publicación saldrá en el próximo volumen extraordinario de *Anales de Historia del Arte* (2013, Vol. 23, Núm. Especial, pp. 305-320); o “Crisis en el ceremonial salmantino: artes plásticas y música en época de los Borbones”, en Martínez Millán, José et al. (coords.). *La Corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*. Madrid, Ediciones Polifemo, 2013, pp. 1779-1798. De manera que ahí, por ejemplo, se puede observar lo anteriormente comentado a través de numerosas ceremonias; si bien dicha fuente la hemos seguido trabajando y en esta publicación añadimos algunos datos sobre otras celebraciones de interés.

Celebraciones reales salmantinas en época de los Austrias (siglos XVI y XVII)	Presencia de artes plásticas	Presencia de música
1. Visitas de Carlos V	X	X
2. Celebración del nacimiento del futuro Felipe II		X
3. Honras por la emperatriz Isabel de Portugal	X	
4. Exequias de Doña Juana de Castilla	X	X
5. Honras de Carlos V	X	X
6. Visita de Felipe II	X	
7. Misa por la salud del príncipe Carlos de Austria		X
8. Honras por la reina Isabel de Valois y el Príncipe Carlos	X	
9. Nacimiento del príncipe Fernando y victoria en la batalla de Lepanto	X	X
10. Celebración por el nacimiento del infante Carlos Lorenzo	X	
11. Honras por la reina Ana de Austria	X	X
12. Honras por Felipe II	X	X
13. Visita de Felipe III	X	X
14. Nacimiento de la infanta Ana María Mauricia	X	X
15. Nacimiento del futuro Felipe IV	X	X
16. Honras por Margarita de Austria	X	X
17. Enlace entre el príncipe Felipe IV e Isabel de Borbón	X	X
18. Exequias por Felipe III	X	X
19. Nacimiento de la infanta Margarita María Catalina	X	X
20. Nacimiento del príncipe Baltasar Carlos	X	X
21. Homenaje al Conde-Duque de Olivares	X	
22. Honras por la reina Isabel de Borbón	X	X
23. Nacimiento del príncipe Felipe	X	X
24. Nacimiento del futuro Carlos II	X	
25. Honras por Felipe IV	X	X
26. Honras de la reina María Luisa de Orléans	X	
27. Visita de la reina de Inglaterra, Catalina de Portugal	X	
28. Exequias por la reina Mariana de Austria	X	X
29. Honras por Carlos II	X	X

Figura 3
Tabla ilustrativa de las celebraciones reales salmantinas acontecidas en época de los Austrias y de la presencia en ella de artes plásticas y música

de consideraciones. Así, entre las más relevantes celebraciones del barroco hispano se encuentran las organizadas por los jesuitas, los cuales elaboraron un método que unía lo piadoso con lo lúdico a través de moldes teatrales. No hay que olvidar al respecto que

gentes de su tiempo, los jesuitas tomaron también interés por este tipo de representaciones teatrales, [...] y [...] utilizaron artificios mecánicos para arrancar fuertes emociones¹⁰.

[10] Maravall, José A. *La cultura del Barroco...*, op. cit., pp. 481 y 482.

Estaban, pues, abiertos a toda clase de divertimentos, si bien *de los fastos profanos, la máscara era el que mejor se adaptaba a las necesidades de celebración jesuita*¹¹, pudiendo destacar representaciones como la acontecida en Madrid a principios del siglo XVII, con motivo de la beatificación de San Ignacio de Loyola, en la que el colegio hizo un desfile ridículo bajo el alumbrado de hachas y luminarias. Después, los estudiantes continuarían

disparando arcabuzes y bolando cohetes, tocando harpas, trompetas y chirimías y otros instrumentos y bestidos con disfraces de mucha gracia y risa, y tocando mucha diuersidad de instrumentos musicos como se suele¹².

Otros ejemplos significativos pueden ser las fiestas por la beatificación de Santa Teresa de Jesús en Córdoba, en que la orden jesuita participó con máscaras ridículas muy bien recibidas por el público (“alguna de ellas la más graciosa que jamás se había visto en esta ciudad”)¹³, o las que quiso hacer en Salamanca, en 1672, por la canonización de San Francisco de Borja. En esta última celebración, tras la decisión de realizar lo mismo que se había acordado para la canonización de Santo Tomás de Villanueva¹⁴, destacó cómo se colocaron colgaduras, luminarias y hachas en el Patio de Escuelas, en las ventanas de las viviendas colindantes

y en las ventanas del hospital en las rejas se pusieron a dos achas en cada una. Y en la casa que vive Juan González al lado de la puerta principal. Y en las almenas se pusieron en cada lado catorce achas [...] y fuegos de mano. 200 coetes de caña. Y 100 carretillas [...] chirimías y trompetas y atavales. Tocase el reloj a las 12 y a la noche¹⁵.

Dentro de esos espectáculos globales, podemos aludir a otras ceremonias de carácter religioso, como la fiesta de la Inmaculada Concepción de María, la cual sería celebrada por toda la península, no sólo por el sector religioso, sino también por el civil, con corridas de toros, juegos a caballo, comedias, máscaras, luminarias, carros, cohetes, etcétera¹⁶; quedando claro el cometido fundamental

[11] Martín Bernal, María. “Algunas máscaras jesuitas del Siglo de Oro”, *Teatresco*, nº1, 2005-2006, parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista1/Mascaras/Bernal.pdf, p. 3.

[12] Anónimo. *Relación de la fiesta de N. P. S. Ignacio que en Madrid se hizo a 15 de Nouiembre de 1609*, edit. en José Simón Díaz, *Relaciones de Actos públicos celebrados en Madrid (1541-1640)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, en Martín Bernal. “Algunas máscaras...”, op. cit., p. 11.

[13] Diego de San Joseph. *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. B. M. Teresa de Iesus fundadora de la Reformation de Descalzas y Descalzos de N. S. del Carmen en prosa y verso*. Impreso en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, año 1615, f. 197r, en Martín Bernal. “Algunas máscaras...”, op. cit., p. 10.

[14] AUSA –Archivo de la Universidad de Salamanca– 141, f. 19-19v.

[15] AUSA 141, ff. 21v-24.

[16] Como ejemplo podríamos mencionar una de las muchas celebraciones de la universidad de Salamanca, en la cual encontramos todo tipo de elementos festivos que imprimen un carácter profano a esta festividad religiosa: ministriles, atabales, chirimías y trompetas, toros y juegos de cañas, tabladitos en la plaza y en el Patio de Escuelas, donde se realizarán comedias, máscaras, luminarias, carros,

del conjunto de representaciones sociales de la época de impresionar al público con lo nunca visto, oído y sentido.

Por otro lado, y siempre con esa misma clara voluntad de espectacularidad y asombro, donde lo más importante era el deslumbramiento inmediato a través de los elementos señalados, podemos añadir otras celebraciones de carácter en este caso político, además de las citadas anteriormente. Una muy importante fue la celebración generalizada que hubo en el Imperio por la doble victoria de Fuenterrabía, tanto en 1524 como en 1638, destacando por ejemplo la fiesta que se realizó en Salamanca, tras aquel gran triunfo de Carlos I contra Francisco I, donde la música fue claramente protagonista¹⁷; otra la que también tuvo lugar en dicha localidad, tras aquel suceso de 1638 enmarcado en la Guerra de los Treinta Años, donde llaman la atención las fabulosas luminarias que se colocaron en la ciudad¹⁸.

Otra fiesta a resaltar fue la “máscara a lo pícaro” que, en 1608, promovió el Duque de Lerma, valido de Felipe III, en las fiestas por la toma de posesión de Tudela de Duero, la cual fue muy bien acogida por el público asistente:

Toda esta gente entró con mucha orden de dos en dos [...] y fue de manera que asomando por la plaza y en comenzando a entrar, hubo un regocijo y risa que era admiración, y no lo es decir que su Ex.^a y todos los Grandes que con él estaban no pudieron contener la risa, porque la ocasión que daban los de la máscara con trajes y invenciones tan nuevas y extraordinarias y ridículas [...] ¹⁹.

También podemos analizar la que se hizo en Salamanca por la reducción de Barcelona, en 1652, tras la rendición de la ciudad ante las tropas de Felipe IV. En ella se cerraron varias calles y Diego García, carpintero, elaboró un toril, teniendo lugar en la plaza principal una corrida de toros y un juego de cañas, además de lanzamientos de cohetes y desfiles de carros triunfales²⁰. Igualmente hubo en la plaza numerosas máscaras, una de ellas nocturna con seis cuadrillas de caballeros, otro juego de cañas con caballos efímeros²¹, una nutrida participación

cohetes, etcétera. AUSA 1303, f. 51 y ss.

[17] De tal manera, podemos concretar el pago al bachiller Lucas Fernández, que luego será catedrático de música de la Universidad, de 1.448 maravedís por cierto cuaderno o libro de música que hizo para la celebración, y de otros 500 maravedís “*por la fiesta de fuenterrabia*”. Igualmente se otorgaron cuatro ducados y medio a las trompetas y 1.250 maravedís a los sacabuches que también amenizaron dichos festejos, entre otras cosas. AUSA 1243, f. 93v.

[18] AUSA 1322, f. 35.

[19] García García, Bernardo. “Diversiones de la fiesta”, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras de los Austrias*, p. 62, en Martín Bernal. “Algunas máscaras...”, op. cit., p. 10.

[20] AUSA 1336, ff. 26v y 27.

[21] Para más información sobre estos festejos, ver Ledesma y Herrera, Martín de. *Relación de las fiestas reales con que la muy noble, y muy leal Ciudad de Salamanca, cabeza de Extremadura, celebró el feliz*

musical de chirimías, trompetas y otros instrumentos, así como varias danzas en la citada plaza y algunas calles²².

Unas últimas celebraciones a comentar del mismo tipo político, aunque de carácter regio, pueden ser las rogativas que hicieron el concejo y el cabildo salmantino por la salud del rey Carlos II el 10 de octubre y el 3 de noviembre de 1700 (ninguna señalada en la tabla anteriormente citada), donde destacó sobremanera el apartado sonoro-musical, ya que además de las respectivas piezas interpretadas, se tocaron minuciosamente las campanas²³. Al respecto de ese paisaje sonoro de planteamientos más amplios, hay que resaltar, además del ruido o sonido de atabales y trompetas, de los fuegos de artificio, así como de otros elementos que comentaremos, ese toque de campanas como un factor frecuentemente olvidado en el análisis auditivo de este tipo de celebraciones. Así, con mucho que decir en la conquista del espacio sonoro, su resonancia se

suceso de la reducción de Barcelona y su Condado, a la obediencia de el Rey N. Señor Phelipo IV, el Grande, Salamanca, 1652, pp. 108, 111, 112 y 114, en Estella Goytre, Alberto (dir.). *La Plaza Mayor de Salamanca, Tomo I, Antecedentes medievales y modernos de la plaza*. Salamanca, Caja Due-ro, 2005, p. 347.

- [22] Rodríguez de la Flor, Fernando et al. *Política y fiesta en el Barroco*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p. 108 y ss.; dentro de la descripción y análisis que, a partir de la p. 93, se hace de los días en que las principales corporaciones de la ciudad salmantina celebran el acontecimiento. A su vez, podemos concretar el pago que hizo la Universidad al trompetero José García y al resto de sus compañeros por su actuación en dichas fiestas (AUSA 1336, f. 26).
- [23] Así, en octubre se “*deseava traer a Nuestra Señoras de los Remedios a la Santa iglesia y tenerla tres días [...]*”, por lo que, tras la conformidad del cabildo para celebrar los actos en la catedral, “*el día diez a las doce se hizo señal de campanas con toda la clave por media hora mui solemne; y se empezó a tocar a las tres las campanas asta la media y la otra media de esquilon como siempre se estila en las Prozessiones generales [...]*”. Tras ello, se fue a la iglesia de San Julián en busca de la imagen para traerla y allí se cantó un motete con arpa, mientras que tanto a la ida como a la vuelta de la procesión los sochantres entonaron una letanía, la cual se repetirá al día siguiente. El tercer día, último de la rogativa, en la capilla mayor de la catedral, “*aviendo venido cartas que Nuestro Rey Carlos Segundo estaba mui mejorado; en lugar de la letania que se avia cantado los días antes de la misa, se canto el Te Deum laudamus del modo siguiente:[...] entona el Preste estas palabras Te deum laudamus y lo demas lo dize rezado [...] prosigue la capilla desde el choro cantando todo el Te Deum laudamus mui solememente a papeles a quatro, y [...] se pone un fazistol a la reja del choro y alli se canta*”. Más tarde se devolverá la imagen a San Julián de la misma forma que se trajo, cantando igualmente la letanía y un motete, mientras que ya de vuelta en la catedral “*cantó la capilla a fabordon la salve*”. En la rogativa de noviembre destacará el hecho de que “*la misa fue a papeles con Arpa, y tanvien se llevo el organillo pequeño, y el motete de Nuestra Señora todo a papeles y organo [...] acavada la misa [...] canto la capilla una salve mui solemne a Nuestra Señora*”. *Ceremonial de la Santa Yglesia catedral de Salamanca, Tomo II*, AHDS, M-754, ff. 209-222. Una misa con acompañamiento de arpa y a papeles que, como se señala en la celebrada tres años antes también por Carlos II, se solía interpretar nada menos que “*a ocho, o a doze, diciendo el Credo a papeles aunque avia sermon en todas ellas, y el motete era tanvien a papeles, y este se cantava*” (f. 207).

mezclaba a veces con la de voces e instrumentos, como cuando en octubre de 1707 la ciudad de Jaca

celebró el nacimiento del Príncipe Luis y el cabildo ordenó «que se tañeran las campanas y que en el campanal se pongan hachas y otras luces y que los cantores de rato en rato alternando con las campanas cantaran algunos villancicos y motetes en muestras de regocijo»²⁴.

Queda claro que festejos como las máscaras, escenificaciones de las más espontáneas y vistosas dentro de la fiesta, de la misma forma que otros actos de corte teatral anteriormente señalados, compartían una misma concepción estética basada en el enriquecimiento del aspecto material de la representación, a través de numerosas artes plásticas y de la integración de música u otros sonidos. Eran pues unas celebraciones que se definían por su gran elaboración visual y el apoyo del componente auditivo, cuyo principal objetivo era ayudar al sentido de la vista a que se cumplieran algunas expectativas creadas, sin tener en cuenta su incidencia como vivencia afectiva con un alto valor hedónico y de entretenimiento.

Es más, el oído podía advertir de la presencia de objetos que no estaban dentro del campo visual del espectador, lo cual es una ayuda en este tipo de festejos tan recargados, mostrándose así un claro dominio de estos dos sentidos sobre los restantes, al ser los que más cantidad de información recibían en el momento de la captación; y más si pensamos que los componentes festivos de tales celebraciones estaban dedicados principalmente a ellos.

Un hecho similar sucedía con la festividad del Corpus, causa por la que incluso las simples parroquias desarrollaban formidables festejos. Así, podemos citar cómo a principios del XVII la de San Martín de Salamanca organizó una corrida de toros, fuegos artificiales y una especie de falla o espectáculo pirotécnico, con figuras alegóricas y mitológicas que se quemaron por la noche en medio de la plaza. Un espectáculo viviente en un tablado de madera sobre el que había unas figuras autómatas, algunas de las cuales eran deslizadas desde la misma torre de la parroquia hasta la plataforma, otras iban unidas a ruedas de fuego, etcétera; en un claro ejemplo de acto eminentemente visual que seguro sería del gusto del espectador²⁵.

[24] Marín, Miguel A. "Sound and urban life in a small Spanish town during the Ancient Regime", *Urban History*, 29/1, 2002, pp. 48-59. Versión española en "El sonido de una ciudad pequeña en tiempos de Felipe V", en Serrano, E. (ed.). *Felipe V y su tiempo*, vol. 2. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 15.

[25] No hay que olvidar la pirotecnia como un arte efímero donde el elemento mágico del fuego, de gran seducción para la vista, convertía la escena en algo maravilloso. Así, todas estas recreaciones generalmente acababan volando por los aires cuando explotaba la traca final, especie de castillo de fuego que se acompañaba de cartelas, inscripciones, jeroglíficos y poesías que perseguían la impre-

También otras instituciones, como las universidades, mostraron un gran interés por esta solemnidad, encontrando multitud de referencias que nos hablan de su importancia y desarrollo en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. Así, poniendo de ejemplo nuevamente a la ciudad salmantina, a través de su ilustre institución académica, podemos señalar datos cómo: el gasto de *dos carretadas de ramos [...] de los alquileres de aderezos, girnaldas [...] cabelleras y mascarás [...] cinco pares de botas moriscas pa los representantes [...]*, pagos al repostero de Béjar que hizo los dulces y al que trajo de allí la tapicería, o por deshacer el tablado y los arcos que se pusieron²⁶; otros dos arcos triunfales, cuyas trazas fueron realizadas por el entallador Juan Moreno y los decorados por el pintor Juan López, o los tablados y asientos para el día de la fiesta realizados por unos carpinteros²⁷; o un nuevo arco triunfal, elaborado por el también carpintero Cristóbal de Tolosa, que se colocaría delante de las Escuelas Mayores²⁸.

El caso es que, dentro de esa fascinación por lo visual, hecho típico no solo de la fiesta barroca, sino más en general de la Edad Moderna, el sentido de la vista invade todo el entramado festivo, lo que se demuestra en el hecho irrefutable del desarrollo de unos actos celebrativos dedicados principalmente a su deleite. De ahí la importancia máxima de la arquitectura efímera, así como de otros elementos escenográficos como la vestimenta²⁹, los fuegos artificiales, etcétera, por

sión de los espectadores, aunque sobre todo la lección moral a los mismos. Para más información en relación a este montaje señalado, ver Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. “Fiestas profanas en la Plaza Mayor de Salamanca durante el siglo XVII para celebrar el Corpus”, *Memoria Artis. Studia in memoria M^a Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p. 509 y ss.

[26] AUSA 1260, ff. 263, 263v, 264 y 266.

[27] AUSA 1261, f. 52.

[28] AUSA 77, f. 82.

[29] Sobre este componente no hemos insistido demasiado, si bien jugó un papel primordial en todo este proceso del deleite visual, así como de representación de distintos personajes, teniendo en cuenta citas habituales de la época en las que se aprecian componentes y adornos altamente atractivos para el espectador. Así, nuevamente en Salamanca, en relación a la visita que hizo Felipe III a la ciudad en el año de 1600, podemos señalar algunos extractos de la crónica que relata algunas vestimentas y adornos de las personalidades que, a ojos del público común, recibieron al soberano: [...] y para que esto se hiciese con la grandeza que esta iglesia hace todas sus cosas, acordo el Cabildo, todos los prebendados, so pena de quince días de descuento, [...] se vistieran de sedas de baratillos de Flandes, teletas de Napoles o capirolas [...] y que en lugar de manteos, llevasen becas de tafetan negro”; “Iban delante dieciséis capellanes vestidos de lanilla con manteos y sombrero, cadena de oro, gorra con plumas y piezas de oro”; “[...] apearonse en la iglesia, y a la puerta de ella estaba puesto un sitial con un paño de brocado y almohadas de lo mismo, acompañado de un diacono y subdiácono con dalmáticas de brocado blanco [...] delante de estos iban cuatro dignidades caperos con sus cetros en las manos, y delante todos prebendados con capas de brocado, que las que faltaron por no tener la iglesia, se trajeron de parroquias, colegios y monasterios, para que todo fuese igual en la riqueza” ACS –Archivo de la Catedral de Salamanca–, AC –Actas Capitulares– 32, ff. 449 y 450.

encima de otros componentes o manifestaciones, las cuales serán recibidas en un contexto de imágenes dado³⁰. Así, en celebraciones, actos y representaciones de todo tipo, dicho sentido va a ser el más sencillo de recrear, con unas artes plásticas que abundan en una proporción muy elevada para alcanzar unos determinados fines, dentro de un pensamiento retórico que por aquel entonces estaba a la orden del día³¹.

Al respecto, no podemos olvidar que las arquitecturas efímeras, como todas las decoraciones de este tipo de la Edad Moderna, eran elementos altamente elaborados que sufrían una transformación total o parcial, debido a componentes tales como el agua, la luz, el color, el sonido, el fuego, el aire o la vegetación. Elementos ingeniosos que modificaban, para bien, la percepción del espectador y estaban relacionados con los sentidos, haciendo que los aspectos psicológicos o la carga semántica de las formas y los espacios dieran color a unas construcciones

[30] Incluso actos típicos como las colaciones o banquetes, conglomeración de olores y sabores que a priori deleitaban claramente el sentido del gusto y el olfato, eran diseñados con un importante cuidado. De manera que estas copiosas y ornamentadas comidas eran muy lucidas para impresionar tanto a sus participantes como a los espectadores que se pudieran encontrar presenciando el convite, teniendo también pues importancia en ellas el sentido de la vista. Así ocurrió para la visita de Felipe III a Salamanca, donde *diosole una muy espléndida y luçida colacion, de çiento y treinta platos muy curiosos y muchas caxas de flores las mejores del mundo [...]* (Sarmiento de Acuña, García. *Carta de don García Sarmiento de Acuña a Diego Sarmiento de Acuña*, Salamanca, 29 de junio de 1600. Madrid, Biblioteca Real de Palacio, II/2213, doc. 91, f. 1); o en tantas otras celebraciones reales en Valladolid durante la Edad Moderna en las que, gracias a algunos estudios, se conocen los grandes banquetes que se efectúan, ratificando la buena fama de abastecimiento de la localidad, que incluso sirve productos de consumo habitual en la Corte (Cabeza Rodríguez, Antonio et al. “Fiesta y política en Valladolid. La entrada de Felipe III en el año 1600”, *Investigaciones Históricas*, N° 16, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 81 y 83).

[31] Al respecto podríamos partir de la base de que “*todas las artes del barroco están sumamente influidas por el arte de la oratoria*” (González Valle, José V. “Música y retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Musica practica’ a comienzos del Barroco”, *Revista de Musicología*, X, 3, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987, p. 829). De tal forma, durante los siglos XVI, XVII y XVIII el retoricismo imprimió un sello particular en la vida no sólo espiritual, sino también en la social y cultural de Europa, sucumbiendo disciplinas como la poesía, el teatro, la pintura, la escultura, la arquitectura o la música. Así, seducidas todas ellas por el deslumbrante atractivo de su eficacia persuasiva, adoptaron los principios y métodos de esta antigua disciplina, de modo que muchos artistas realizaron sus creaciones según unas singulares formas de actuar, predeterminando en este sentido de nuevo la fiesta, al disponer un tipo de obra con un mensaje que, dirigido a unas clases sociales concretas, estaba pues en función del público. Y es que *El Barroco dispuso de todos los instrumentos a su alcance –entre los que se encontraba la práctica retórica– para llevar a cabo una de las máximas principales de su estética: la expresión de los afectos. Si los métodos retóricos fueron útiles para la consecución de este fin en poesía y teatro, su empleo en música y en las artes plásticas fue también determinante, convirtiendo todo el arte barroco en un arte de persuasión*. Molina Jiménez, María B. *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2007, p. 178-179.

que, a priori, parecían normales³². En ese sentido, y a pesar de la implicación habitual de todos los sentidos en el júbilo, la luz, que reforzaba los diferentes elementos visionados en la fiesta, el color, que configuraba un nuevo matiz a la celebración festiva, y el sonido, que igualmente incrementaba la belleza y grandeza del lugar donde ésta transcurría, van a ser elementos distintivos de la fiesta.

Una última muestra de lo maravilloso de tales arquitecturas y demás escenografías, de enorme calado entre la población, es el hecho de que a veces los espectadores no quieren que sean desmontadas para poder apreciarlas, tras la fiesta, con más calma. Esto mismo sucedió, por ejemplo, en las celebraciones que se proyectaron para la visita de Felipe III al Real Colegio de San Albano de Valladolid, en el verano de 1600, o en las fiestas que hizo la Universidad de Salamanca por el nacimiento de Felipe “el Próspero”, en 1658. Así pues, en la primera un público entusiasmado con lo que se había proyectado solicitó que se mantuvieran todas las decoraciones montadas en el citado colegio, con la intención de que la gente que no pudo entrar en el recinto pudiera igualmente recrearse con tan magníficos elementos. En la segunda, el pueblo manifestó su deseo de que no desmontaran el majestuoso teatro efímero levantado para poder verlo posteriormente con calma (si bien al final no se les pudo complacer debido al mal tiempo que hizo, lo que provocó que se intentara salvar lo máximo posible de las tramoyas y decoraciones)³³.

Y es que si reparamos brevemente en parte de lo proyectado por la Academia Salmantina en su Patio de Escuelas para este último acontecimiento, en donde también hubo luminarias o fuegos en almenas y ventanas, más salvas y sonidos provenientes del reloj de la Universidad “al son de campana”³⁴, podemos destacar cómo se levantó

un tablado plataforma de quince pies de alto, y quince en quadro, cercado a cinco pies de distancia, de una ronda ó juego de varaustres, que con sus pedestales y antepechos subían casi una vara³⁵.

[32] Todos esos componentes son clasificados, y posteriormente tratados en este sentido, en Sanfeliú Arboix, Ignacio R. *Arquitectura efímera. Los componentes efímeros en la arquitectura*, Tesis Doctoral, Politécnica de Cataluña, 1996, p. 109 y ss.

[33] Anónimo. *Relación de la venida de los Reyes Católicos Don Phelipe III y Doña Margarita, al Collegio Ingles de Valladolid, y recebimiento que en el se les hizo en veynte de Agosto del año de 1600*. Impreso en Madrid, 1601, f. 49 y Roys, Francisco de. *Relacion de las demostraciones festivas de religión, y lealtad, que celebros la insigne Vniversidad de Salamanca: en el deseado y dichoso nacimiento del Principe nuestro Señor D. Felipe Prospero*. Salamanca, Impreso por Sebastian Perez, 1658, pp. 183 y 184, respectivamente.

[34] *Ibíd.*, p. 8.

[35] *Ibíd.*, p. 90.

Sobre todo ello se colocaría un zócalo con columnas, inscripciones y cuatro lienzos, destacando uno de ellos con la imagen del príncipe a caballo, con armadura y un bastón de general en la mano derecha, acompañado de *España reverentemente inclinada a su dueño* y de la Universidad, que también



le hacía una reverencia; además de otro con una inscripción y una carroza tirada por caballos en forma de custodia que veneraba al Santísimo Sacramento eucarístico. Por encima de ello iría una urna que servía de pedestal a una estatua del rey, la cual remataba la arquitectura central de todo este entramado visual que se proyectó en el citado recinto frente a las Escuelas Mayores [fig. 4]³⁶.

Todo esto nos llevaría a reflexionar en torno a un placer de carácter efímero, aunque, como hemos visto, en ocasiones se intentaba extender la duración del mismo con la prolongación en el tiempo de los componentes celebrativos. Un goce o disfrute más instintivo y natural debido, entre otras cosas, al tipo de elementos empleados y al sentido en el que son proyectados para que el público quede al instante conmocionado. De modo que estos festejos, de una acción muy condensada, eran disfrutados intensamente desde el primer momento, no habiendo mucha cabida, sobre todo entre las clases más bajas, para un tipo de placer más reflexivo o meditado.

A su vez, debemos comentar que parece más fácil la captación inmediata del público si previamente se le ha cautivado con el ofrecimiento de lo más maravilloso, bello o sublime, a través de elementos como los comentados. Una sublimidad prácticamente como la entendida por Tatarkiewicz, en el sentido de *la capacidad para entusiasmar y elevar el espíritu, unido a la grandiosidad de pensamiento y la profundidad de las emociones*³⁷; siendo precisamente para él la belleza *todo aquello que vemos, oímos o imaginamos con placer y aprobación*³⁸, como haría aquella gran masa de la Edad Moderna. De ahí que la celebración debía ser de sumo agrado

Figura 4
Reconstrucción hipotética y aproximada de lo dispuesto para la celebración de Felipe “El Próspero”, en el Patio de Escuelas de Salamanca, donde se observa un claro deleite de la vista y del oído con esa arquitectura efímera o las luminarias y el toque de la campana señalada

[36] Para toda esta descripción plástica, así como otros detalles, ibídem, pp. 90-101.

[37] Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos Alianza, 2004, p. 205.

[38] Ibídem, p. 206.

para los asistentes, o al menos que no pasara inadvertida, como hemos podido comprobar con los diferentes relatos que demuestran la exuberancia festiva, tras el deleite con dichos elementos que causaban admiración y sorpresa. Todo ello pensando en la posterior función, ya más profunda, que los configuradores de las celebraciones atribuyen premeditadamente a estos elementos³⁹.

En definitiva, nos hallamos ante el famoso *Theatrum mundi*, donde la realidad va a quedar distorsionada y casi desprovista de entidad por culpa de la efectividad de la celebración y la fiesta, y más en un país como España. Una idea la de *Theatrum mundi* a la que, de una u otra forma, muchos analistas han acudido y que, todavía hoy, sigue siendo objeto de multitud de estudios relacionados con conceptos típicos de esta época moderna como los citados de celebración, fiesta, representación o persuasión; siendo en todos ellos las manifestaciones visuales y las auditivas las claras protagonistas, a través de unos elementos que se hacen imprescindibles para el desarrollo festivo que se tiene por aquel entonces concebido. Incluso más allá del Barroco, estos elementos de carácter visual y auditivo serán los únicos que, a pesar de la crisis del ceremonial hispano tras el siglo XVIII, sigan presentes, aunque en su justa medida, para deleitar al público. Todo ello dentro de una estética parecida que, con algunos condicionantes, se intenta trasladar desde los inicios más remotos de la Edad Moderna hasta bastantes siglos más tarde, a través, sobre todo, de representaciones y actos, como los que hemos visto, donde se aprovecha más que nunca para influir en el espectador u oyente.

[39] Al respecto, podemos añadir lo comentado por M. Fagiolo dell'Arco, traducido por Álvarez Santaló, sobre una época barroca “*que contenía aquella pincelada de lo maravilloso, a través de un despliegue de música, representaciones, fuegos artificiales y, en suma, una complicidad global con el público basada, enteramente, en la imagen [...] El fin es la maravilla, se une a la persuasión, en tanto la verdadera idea motriz del siglo llegó a ser la propaganda; dos aspectos estos (la maravilla persuasiva y la propaganda) que hacen del Barroco el nacimiento real de la civilización de la imagen*”. *L'effimero barocco*. Roma, 1978, p. 6, en Álvarez Santaló, León C. “La fiesta religiosa barroca y la ciudad mental”, *Actas de las Iª jornadas de Religiosidad Popular*, Almería, 1996, coord. por Valeriano Sánchez Ramos y José Ruiz Fernández, 1997, p. 16.

Nota de las maderas finas que podrán hacerse conducir de La Habana, para muebles y otros adornos del Real Palacio Nuevo¹

Ana AMIGO REQUEJO

Universidad de Sevilla
anaamigo@us.es

Se ha definido —y, por tanto, limitado— una semblanza bastante precisa de la figura de Francisco Sabatini (1727, Palermo - 1787, Madrid), construcción que no se pretende aquí debatir en modo alguno. El texto que nos ocupa no tiene por objeto defender la labor del arquitecto italiano como decorador, ni siquiera hacer apología de la necesidad de un estudio multidisciplinar, cuestiones que, con mayor o menor acierto crítico, ocupan ya un amplio espacio en el panteón de obras ilustres de la historiografía artística española.

El presente análisis surge del hallazgo de un documento a través del cual Sabatini solicitaba una serie de maderas finas a la Isla de Cuba con motivo de una campaña decorativa del nuevo Palacio Real en torno a 1785-1790. A medida que se ha ido desarrollando el proceso de documentación, esta reflexión tomó un curso decididamente aleatorio que, no obstante, invita a recapacitar sobre cuestiones nodulares de la cultura barroca muy presentes en la corte en los albores de la Revolución Francesa, como son la fruición sensible del entorno, la apreciación de las calidades materiales o la configuración de salones a partir de sintaxis decorativas deliberadamente escenográficas. Así pues, tómense estas líneas como si de un ejercicio en curso se tratase, esperando suscitar algunas disquisiciones sobre aspectos frecuentemente eclipsados.

Las evidencias documentales asociadas a Francisco Sabatini Giuliani demuestran de forma evidente, además de su actividad como primer arquitecto en la construcción del nuevo Palacio Real, un amplio espectro de competencias

[1] Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación *Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764–1898)*, Plan Nacional de I+D+i (HAR2011-25617).

en materias muy diversas —y paralelas en el tiempo—, como el alcantarillado y limpieza de Madrid (1764), los proyectos de defensa para Gibraltar (1782) y Cádiz (1785), o los encargos de nuevos marcos para la colección de planos del Palacio del Retiro (1792) y estanterías para el Depósito General de Cartas del Palacio Real (1797)². Como vemos, el *primer arquitecto* se implicó en diferentes aspectos de la decoración interior del nuevo Palacio Real y del resto de las residencias reales. No obstante, tal y como ha planteado José Luis Sancho, y debido en parte a la pérdida de los diseños de mobiliario presuntamente ejecutados por el propio Sabatini, la dificultad estriba en clarificar cuál fue la iniciativa real del arquitecto en esta empresa, especialmente teniendo en cuenta la presencia cortesana de otros renombrados interioristas extranjeros como Ferroni, Fontana o Dugourc³.

En este sentido, existe una serie de testimonios de diversa naturaleza que nos acerca a un aspecto muy interesante de la trayectoria profesional de Sabatini. El arquitecto, que custodiaba en su residencia una formidable colección de muebles y una extensa biblioteca⁴, pareció haber mostrado un vivo interés por

[2] *Expediente personal de Francisco Sabatini Giuliani* [1760-1798]. Archivo General Militar de Segovia, 1ª SECCIÓN, 23S, EXP. 0, leg. 5 “Obras: informes y trámites”, docs. 1, 3, 4, 8 y 10, respectivamente. Resulta significativo que Sabatini, tras haber sido nombrado en 1774 Director Comandante del ramo de Caminos, Puentes y Arquitectura Civil, se siguiese dedicando en los años ochenta a materias relacionadas con la fortificación, lo cual nos habla de la permeabilidad que, de facto, existía entre estos cargos (*Real Decreto nombrando Directores Comandantes del Cuerpo de Ingenieros Militares á Don Pedro Lucuce, Don Silvestre Abarca, y Don Francisco Sabatini*. San Ildefonso, 12-IX-1774. Biblioteca Nacional de España, VC/51/6).

[3] “[...] en el campo específico de la decoración, habría que plantear cuántas y cuáles son las manos responsables del *diseño de Sabatini*; si por un lado es obvia su calidad como diseñador, si los documentos hacen frecuente referencia a dibujos hechos de su mano para estucos, talla, bronce; si dejan claro que los muebles se ejecutan conforme a los modelos que estaban acostumbrados a seguir los artesanos, pero conforme a sus instrucciones precisas, y sobre todo, además de otros muchos etcéteras, si nunca figura citado ningún otro como diseñador [...], esto no debe hacer que nos olvidemos de plantear cuál es el alcance exacto de la labor de Ferroni o Felipe Fontana, o de J. D. Dugourc, por ejemplo”. Sancho, José Luis. “Francisco Sabatini, *primer arquitecto*, director de la decoración interior en los palacios reales”, en Rodríguez, Delfín (dir.). *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*. Madrid, Fundación Caja de Madrid-Electa, 1993, p. 147; autores como Juan José Junquera Mato afirman que en la mayoría de los casos los muebles de Palacio fueron dibujados por el propio Sabatini, pero no aporta confirmación documental ni gráfica (Junquera Mato, Juan José. “Mobiliario en los siglos XVIII y XIX”, en *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, MEAC, 1990, p. 151); en casos específicos como la reforma del mobiliario en la botica real (1789), estructura clasicista realizada íntegramente en caoba, tampoco se conocen las circunstancias exactas del proceso de ejecución. Según Flora López, Sabatini habría coordinado la obra usando un diseño de algún otro arquitecto de la corte (López Marsá, Flora. “El mobiliario de la Real Botica”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 124, Madrid, 1995, pp. 48-56).

[4] Ruiz Hernando, J. Antonio. “La testamentaría de Francisco Sabatini”, en Rodríguez. *Francisco Sabatini 1721-1797...*, op. cit., pp. 91-114.

las cualidades materiales de los nuevos adornos del palacio. Como es lógico, no todos los productos manufacturados le despertaron el mismo grado de interés⁵, pero sí sabemos que prestó especial atención a los matices evanescentes de los cristales usados en el gabinete de la Reina⁶, o que se vio fascinado por la cultura del chocolate, alimento de importación americana que a lo largo del siglo XVIII se convirtió en la eucaristía obligada de toda liturgia social, ya fuese aristocrática o burguesa:

...una tisana de chocolate concilia las amistades; conserva las correspondencias: gobierna en los gabinetes: juzga en los tribunales: lee en las cátedras: predica en los púlpitos: canta en el coro: reza en la iglesia⁷.

En el *Ensayo sobre el chocolate*, Sabatini extrae diversas conclusiones de sus lecturas como diletante y consumidor aficionado de este producto. El arquitecto demuestra un excelente conocimiento botánico de la anatomía del árbol y sus diferentes subespecies. Asimismo, subraya aspectos como la textura, el temperamento, las calidades y las propiedades taumatúrgicas del cacao.

La sensibilidad que subyace en dicho tratado enmarca de forma elocuente el documento que sirve de pretexto a esta publicación: la *Nota de las maderas finas que podrán hacerse conducir de La Habana, para muebles y otros adornos del Real Palacio Nuevo*⁸, en la que se enumeran y describen, amén de las cualidades dúctiles o tectónicas de este precioso material, los distintos tipos de maderas que ofrecerían para al nuevo mobiliario de palacio un rico repertorio de colores

[5] De hecho, a partir del estudio realizado por Fernando A. Martín no parece que la platería cortesana fuese precisamente el centro de la atención de Sabatini (Martín, Fernando A. “La platería cortesana bajo la mirada de Sabatini”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 117, Madrid, 1993, pp. 11-16).

[6] Sabatini, Francisco. *Oficios e informaciones de Francisco Sabatini y otros, pidiendo lunas y espejos de la Fábrica de San Ildefonso para el gabinete de la Reina*. Madrid, 1790-1793. Biblioteca Nacional de España, MSS/22023/1. En este expediente hay que destacar la insistencia de Sabatini por que se escogiesen las piezas de mayor calidad y se enviasen a palacio lo más urgentemente posible.

[7] *Expediente personal de Francisco Sabatini Giuliani*... op. cit., leg. 13 “Ensayo sobre el chocolate”, fol. 19 vº. El documento, que fue encontrado junto a los papeles personales de Francisco Sabatini conservados en el Archivo General Militar de Segovia, está constituido por un texto manuscrito —con letra que hemos identificado como del propio Sabatini— sin fechar ni firmar. Posiblemente se tratase de un entretenimiento personal de carácter privado. Por las referencias cronológicas y espaciales que se dan en el escrito (fol. 6 rº), se ha deducido que pudo ser redactado en torno a 1788.

[8] Sabatini, Francisco. *Nota de las maderas finas que podran hacerse conducir de la Havana, para muebles y otros adornos del Real Palacio nuevo, elegidas entre las clases que comprende la relación de que ha pasado copia el Excmo. Señor Conde de Gansa al Mariscal de Campo Don Francisco Sabatini*. La Habana, 24-VII-1788 [copia de un original fechado en Madrid, 27-III-1784]. Archivo General Militar de Madrid, Colección general de documentos, 4-1-1-21.

y texturas⁹. Sabatini nunca visitó la Isla a lo largo de su carrera como ingeniero militar del reino, pero sí sabemos que lo hizo su cuñado, amigo y colaborador Francisco Vanvitelli, quien posiblemente le asesoró a su vuelta sobre el amplio potencial que albergaba la producción de maderas tropicales en la colonia.

En la relación a partir de la cual Sabatini efectuó su pedido —adjunta al documento principal—, se describen maderas brillantes, de veteados marcados y colores intensos como el negro, los carmesís, el morado o el palosanto. La madera de Cuba fue considerada un producto de lujo, y no en vano la corona intervino activamente en varias ocasiones para legislar su exportación a Europa y a las colonias inglesas de Norteamérica¹⁰.

Las maderas de Indias, entre las que sabemos que también se hicieron encargos a la zona de Suramérica¹¹, permitían diseños de mobiliario muy ambiciosos, dada su compacta estructura celular y su excelente densidad que determinaban una plasticidad muy codiciada en el mercado¹². En el atlas de la madera publicado por Jean Giuliano¹³, se describe la caoba como una madera de grano muy fino y con muchos aceites presentes de forma natural que facilitan su secado sin quebrarse. Se trata de una madera semidura muy susceptible a las inclemencias externas, por lo que se usa sólo en interiores. Aquélla que procede de Cuba, más rojiza que la africana, presenta un rosa asalmonado, de veteado piramidal, y es también conocida como moaré o morada. Pronto las maderas nobles como la caoba, el palo rosa o el palisandro se convirtieron en uno de los signos de identidad del estilo Luis XV, que aprovechaba el propio dibujo de las “aguas” de la madera como motivo ornamental, prescindiendo de barnices y lacados¹⁴.

Con respecto a la participación de Sabatini en la elección de las maderas de Indias, la labor de archivo realizada por Francisco J. Plaza en Patrimonio Nacional desvela pocos datos. Sabemos que en un principio todas las maderas usadas para la decoración del nuevo palacio procedían de diversos lugares de la

[9] Sabatini solicita que se traigan de Cuba nazareno (madera morada), ramón (muy veteado), ébano carbonero (color de azabache), bracitete y gateado (“*muy útiles para la construcción de muebles*”). Sabatini. *Nota de las maderas finas...*, op. cit., fol. 1 rº.

[10] Cabello, Domingo. *Real cédula de 11 de diciembre de 1789 sobre el uso de las maderas de la Ysla de Cuba* [copia]. La Habana, 8-III-1790. Archivo General Militar de Madrid, Colección general de documentos, 4-2-9-8.

[11] Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda de Indias. *Envíos de madera para Palacio*. Quito, 18-I-1788. Archivo General de Indias, Audiencia de Quito, 246, N. 3.

[12] Nutsch, Wolfgang. *Tecnología de la madera y del mueble* [1977]. Barcelona, Editorial Reverté S.A., 2000, p. 30 y ss.

[13] Giuliano, Jean. *Bois. Essences et variétés*. Éditions H. Vial, 2001.

[14] Nutsch. *Tecnología de la madera...*, op. cit., p. 372 y ss.

península (sobre todo de los bosques de Galicia) y sólo tardíamente, a partir de 1762, se empezaron a importar de las colonias maderas para puertas, ventanas y mobiliario, es decir, exentas de función estructural¹⁵. A pesar de la gran cantidad de muebles y adornos realizados en caoba que fueron catalogados en palacio para el inventario de 1873¹⁶, Sabatini no solicitó este tipo de madera en 1788, quizá porque tres años antes, en 1785, se había recibido un importante cargamento del puerto de Cádiz¹⁷.

Así pues, queda claro que poco se ha profundizado sobre la madera y sus cualidades en España, y que los datos que existen son ambiguos. En esta materia, los escasos estudios exhaustivos, apoyados en un aparato crítico solvente, se han centrado en otras piezas talladas en madera más presentes en nuestra historiografía, como son retablos, alfarjes, artesonados o sillerías de coro¹⁸.

Lo que sí se ha analizado con bastante eficacia ha sido del inminente cambio de estilo en la decoración de palacio a partir de 1788, año en que fallece Carlos III. Los modelos napolitanos y romanos de la etapa de formación de Sabatini evolucionan hacia una estética antiquizante¹⁹ avalada por varios fenómenos que se estaban produciendo a nivel internacional. Se trata de unos cambios sutiles en los que no se desplaza por completo la pata cabriolé ni los muebles lacados o encharolados de influencia japonesa²⁰. Tal y como ilustra Mario Praz en su *Filosofía dell'arredamento*, se produce una acción sinérgica entre la fascinación suscitada por el descubrimiento de Herculano y una suerte de anglomanía generada a mediados del siglo XVIII, a partir de la cual se suavizan las líneas

[15] Plaza Santiago, Francisco Javier de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1975, pp. 77-78.

[16] Sillas, relojes, armarios roperos, marcos de espejos, consolas, cajas de música, globos terráqueos... Ortiz Casado, Raimundo et al. *Inventarios de muebles y objetos en Palacio Real de Madrid*. Madrid, 1873. Archivo Histórico Nacional, Fondo Contemporáneo, Ministerio de Hacienda, Leg. 7313, expedientes 1 y 2.

[17] Francisco J. Plaza publica un recibo firmado por Sabatini el 29. VII. 1785, en el cual no se indica la procedencia de la caoba, aunque debemos presuponer que de Cuba, ya que este tipo de árbol no se encontraba en ninguna otra zona de control español. Plaza Santiago. *Investigaciones sobre...*, op. cit., p. 362.

[18] Lafuente Ferrari, Enrique. *Las artes de la madera en España*. Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1941.

[19] Sancho, José Luis. *Francisco Sabatini y el clasicismo en la decoración interior de los palacios reales durante los reinados de Carlos III y Carlos IV*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1994.

[20] Introducidos tempranamente en Europa desde Inglaterra raíz de la publicación del tratado de Parker y Stalker. *Treatise of Japaning, Varnishing*. London, 1678. Cit. en Aguiló Alonso, María Paz. "Notas sobre la ebanistería madrileña en el siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LVI, nº 2, Madrid, CSIC, 2001, p. 246.

curvas predominantes en el rococó, en favor de un mueble más severo, de carácter arquitectónico²¹.

Así describe Nicholas C. Vincent el desarrollo de este proceso en capitales norteamericanas como Boston o Filadelfia:

During the second quarter of the eighteenth century, the bold turnings, attenuated proportions, and dynamic surfaces of the Early Baroque, or William and Mary, style were subdued in favor of gracefully curved outlines, classical proportions, and restrained surface ornamentation. This new style, variously called late Baroque, early Georgian, or Queen Anne, was a blend of several influences, including Baroque, classical, and Asian²².

Tanto los descubrimientos materiales en los yacimientos del sur de Italia, como los nuevos ritmos impuestos por el diseño británico, gozaron de una excelente difusión gracias a la proliferación de láminas, álbumes de modelos y tratados ilustrados²³. Así, encontramos obras como el *Pattern Book* (Londres, ca. 1760) de Thomas Johnson, la *Nouvelle Iconologie Historique* (París, ca. 1768) de Jean-Charles de la Fosse, *Vases, Furniture, and Objects Discovered at Herculaneum* (París, 1777) de Pierre Adrien²⁴, o la famosa guía de Hepplewhite²⁵.

No obstante, uno de estos tratados sobresalió sobre el resto, llegando incluso a configurar un estilo propio. Thomas Chippendale (1718-1779) publicó en Londres en 1754 *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director*, aunque su edición más popular fue, sin duda, la de 1762. El diseño más famoso lo constituyó una nueva forma de silla realizada íntegramente en caoba pulida, sutilmente curva, sobria y con motivos vegetales muy estilizados [fig. 1]²⁶.

[21] Recomendamos la última edición en lengua inglesa: Praz, Mario. *An illustrated history of interior decoration: from Pompeii to art nouveau* [1964]. London, Thames&Hudson, 2008, p. 160.

[22] Vincent, Nicholas C. "American Furniture, 1730-1790: Queen Anne and Chippendale Styles", *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. [En línea: http://www.metmuseum.org/toah/hd/chip/hd_chip.htm].

[23] "The eighteenth century in England was the golden age of books illustrating architecture and furniture design. The approximately 250 different architectural titles and 40 furniture titles published were a principal means for the transmission of London designs throughout the English-speaking world, and they deserve much of the credit for the pleasing proportions and quality construction that characterize Georgian architecture and furniture, be it from London, Dublin, or Philadelphia". Heckscher, Morrison H. et al. "English Pattern Books in Eighteenth-Century America", *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. [En línea: http://www.metmuseum.org/toah/hd/enpb/hd_enpb.htm].

[24] Los modelos de Herculano hubieron de esperar al siglo XIX para pasar de una emulación imprecisa a la cita literal en diseños que confieren mayor precisión filológica al mobiliario vid. Smith, George. *A Collection of Designs for Household Furniture and Interior Decoration [...]*. London, 1808.

[25] Para una información más detallada sobre el desarrollo de los tratados de diseño en la cultura británica, vid. Edwards, Clive D. *Eighteenth-century furniture*. Manchester University Press, 1996, p. 136 y ss.

[26] Sobre la transcendencia de los diseños de Thomas Chippendale vid. <http://www.vam.ac.uk/con>

Otro aspecto fundamental que debe tratarse con respecto al tipo de mueble con el que trabajó Francisco Sabatini en sus encargos para el Palacio Real, es la noción de serie que se desarrolló a finales del siglo XVIII. Ésta respondía a un profundo cambio en el macro-relato occidental por el cual la idea de unicidad dio paso al concepto de sistema, que no sólo modificó el micro-relato doméstico²⁷, sino que afectó a todos los órdenes de la cultura. De la misma forma que la plaza mayor, núcleo primigenio de la ciudad, asistió a la configuración de tejidos urbanos multicéntricos, articulados en diversas ágoras donde se distribuía la vida pública, social y comercial, la figura monárquica del Antiguo Régimen fue sustituida por la colectividad burocrática y el mobiliario y el menaje comenzaron a reproducirse dentro de unidades de conjunto.

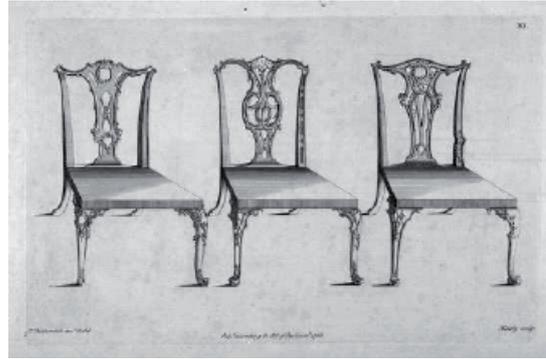


Figura 1
*The Gentleman and
Cabinet-Maker's
Director*, Thomas
Chippendale, 1762.
Londres

En lo que se refiere al caso concreto de la decoración de interiores, Mimi Hellman advierte sobre la necesidad de tratar el tema con especial cuidado. La costumbre dieciochesca de serializar el mobiliario no debe entenderse como una estandarización industrial del proceso ejecutivo, sino como la creación de *sets* de muebles, pensados para una estancia determinada —con cuya tapicería mural solían hacer juego—, que servirán de dispositivo en el nuevo tipo de reunión social, los rituales de poder, y otras actividades que se desenvolvían en los nuevos salones²⁸.

Esta nueva faceta confiere al mobiliario una portabilidad inédita. Hasta bien entrado el siglo XVIII las piezas eran desmontables, pero macizas y, como ya se ha mencionado más arriba, “únicas”. Esto quiere decir que cada vez que se necesitase determinado mueble para el desarrollo de una actividad específica, ya fuese áulica o de menor etiqueta, varias personas se veían obligadas a transportar la pieza —acompañada de su valor funcional y atributos simbólicos— al nuevo

tent/articles/v/video-is-this-a-chippendale-chair/ [Victoria&Albert Museum].

[27] Tema exhaustivamente analizado por Auslander, Leora. *Taste and power. Furnishing modern France*. University of California Press, 1996.

[28] “By recognizing seriality as a deliberately conceived, laboriously practiced design trope, it becomes possible to consider it as a meaningful representational strategy that played an active role in the formal and social dynamics of elite interiors and encouraged specific modes of engagement”. Hellman, Mimi, “The Joy of Sets: The Uses of Seriality in the French Interior”, en Goodman, Dena et al. *Furnishing the Eighteenth Century*. New York, Routledge, 2007, pp. 129-153.

espacio donde se demandaba su servicio. Sin embargo, en la época de Sabatini, cada serie constituye una jerarquía que se multiplica a lo largo de los distintos salones y gabinetes, y la rotación de las sillas, mesas o cajas de música, queda circunscrita al espacio para el que han sido diseñadas y puede llevarse a cabo por el propio usuario:

[...] La revolución que se produjo a finales del siglo XVIII en la concepción y arreglo de los interiores, pasando del tipo destinado a una trepidante vida social que había tenido su expresión característica en el salón aristocrático, donde todo había de ser movedido y prácticamente se limitaba a las sillas y a las mesas, a menudo simples tableros de quita y pon, a otro tipo que no conlleva aglomeraciones y admite, pues, toda clase de cachivaches sin temor a que estorben, ya que estos nuevos interiores, podemos clasificar de burgueses, aunque van a ser inmediatamente replicados por la aristocracia y la realeza, no tienen necesidad de más de un habitante: su feliz y acomodado propietario²⁹.

Una de las consecuencias de la proliferación de centros de producción fue la obsesión por adquirir nuevos muebles de forma casi compulsiva³⁰, así como la noción de centro y periferia en cuanto a talleres y diseños se refiere. A pesar de la permeabilidad que empieza a surgir entre los talleres reales y aquéllos que proveen de mobiliario a los hogares aristocráticos y burgueses, hay que tener en cuenta que algunos muebles de la casa real siguen considerándose *monumenta* con funciones casi sacras, y no como un útil práctico.

El juego de ritmos y la capacidad de *display* seguirán pues evolucionando hasta la democratización total del mueble desencadenada en Viena de la mano del ebanista Michael Thonet entre 1840 y 1870. Thonet contribuyó a un significativo cambio en el comportamiento humano a través de sus diseños ultra ligeros, todavía reivindicados por Le Corbusier un siglo después³¹. Será este el último capítulo antes de que el mueble se desprenda definitivamente del aurea enunciada por Walter Benjamin³², aunque como arte aplicada, y según el criterio de George Simmel, la ebanistería fue desde sus inicios una práctica regulada por leyes estilísticas enunciadas fuera de sí misma³³.

[29] González García, Ángel. *Roma en cuatro pasos seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid, Ediciones Asimétricas, 2011, pp. 81-82.

[30] Apuntada en el texto de Lucie-Smith, Edward. *Furniture. A Concise History* [1979]. Londres, Thames and Hudson Ltd, 1988.

[31] Un exhaustivo estudio monográfico de los muebles Thonet fue llevado a cabo por Candilis, Georges. *Muebles Thonet. Historia de los muebles de madera curvada* [1979]. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.

[32] Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" [1936], en Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989. [Consultado en línea].

[33] "La esencia del objeto de las artes aplicadas es que se da muchas veces. Su propagación es la expresión cuantitativa de su utilidad, pues siempre sirve a un objetivo que muchas personas tienen. Por

Sin embargo, la consideración de la cultura material ha evolucionado mucho desde los postulados de Simmel, constituyendo la tesis de Richard Sennet una de las posturas con mayor aceptación en la actualidad:

Con harta frecuencia, al menos en las ciencias sociales, la expresión ‘cultura material’ desprecia las telas, los tableros de circuitos o el pescado al horno como objetos dignos de consideración por sí mismos; en cambio, considera que la formación de esas cosas físicas es reflejo de normas sociales, intereses económicos o convicciones religiosas; se prescinde de la cosa en sí misma. En estas condiciones, necesitamos abrir una página nueva³⁴.

En este sentido, será en el siglo XVIII cuando se defina el ebanista como artesano dedicado exclusivamente a la fabricación de muebles, quien establece una relación íntima con el material. A partir del proceso que venimos explicando, esta distancia se acorta también entre el mueble y quien lo consume, entrando ya de lleno en el universo de los sentidos que apuntaban las descripciones de maderas sugeridas por Sabatini en el informe de 1784 y entroncando directamente con una de las manifestaciones en las que se muestra la perpetuidad del *pathos* barroco una vez finalizado su espacio cronológico por definición.

El empirismo filosófico de Aristóteles, revisado en 1690 por John Locke³⁵ no sólo se manifiesta en episodios de expansión sensorial entitativamente barrocos —en el sentido en que Maravall y tantos otros entendieron lo barroco³⁶—, sino también en momentos como la intimidad del hogar descrita en el teatro áureo de Lope de Vega y Calderón o la quietud de los *Ejercicios espirituales* propuestos por San Ignacio de Loyola³⁷, donde la recreación sensible juega un papel fundamental en la práctica de la fe. En esta misma línea de pensamiento, podría decirse que el patrimonio mueble ha estado siempre muy ligado a la exaltación de los valores materiales, encontrando ejemplos fehacientes desde la forma en que Sabatini describe el tacto y los reflejos cromáticos de las maderas indianas hasta las estrategias publicitarias contemporáneas de los anuncios de automóviles.

el contrario la naturaleza de las Bellas Artes es su singularidad: una obra de arte y su copia son totalmente diferentes de un modelo y su ejecución, diferentes de las telas o de las joyas producidas según un patrón. El hecho de que innumerables telas, joyas, sillas y encuadernaciones, lámparas y vasos se fabriquen con arreglo a sus respectivos modelos constituye el símbolo de que cada uno de esos objetos tiene su ley fuera de sí mismo, es sólo el ejemplo fortuito de una generalidad. El sentido de su forma es el estilo y no la unicidad, a través de la cual se manifiesta, precisamente en ese objeto único, un alma en lo que tiene de singular”. Simmel, Georg. “El problema del estilo”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 84, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1994, p. 321.

[34] Sennet, Richard. *El artesano*. Barcelona, ANAGRAMA, 2009, p. 19.

[35] Locke, John. *An essay concerning humane understanding*. London, 1690.

[36] Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* [1975]. Barcelona, Ariel, 2002.

[37] Sugerentemente ilustrados por Ortiz, Lorenzo. *Ver, oír, oler, gustar, tocar*. Lyon, 1686.

Esto cobra un cariz más barroco y escenográfico aún si pensamos cómo estaban diseñados los nuevos salones del XVIII y de qué forma se ha mantenido en la actualidad ese planteamiento de habitación concebida para el disfrute sensorial:

El diseño de interiores se sitúa entre el ámbito del arte, la arquitectura, el mobiliario y la construcción; por ello el máster plantea el reto de difuminar esas fronteras y entender el interiorismo como una disciplina permeable y mutable desde el perfil de un profesional consciente de las posibilidades de transformación del espacio. La experimentación a través de los cinco sentidos será una parte fundamental del enfoque del máster, profundizando en conceptos como: volúmenes, materiales, luz, transparencia, recorridos y ritmo espacial como elementos generadores de sensaciones y vivencias, creando una base sólida para dar soluciones innovativas³⁸.

En efecto, se constituyeron los salones aristocráticos —decorados de forma integrada— como unidades de significado autónomas dentro de los palacios. Un



Figura 2
*The Croome Court
tapestry room,
1758-1767.
Worcestershire*

antecedente a este tipo de escenario privado lo constituyen los llamados gabinetes, introducidos en la corte española a principios del reinado de Felipe V, en las obras del Alcázar desarrolladas entre 1702 y 1705³⁹. Asimismo, desde la segunda mitad del siglo XVII podemos

encontrar en el Palacio Real de Madrid salones como el diseñado por Mathias Gasparini o el Salón de los Tapices y, a nivel europeo, *The Croome Court tapestry room* (Worcestershire), decorado entre 1758 y 1767 [fig. 2] con diseños elaborados por François Boucher⁴⁰, que consolidó el paradigma dentro de esta tipología.

[38] *Programa del Máster en Diseño de Interiores*. Instituto Europeo de Diseño de Madrid, curso 2013-2014. [En línea: <http://iedmadrid.com/masters/diseno-de-interiores-2/>]

[39] Rodríguez Bernis, Sofía. “Damas en estuches, damas en el tocador. Moda e interiores femeninos en la España del siglo XVIII”, en *El arte del siglo de las luces*. Madrid, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2010, p. 441.

[40] “The tapestry room from Croome Court demonstrates the decorative possibilities that followed the conclusion of the Seven Years’ War in 1763. Robert Adam designed the ceiling and moldings, and the notable London cabinetmakers William Ince (active ca. 1758–94) and John Mayhew (died 1811) supplied the furniture. The fabrics for the upholstery and the tapestries, that hung on the walls, however, were manufactured at the Gobelins in France and incorporate medallions designed

El uso de sedas estampadas conjuntamente para paredes y mobiliario transformó por completo el precedente de muros de piedra abrigados con recios tapices de temática histórica. Mediante las tapicerías se atenuó la división entre pared, suelo y mobiliario, adoptándose un modelo de salón más compacto y accesible. A pesar de que el ornato se volvió menudo, reiterativo y aparentemente trivial —muchas veces tomado de álbumes de decoración como el de Camille Pernon⁴¹—, desplegaba una iconografía tácita en tanto que se trataba de imágenes pactadas con el espectador que aludían a recursos abstractos como el confort, la jovialidad, la delicadeza o la poesía.

Así pues, los salones, confortables y manejables, se convierten en el escenario activo de un intenso diálogo lúdico. Ejemplos literarios de este fenómeno, como la marquesa de Mertueil y el vizconde de Valmont, o la propia María Antonieta de Sofía Coppola, abrazan las paredes de seda al suspirar, se recuestan conmovidos sobre el sofá o mueven su escritorio cuando la ubicación no les inspira mientras redactan su correspondencia privada. El mobiliario y sus rotaciones ejercerán una atracción gravitacional tan palpable que incluso en versiones teatrales contemporáneas como *Barroco* (2008) o *War and Peace* (2012) de Tomaz Pandur, en las que prácticamente se prescinde de escenografía, podemos identificar la sublimación que provocan estas piezas sobre los personajes y sobre el propio argumento dramático.

Evidentemente, esta interacción no sólo remite a la inflexión ética y estética producida en el diseño de interiores, sino que hunde sus raíces en el cambio de etiqueta que se produce en la corte en el siglo XVIII, cuando las formas se relajan y se da paso a escenas más íntimas



Figura 3
*Have No Fear, My
Good Friend,*
Jean-Michel Moreau
el joven, 1775.
The J. Paul Getty
Museum, Los Ángeles

by François Boucher, one of the leading painters of the French Rococo”. Sorabella, Jean. “Interior Design in England, 1600–1800”. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. [En línea: http://www.metmuseum.org/toah/hd/ench/hd_ench.htm].

[41] Benito García, Pilar. “Camille Pernon y el tocador de la Reina María Luisa en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 116, Madrid, 1993, pp. 17-24.



Figura 4
Secrétaire, Adam
 Weisweiler
 (atribuido),
 1780-1783.
 The Metropolitan
 Museum of Art,
 Nueva York

y concretas, homologando paulatinamente la clase aristocrática y la burguesa⁴². Una de las manifestaciones más significativas de este proceso es el hecho de que la mujer sociable comience a ejercer su matriarcado en anecdóticas reuniones infinitamente retratadas en la pintura de época⁴³.

Sofía Rodríguez Bernis ha estudiado como esta evolución hacia una gestualidad más natural, propicia a posturas abiertas que invitaban al trato personal en ceremoniales de carácter amistoso⁴⁴, repercutió considerablemente en el diseño del mobiliario y la decoración⁴⁵. Asimismo, nuevas costumbres privadas

como empolvarse la nariz o tomar chocolate generaron una sofisticación y especialización de las tipologías de mueble, naciendo artículos como el *secrétaire* [fig. 4], la otomana, las butacas de lectura o el *bureau*.

Hasta el momento hemos disertado en torno al significativo barroco de los interiores palaciegos de finales del siglo XVIII, pero existe además un significado

[42] Vázquez Gestal, Pablo. “*Non dialettica, non metafisica...* La Corte y la cultura cortesana en la España del siglo XVIII”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 169, Madrid, 2006, pp. 50-69.

[43] Jean François de Troy, *A reading from Molière*, 1728; Jean-Michel Moreau el joven, “*Have No Fear, My Good Friend*”, 1775 [fig. 3]; Luis Paret y Alcázar, *María Luisa de Parma*, ca. 1766-1768 o Jacques Wilbaut, *Presumed Portrait of the Duc de Choiseul and Two Companions*, ca. 1775, son sólo algunos ejemplos.

[44] Rodríguez Bernis, Sofía. “Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 20-21, 2007-2008, pp. 133-160.

[45] “La España de los Borbones aceptó, progresivamente, un tipo humano nuevo que abandonó la rigidez de la postura y del comportamiento, derivada de la concepción estamental de las relaciones sociales, a favor de actitudes más libres, vinculadas a la espontaneidad y el desembarazo de los movimientos y a la naturalidad del trato propios de la burguesía emergente. El mobiliario evolucionó, paralelamente y no por casualidad, de los perfiles rectos hacia los curvos, de las maderas escuadradas a las cintradas. [...] “Los asientos, quizá más que el resto del mobiliario, se vieron transformados por la línea esuada de los coches, de los cuerpos femeninos y de los tacones: desde los inicios del siglo XVIII, adecuaron su forma al organismo humano en reposo, abandonando la rigidez previa que imponía una postura recta y solemne asociada a la expresión de la dignidad”. Rodríguez Bernis, Sofía, “Nuevas maneras, nuevos muebles en el siglo XVIII”. En Piera, Mònica et al. *El mueble en el siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio*. Barcelona, Associació per a l'estudi del moble, 2008, pp. 33-35.

político que el imperio hispánico quiso otorgar a determinados materiales importados como las maderas de Indias, alimentando una retórica contundente que reforzaba el ejercicio del poder en el ámbito colonial frente a otras potencias europeas⁴⁶. Esta cuestión fue retomada en la muestra *El D_Efecto Barroco. Políticas de la imagen hispana*, celebrada en Barcelona en 2010, donde se puso en tela de juicio la imagen escogida para presentar la fábula unitaria del barroco, mito estético de evidente pregnancia filosófica en busca de respuestas sociales muy definidas⁴⁷. La eficacia de este discurso está muy latente en la fallida exposición del Museo-Biblioteca de Ultramar programada para el año 1900, en determinados sectores intelectuales del pasado siglo⁴⁸ o en la línea de investigación de instituciones como la Franz Mayer de México D.F.

Por otra parte, desde mediados del siglo XIX proliferaron en el ámbito



Figura 5
Mansión del Barón Stieglitz, Luigi Premazzi, 1870.
Museo del Hermitage, San Petesburgo

[46] Madeleine Dobie analiza este fenómeno transcultural en la gestión de la importación colonial Francesa: “[...] we can observe in the cultural productions of the eighteenth century a kind of “continental drift” whereby French economic interests in the Atlantic colonies were transposed into a fascination with things oriental [sic.]. I explore furnishings as a key medium in which this cultural displacement can be traced. Raw materials harvested in the Caribbean or Indian Ocean colonies, notably tropical hardwoods, were often turned into finished consumer goods decorated with oriental motifs, or styled in a recognizably oriental fashion. This transfer can be viewed as a form of aestheticization by which the harsh commercial realities of colonial trade were rendered invisible, while other, more attractive associations, were accentuated”. Dobie, Madeleine. “Orientalism, Colonialism, and Furniture in Eighteenth-Century France”, en Goodman, Dena et al. *Furnishing the Eighteenth Century*. New York, Routledge, 2007, p. 14.

[47] “De la ficción de la hispanidad nace el éxito del mito cultural barroco como forma de administrar la memoria. Y esta es la tesis última de la presente exposición: mostrar los mecanismos que han hecho posible la creación de un imaginario oficial de lo hispano”. Marzo, Jorge Luis et al. *El D_Efecto Barroco. Políticas de la imagen hispana*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2010, p. 62.

[48] “[...] porque no debemos olvidar el hecho de que nuestro barroco se caracteriza, además de su estilo propio, por la utilización de materias ricas, es decir, que fue un barroco más lujoso por la materia empleada que por el trueque y fantasía de líneas”. Lluch Garín, Luis B. *El barroco en el mueble*. Valencia, *II Feria Española del Mueble, Madera y Mimbre*, octubre de 1964, p. 24.



Figura 6
The Decoration of Houses: plate VI,
 Edith Wharton,
 1914. Nueva York

privado los salones coloniales emulados por la burguesía española⁴⁹ y las imágenes anacrónicas de conjuntos decorativos en estilo Luis XV, como las acuarelas de la mansión Stieglitz que realizara Luigi Premazzi en 1870 [fig. 5]. Pese a la guerra abierta declarada por Adolf Loos al ornamento⁵⁰, todavía Edith Wharton en su famoso *The Decoration of Houses* (1914) [fig. 6]⁵¹ proponía diseños de este tipo para decorar las casas de la clase media alta estadounidense.

Recientemente, Loewe presentó la colección *Tales of Spain* (P/V 2013), compuesta por secuencias decorativas como *Barroco* o *Manila* basadas en tapicerías españolas de finales del siglo XVIII, mientras que Alejandra Aguilar —*La Tapicera*— reivindica en su taller madrileño un proyecto integral del interior doméstico con tejidos estampados en clave pop —homónimos a los motivos vegetales que desvelaban la modernidad en los primeros salones del Palacio Real—, y el famoso matrimonio de Alaska y Mario Vaquerizo desnuda sus fetiches barrocos en un *reality* que ostenta uno de los índices de audiencia más elevados de nuestro país.

Todo ello no exime a la *Nota de las maderas finas* de su carácter anecdótico, pero sí que puede alentar al estudio de la compleja experiencia estética que supuso la decoración de los salones en un momento histórico tan determinante como la última década del siglo XVIII. Desde la concepción sensitiva de herencia indudablemente barroca, hasta los nuevos dispositivos de interacción social y política, Francisco Sabatini participó —en mayor o menor medida— en el proceso de creación de nuevos espacios áulicos que ejercieron de bisagra figurada entre el Antiguo Régimen y la modernidad.

[49] Valis, Noël. *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna* [2002]. Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

[50] Loos, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos* [1908]. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

[51] En línea: <http://www.gutenberg.org/files/40367/40367-h/40367-h.htm>.

Barrocofagia

Luis VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

Universitat Jaume I, Castellón
vivesfer@uji.es

LA ACTUALIDAD DEL BARROCO

La posmoderna actualidad del barroco es un tema que han subrayado diversos autores en los últimos años. Luciano Anceschi¹, Omar Calabrese², Severo Sarduy³ o Mario Perniola⁴ han evaluado desde distintas perspectivas las afinidades que existen entre el barroco y nuestra actualidad, acuñando en algunos casos el término neobarroco para describir el modo en que el barroco retorna sobre nosotros, sobre la cultura, el arte, la literatura, el cine, el entretenimiento o, incluso, los parques temáticos de atracciones⁵. El primero la llega a calificar como una categoría eterna de la cultura que se presenta hoy como una noción estimulante y viva, mientras que el segundo defiende la existencia de una forma barroca subyacente a algunos fenómenos culturales actuales⁶. No han faltado revisiones en torno a la actualidad de la cuestión barroca, como la de Jorge Luis Marzo, quien critica los excesos del mito barroco en las políticas culturales hispanas contemporáneas y señala el mito barroco como una de las genealogías más duraderas y estables que se han empleado en los países hispanos para definir identidades y memorias⁷.

Sea como fuere, el barroco es algo vivo y estimulante que hoy en día ha actuado como fuente de inspiración en una serie de intervenciones que han tenido a la comida como un hilo conductor con el que trabajar ideas, conceptos o metáforas

[1] Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid, Tecnos, 1991.

[2] Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1994.

[3] Sarduy, Severo. *Barroco y neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.

[4] Perniola, Mario. *Enigmas: egipcio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*. Murcia, Cendeac, 2006.

[5] Ndalianis, Angela. *Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment*. Cambridge, MIT Press, 2004.

[6] Anceschi. *La idea...*, op. cit., p. 71 y Calabrese. *La era...*, op. cit., p. 31.

[7] Marzo, Jorge Luis. *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid, Katz, 2010.

extraídas y enraizadas tanto en la cultura barroca como en el pensamiento de la *vanitas* y la caducidad. La comida ha sido, desde antiguo, un elemento o tema sobre el que vehicular aspectos de la experiencia humana. Las representaciones de la comida, los banquetes, festines, naturalezas muertas, bodegones o cenas, han sido una constante en la cultura visual con múltiples y variadas interpretaciones⁸. No se trata tanto de estudiar las representaciones de la comida⁹ sino de plantear un enfoque culturalista en el estudio de la comida. Las aproximaciones antropológicas han sido las más populares, piénsese en Marvin Harris, aunque sus planteamientos iniciales se centraron en la distinción entre comida cruda y comida cocinada que marcaría los límites entre naturaleza y cultura. No obstante, las recientes aproximaciones antropológicas al estudio de la imagen orientan la problemática del estudio de la comida hacia un camino diferente, el propio de la imagen. La comida también entra dentro del ámbito de las imágenes pues, en ocasiones, se trata de representaciones figuradas de algo¹⁰. Reconociendo que el concepto imagen puede englobar fenómenos no sólo visuales sino también textuales, perceptivos, ópticos, mentales o verbales, la comida hace su entrada en el discurso de la cultura visual. Ante la comida nos encontramos, también, ante la imagen. Junto a ello, el creciente interés académico por la historia cultural de los sentidos y las sensaciones ha posibilitado la configuración de un espacio de trabajo en el que una cultura se puede definir por el modo en que organiza los sentidos al tiempo que promueve o censura unos aspectos de la percepción en lugar de otros¹¹.

ESCOPOFILIA BARROCA

Los estudios sobre el barroco que se han producido en los últimos al amparo de los estudios visuales han potenciado el ocularcentrismo de la cultura barroca, privilegiando el sentido de la vista y la retórica visual. Desde la *folie du voir* de

[8] Para las últimas reflexiones sobre la infrainterpretación de las naturalezas muertas, véase Bryson, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid, Alianza, 2005.

[9] Sobre este punto, *L'art del menjar. De la natura morta a Ferran Adrià*. Caixa Cataluña, Barcelona, 2011.

[10] Sobre la imagen como representación y la comida, véase Nichols, S.G. "Seeing food: an anthropology of ekphrasis, and still life in classical and medieval examples", *MLN*, nº 106, 1991, pp. 818-851. Sobre los diversos significados de la palabra "imagen" véase Mitchell, W.J.T. *Iconology. Image, text, ideology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986, pp. 7-46.

[11] Quiviger, François. *The sensory world of Italian Renaissance art*. London, Reaktion books, 2010.

Buci-Glucksmann¹² hasta las demandas de R. de la Flor por escribir una historia de la mirada barroca¹³, los estudios que se han aproximado al eón barroco han privilegiado el sentido de la vista al entender que sobre ésta se articulaba y se asentaba la epistemología del mundo. Las expresiones culturales del barroco potenciaron, en diversos grados, los distintos sentidos dentro de una jerarquía que, desde antiguo, había privilegiado la vista. La tradición clásica la ennobleció pues se consideraba que desempeñaba un papel de primer orden en los procesos de aprendizaje y conocimiento ya que por medio de los ojos se vehiculan los conceptos a la conciencia por encima de la información que proporcionan el resto de los sentidos¹⁴. El ojo se convierte en el órgano mayor de la percepción en época barroca, siendo los medios visuales un recurso constante y eficaz en la estrategia propagandista que la cultura barroca busca¹⁵. El jesuita Lorenzo Ortiz escribió un libro de emblemas sobre los cinco sentidos con un propósito moralizante en el que la vista recibe los mejores elogios. La definió como “vigilante y fidelissima atalaya del hombre”, siendo, de entre los cinco, “el de mas dilatado Imperio”¹⁶, mientras que el gusto es calificado como el sentido que “más nos emparenta con los brutos”¹⁷; si estaba situado cerca de la lengua era porque debíamos hablar poco y comer menos, utilizando palabras comunes y renunciando a los discursos exquisitos¹⁸ o que es un vicio indigno de la nobleza el dedicar todo su estudio a tener contento el sentido del gusto¹⁹... toda una invitación a una anorexia moralizante y trascendente.

[12] Buci-Glucksmann, Christine. *Folie du voir: une esthétique du virtual*. París, Galilée, 2002.

[13] R. De la Flor, Fernando. *Imago. Cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid, Abada, 2011.

[14] Véase el capítulo “La nobleza de la vista. Una investigación de la fenomenología de los sentidos” de Jonas, Hans. *El principio vida. Hacia una biología filosófica*. Madrid, Trotta, 2000, pp. 191-216, centrado en el papel de la mirada en la filosofía griega. Para la Edad Media, Michael Camille ha estudiado el gótico como encarnación de la experiencia visual medieval en Camille, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid, Akal, 2005 y especialmente Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*. Madrid, Akal, 2007, pp. 25-69, donde se hace un recorrido por el ocularcentrismo de la cultura europea hasta el siglo xx. Para la iconografía de los Cinco Sentidos, y en consecuencia de la vista, véase Nordenfalk, Carl. “The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 48, 1985, pp. 1-22.

[15] Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel, 2002, pp. 499-524.

[16] Ortiz, Lorenzo. *Ver, oír, oler, gustar, tocar; empresas que enseñan, y persuaden su buen Uso, en lo Político y en lo Moral*. Lyon, Anisson, Possuel y Rigaud, 1687, p. 11.

[17] *Ibidem*, p. 178.

[18] *Ibidem*, p. 181.

[19] *Ibidem*, p. 185-186.

La subordinación al sentido de la vista que el barroco sometió al resto de sentidos queda ejemplificado en el tópico del *dulce amarum*, un tema que se englobaba dentro del recurso retórico de la *discordia concors* o armonía de contrarios que el pensamiento humanista había recuperado de la Antigüedad clásica. Siguiendo el principio de las artes de la memoria que propugnaba combinar ideas contrarias para que los conceptos fuesen recordados con más facilidad, el tópico del *dulce amarum* combina dos sabores contrarios, lo dulce y lo amargo, con la intención de crear una imagen compleja y extraña que alude al sentido del gusto. Sin embargo, el barroco subordinó la referencia a lo dulce y a lo amargo al sentido de la vista en emblemas como los de Alciato, Saavedra Fajardo o Covarrubias, emblemas en las que el concepto se forma a partir de transmitir sensaciones vinculadas al sabor en imágenes en las que el sentido del gusto no aparece representado de manera directa. Los emblemas de Alciato y Saavedra Fajardo articulan un concepto similar al situar las abejas, imagen de la dulzura, en un casco de guerra y en un león muerto, respectivamente, con la intención de aludir a los dulces frutos que la paz trae consigo²⁰. El sentido político que se conceptualiza con ingenio y agudeza a través de las abejas en estos emblemas se adapta al discurso de la *vanitas* en el emblema de Sebastián de Covarrubias “*Ex amaritudine dulcedo*”. El enjambre de abejas que revolotea sobre una calavera habla de la dulzura de la salvación a través de la amargura que supone la meditación sobre la muerte²¹. Para el pensamiento cristiano, meditar frente a la calavera, mirar el cráneo, implica un gusto amargo que se torna dulce al alcanzar la vida eterna. La dulzura y la amargura, es decir, el gusto, son utilizados para vehicular un concepto, la meditación, que debería relacionarse con el sentido de la vista. Covarrubias plantea una sinestesia en la que la visión de la calavera genera unas sensaciones que se perciben con el sentido del gusto²². El discurso de la *vanitas* utilizó el recurso retórico del *dulce amarum* en diversas ocasiones ya que permitía intercambiar el vehículo por el que se percibe una sensación. Por ejemplo, Diego de Estella explicaba que el mundo “a los hombres locos es dulce, y muy amargo a los sabios y discretos varones”²³, que “cosa es maravillosa que estando todas las cosas de la vida tan llenas de amargura,

[20] Alciato, Andrea. *Emblemas*. Madrid, Akal, 1993, p. 220 y Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas*. Barcelona, Planeta, 1988, p. 656.

[21] Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1619, fol. 7r.

[22] Una de las sinestias más conocidas de la poesía barroca es un soneto de Quevedo titulado *Desde la torre* en que el autor escucha con sus ojos a los muertos. Véase Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. Barcelona, Planeta, 1981, p. 105.

[23] Estella, Diego de. *Segunda parte del libro de la vanidad del mundo*. Salamanca, Iuan Fernández, 1581, p. 2r.

nunca falta quien las tenga por dulces y sabrosas”²⁴ o que la memoria de la muerte es amarga para los mundanos pero dulce para los devotos²⁵. Juan Martínez de Cuéllar describía que decir verdades era como una “fruta muy amarga al gusto del oydo”²⁶ y Francisco de Miranda y Paz advertía contra la lascivia y la lujuria en términos casi gastronómicos: “los lascivos gustos son aparentes dulçuras, que acaban en amargo acibar”²⁷.

EL BANQUETE DE LA VANIDAD

La actualidad del barroco da una vuelta de tuerca al uso del gusto y nos plantea ejemplos en los que se trata de saborear la idea misma de barroco, como si la comida fuese un medio como la pintura o la escultura en el que transmitir imágenes. Valerie Hegarty y Greta Alfaro han revisitado, en sus respectivos trabajos, el tema de las naturalezas muertas, los bodegones y la *vanitas* a través de instalaciones y obras que, además de recuperar temas barrocos, mantienen una relación directa con la comida y la gastronomía. En el caso de la primera, Valerie Hegarty ha efectuado diversas instalaciones en el *Brooklyn Museum* de Nueva York que han buscado crear una naturaleza muerta tridimensional que es atacada, picoteada y devorada por bandadas de cuervos. Para la edición del año 2011 del *Brooklyn Ball*, un evento social que reúne a artistas, coleccionistas, conservadores, galeristas y *celebrities* en un banquete que tiene lugar dentro del mismo museo y en que se efectúan instalaciones en las mesas de los invitados por parte de artistas, Valerie Hegarty concibió una *Still life with crows* [fig. 1] que consistió en una recreación tridimensional y escultórica de cinco bodegones que forman parte de la colección del *Brooklyn Museum*. Junto a esa recreación, Hegarty concibió y creó una bandada de cuervos de papel maché que atacan, picotean y comen de esas naturalezas muertas, una instalación que juega con la tradición visual occidental pictórica y cinematográfica. Los cuadros de naturalezas muertas que se disponen sobre la mesa evocan el tema de la *vanitas* y cómo el paso del tiempo pudre y destruye las frutas, hortalizas y alimentos que en ellos se encuentran representados. Los bodegones son imágenes congeladas de un proceso de putrefacción, un intento por detener el paso del tiempo, como si fuese

[24] *Ibidem*, p. 171v.

[25] *Ibidem*, p. 227v.

[26] Martínez de Cuéllar, Juan. *Desengaño del hombre, en el tribunal de la Fortuna y casa de descontentos*. Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1663, p. 10v.

[27] Miranda y Paz, Francisco de. *El desengañado. Philosophia moral*. Toledo, Francisco Calvo, 1663, p. 87r.

una instantánea fotográfica²⁸, una tema que Hegarty plantea al usar materiales artificiales para recrear las naturalezas muertas. El referente cinematográfico es más que obvio, pues la imagen de una bandada de pájaros que pican, atacan y revolotean amenazantes recuerda la película *Los pájaros* de Alfred Hitchcock²⁹.



Figura 1
Still life with crows,
Valerie Hegarty,
2011.
Brooklyn Museum

La instalación evoca el tema de la *vanitas* y la fugacidad del tiempo de diversas maneras. Por un lado, el propio tema del bodegón es de por sí, dentro del discurso crítico de la historia del arte, una cuestión que enlaza con la tradición barroca de naturalezas muertas moralizantes. El uso de cuervos también evoca el tema de la muerte pues es un animal carroñero asociado frecuentemente con aspectos negativos o de mal agüero y, además, el discurso de la *vanitas* se basó en el característico crascitar de los cuervos para moralizar que las cosas no se deben dejar para mañana³⁰. El banquete en el que tiene lugar la instalación es, por otra parte, un ejercicio de vanidad posmoderna pues la presencia de actores, famosos,

[28] Ruiz de Samaniego, Alberto. "El tiempo de un bodegón", *Exit*, nº 18, 2005, pp. 24-39.

[29] http://valeriehegarty.com/section/232582_2011.html (consultado el 20 de mayo de 2013).

[30] Para el tema del cuervo y la *vanitas*, véase Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2011, pp. 78-86 y, para el significado cultural del cuervo véase García Arranz, José Julio. *Ornitología emblemática*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996, pp. 307-332.

dj's, coleccionistas y *celebrities* en la fiesta organizada por el museo es una manera de subrayar y diferenciar un mundo elitista, lujoso y seductor, planteando un ejercicio de ostentación y riqueza en el que se muestra un mundo superficial y vacío³¹.

En el año 2013, Valerie Hegarty concibió una instalación similar para el *Brooklyn Museum* en la que aborda un tema común a sus obras: la descomposición y destrucción de cuadros. La serie *Alternative Histories* vuelve a los mismos bodegones que había recreado para la cena de gala del museo del año 2011 y que, de nuevo, son atacados, destruidos y descompuestos por una bandada de cuervos, animal que evoca no sólo la muerte y la destrucción sino también tiene implicaciones freudianas pues alude al retorno de lo reprimido. Precisamente, la serie *Alternative Histories* que Valerie Hegarty expone en el *Brooklyn Museum* trata, de distintas perspectivas, asuntos reprimidos, tangenciales u olvidados en la historia del arte, o cuanto menos, asuntos que tienen lecturas alternativas que no siempre salen a la luz sino que se mantienen en la represión³².

Una propuesta similar en cuanto al concepto, pero diferente en cuanto a la resolución, es el vídeo *In ictu oculi* de Greta Alfaro³³. Similar porque también plantea el tema del banquete y los alimentos dispuestos sobre una mesa a modo de un bodegón o una naturaleza muerta. El matiz barroco queda fuertemente subrayado por el uso de un título que evoca poderosamente el tema de la *vanitas* y la muerte a través del cuadro de Valdés Leal situado en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Similar también porque el banquete es destrozado por unos pájaros, en este caso buitres. Pero diferente en cuanto a la resolución porque tanto el banquete, la comida, como los pájaros son reales. El vídeo de Greta Alfaro es un bodegón real, con comida verdadera que es devorada y destruida por una verdadera bandada de buitres. El bodegón cinematográfico de Alfaro es una naturaleza muerta muy viva.

El referente a la tradición visual occidental queda subrayado al utilizar un plano fijo con un punto de vista único que convierte a la pantalla y lo que en ella se visualiza en un lienzo. La disposición horizontal de la mesa evoca formalmente el tema de la última cena o la cena de Emaús, así como los *Ontbitjes* o “mesas

[31] Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama, 1990.

[32] https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/valerie_hegarty/ (consultado el 20 de mayo de 2013).

[33] <http://www.gretaalfaro.com/work/In%20Ictu/InIctuVideo.html> (consultado el 20 de mayo de 2013).

servidas” de la pintura flamenca del barroco³⁴. No sólo evoca formalmente un tema barroco sino que la disposición en escorzo de las sillas, de espaldas al espectador y perpendiculares a su punto de vista, son también un recurso plenamente barroco.

La escena comienza con la imagen de un ordenado banquete al que asistimos como meros espectadores. Estamos invitados a ver pero no a comer. Al poco tiempo, casi en un abrir y cerrar de ojos, *in ictu oculi*, como bien indica el título del mismo, la serenidad de la escena se ve alterada por unas sombras amenazantes que sobrevuelan la mesa y que no van a tardar en entrar en escena: ¡llegan los invitados! Una bandada de buitres entra por la parte derecha de la pantalla, algo tímidos, sin saber muy bien qué hacer ante el banquete que alguien les ha preparado. Poco a poco comienzan a comer, primero alrededor de la mesa pero no tardan en encaramarse al mantel y degustar, o destrozar, los platos que les esperan [fig. 2]. El orden de la mesa se ve alterado dramáticamente por unos invitados que destrozan sillas, tiran platos y devoran casi sin hablar. Pareciera que se hubieran escapado del mito de Ticio y cansados de devorar eternamente el hígado del titán, acudiesen a picotear, en el *looping* continuo del video, un manjar mucho más succulento. A ver quién se atreve a invitarlos la próxima vez... Después de escasos minutos, los buitres abandonan la escena y la imagen muestra las ruinas y los restos del festín. *In ictu oculi*, el bucólico banquete campestre se ha convertido en una ruina, en las huellas de una destrucción, el registro de una decadencia. Si las naturalezas muertas hablan de un tiempo congelado, de la representación de

Figura 2
In ictu oculi,
Greta Alfaro, 2009



un instante detenido de un proceso de decadencia o putrefacción, el vídeo *In actu oculi* muestra esa destrucción en movimiento.

Los buitres, al igual que los cuervos o incluso en un grado mayor, son una ave arquetípicamente carroñera que se alimenta de cadáveres. Es un ave necrófaga que se ha asociado en la tradición cultural con algo funesto y negativo³⁵ y que en la obra de Alfaro remite a la parte más violenta del ser humano. El vídeo *In actu oculi*, con su carga barroca y también surrealista (cómo no evocar a Buñuel y a *Viridiana*), se centra en mostrar lo inquietante y amenazante que se esconde en lo cotidiano, es decir, como lo reprimido (la violencia) no tarda en aparecer en escenas y momentos propios de la vida cotidiana³⁶, una idea que también formaba parte del proyecto de Valerie Hegarty. La celebración, el banquete festivo, encierra la chispa de la destrucción. Lo reprimido por los convencionalismos burgueses sale a luz cuando uno menos se lo espera, *in actu oculi*.

Pero, ¿no es también lo barroco un cierto retorno de lo reprimido? Algunos de los estudios sobre la actualidad del barroco han señalado la correspondencia entre la posmodernidad y el barroco, apuntando no sin cierta sorna que el barroco se nos pega el menor descuido y que es una vacuna contra la modernidad³⁷. Como si la Ilustración y la modernidad hubiesen sido un paréntesis, la posmodernidad y el barroco se han visto como sinónimos, como si la condición posmoderna hubiese visto en el barroco todo aquello que la ilustración trató de reprimir³⁸. La reacción posmoderna contra el orden burgués e ilustrado bien pudiera entenderse como ese retorno de lo reprimido que las obras de Hegarty y Alfaro plantean a través de la recuperación de temas barrocos. Dar vida a un bodegón barroco, comérselo o destruirlo a comienzos del siglo XXI, plantea la actualidad del barroco casi en términos freudianos pues lo reprimido por la diosa de la razón vuelve a surgir entre los pliegues de la posmodernidad³⁹. Las fotos que acompañan la exhibición del vídeo, con sillas por el suelo, restos de comida o copas caídas tienen también

[35] García Arranz. *Ornitología...*, op. cit., pp. 245-269.

[36] <http://www.gretaalfaro.com/text/Text.html> (consultado el 20 de mayo de 2013).

[37] Marzo. *La memoria...*, op. cit., pp. 213-215.

[38] Una síntesis de los enfoques del barroco en relación a las teorías de la Posmodernidad se puede encontrar en Cornago Bernal, Óscar. "Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 22, 2004, pp. 27-51.

[39] Incluso el buitre nos remite al psicoanálisis y al estudio de Freud sobre Leonardo da Vinci y el cuadro *La Virgen de las Rocas* en el que el creyó ver entre los pliegues de la ropa de María la forma de un buitre que rápidamente identificó con un episodio onírico de la infancia de Leonardo, identificación por otra parte errónea.

un aspecto freudiano pues muestran la inquietante extrañeza, el *unheimlich*, que subyace en aquellas escenas cotidianas y familiares. Una escena bucólica y festiva ha terminado en una destrucción inquietante. Es una auténtica *vanitas* barroca, como un pudridero pintado por Valdés Leal.

¿QUÉ HAY DE MENÚ?: EL BARROCO EN EL PALADAR

Ninguno de nosotros ha sido invitado a los banquetes de Valerie Hegarty ni Greta Alfaro por lo que no hemos podido probar, todavía, a qué sabe la recuperación del barroco. Para ello podríamos haber asistido a la inauguración en el pasado 2012 de la instalación *Invención*, de la misma Greta Alfaro, en el espacio Ex Teresa Arte Actual de México D.F. en el que una capilla del antiguo Convento de Santa Teresa fue recubierta con 400 kg de merengue italiano que



Figura 3
Invención,
Greta Alfaro, 2012

reproducía las formas y motivos decorativos de la antigua arquitectura barroca de Tlaxcala y Puebla.

Alfaro juega en esta instalación de nuevo con los conceptos de *vanitas* y gastronomía ya que el propósito de la instalación es que fuese devorado por los asistentes a la inauguración y que no quedasen más que los restos de un festín. El

público es protagonista, en este caso, de la condición efímera de la pieza pues la intención es que caiga en la tentación de comérsela y colaborar con su desaparición [fig. 3]. El público devora formas barrocas del mismo modo que consumimos imágenes en nuestra sociedad actual. Se trata de un impulso devorador que combina, como en el barroco, lo dulce con lo amargo y da una vuelta de tuerca al tema del *dulce amarum*: la dulzura del merengue y la amargura de lo efímero, la alegría de la creación de una pieza con la tristeza de su desaparición, se combinan en la instalación de Alfaro como una cita del viejo tópico barroco. Frente al barroco, en el que la combinación de lo dulce y lo amargo era puramente conceptual, en el caso de *Invención* es decididamente sensorial ya que el sentido del gusto participa de manera activa: se trata de comernos el barroco, de probar su sabor dulce como el merengue, pero con el contrapunto amargo de que no quedará nada de ello el día de mañana, como el día después de una fiesta, de un acto vandálico o de una catástrofe natural⁴⁰.

Otro lugar en el que es posible saborear el barroco es en el restaurante *Mugaritz* del chef Andoni Luis Aduriz, donde se sirve un postre inspirado en la *vanitas* barroca. Aduriz, recientemente nombrado el cuarto mejor cocinero del mundo⁴¹, ha explorado en su cocina los ámbitos de lo conceptual y el paladar con una sólida base científica en la elaboración de sus platos. Se le ha definido como un cocinero filósofo por tratar de expresar conceptos abstractos por medio de sus platos. Sus creaciones son *imágenes* en un sentido antropológico y culturalista, pues contienen conceptos que se vehiculan en un medio que tradicionalmente no se asocia con las imágenes: la comida. Así se entiende el pastel jugoso de chocolate que sirve en su restaurante titulado *Interpretación de la vanidad* y que da una original vuelta de tuerca al tema del *homo bulla* pues se cubre de burbujas de cacao que explotan al mínimo contacto con el cubierto del comensal. El tema del *homo bulla* se refiere a una antigua metáfora que habla



Figura 4
Quis evadet?,
Hendrick Goltzius,
1594

[40] <http://www.gretaalfaro.com/work/invencion/invencion.html> (consultado el 20 de mayo de 2013).

[41] <http://www.theworlds50best.com/list/1-50-winners/mugaritz/> (consultado el 25 de mayo de 2013).

sobre la fragilidad de la vida humana y que fue muy habitual en la cultura visual del humanismo y el barroco europeos [fig. 4]. Sus orígenes se remontan a la tradición clásica y a los textos de los escritores romanos Varrón y Luciano. En el siglo XVI, la metáfora se convirtió en una imagen muy característica con *putti* que hacen pompas de jabón para expresar la idea de la fragilidad de la vida del hombre⁴².

En el caso de Aduriz, no se trata de un objeto artístico realizado con chocolate sino de representar un concepto en un pastel. La comida ya había sido empleada como materia plástica por el llamado *Eat Art* en el contexto del arte conceptual de los años setenta del pasado siglo y, en el caso concreto del chocolate, por el artista Dieter Roth en obras que buscan subrayar, a partir de la propia comida, las ideas de caducidad y descomposición. Obras como *Schokoladenner (Mar de chocolate)*, en la colección del MACBA es un ejemplo de esta propuesta que pone el acento en el proceso de putrefacción ya que con el tiempo se van transformando, pierden su color original y, en ocasiones, llegan a desaparecer devoradas por los gusanos. La noción de *vanitas* y caducidad se expresa, no sólo como concepto, sino que el propio medio es un *memento mori* ya que también desaparece.

Las ideas de fragilidad y fugacidad están duplicadas en el postre creado por Aduriz. Por un lado, en las burbujas, metáfora de lo efímero y, por otro lado, en el propio objeto, el postre, que debe servirse rápidamente al comensal para evitar que las burbujas desaparezcan. Aquí reside la operación mental que descansa en el pastel: la imagen de fragilidad que representan las burbujas deviene imagen mental al comer el pastel. El *cuerpo* del comensal es, desde ese momento, un *lugar* para albergar la imagen de la fragilidad. La imagen pasa desde el pastel al cuerpo. Una metáfora que trata sobre la fragilidad de la vida del hombre termina, con este postre, viviendo en un cuerpo humano. En definitiva, nos hemos comido la metáfora.

VER, OÍR, OLER, PERO SIN GUSTAR

El tema del *homo bulla* también sirvió de inspiración para la instalación de Daniel Grossman titulada, precisamente, *Homo Bulla* y en la que un elemento comestible sustituía a las habituales burbujas: las granadas. Daniel Grossman concibió en el año 2012 una instalación formada por cien granadas que colgaban del techo de la galería por medio de hilo de coser en la que buscaba investigar sobre las consideraciones conceptuales y estéticas del llamado arte biodegradable

[42] Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Goya*, nº 342, 2013, pp. 44-61.

y la conciencia de la muerte y lo efímero⁴³. Basándose en la tradición del *homo bulla* y la *vanitas*, Daniel Grossman planteó una reflexión sobre la caducidad de la vida y lo efímero por medio de una instalación en la que entran en juego todos los sentidos excepto el del gusto [fig. 5].



Figura 5
Homo bulla,
 Daniel Grossman,
 2012

La base de la instalación es un elemento comestible, las granadas, pero no se utilizan para potenciar el sentido del gusto sino que se van a trabajar para activar el sentido del olfato y el del oído de la audiencia. Para ello, Grossman concibió un procedimiento para que la putrefacción de la fruta fuese percibida de un modo más rápido. En primer lugar, vació las granadas de sus semillas y en su lugar inyectó zumo congelado de granada con pequeñas bolas de plástico dispuestas en su interior. Para evitar que se derramase el contenido, cosió las aberturas que había practicado en las granadas como si fuera un remedo de Frankenstein. Las granadas, de este modo, se colgaron del techo de la galería, separadas entre ellas, y dispuestas sobre sendas planchas de acero, ligeramente curvadas y apoyadas sobre una base de tierra. A medida que iba pasando el tiempo, el zumo comenzaba a descongelarse y a gotear a través de los agujeros que habían quedado en la piel de las granadas. Al mismo tiempo, las pequeñas bolas de plástico iban cayendo gradualmente e impactando sobre la plancha de acero. Las trazas que dejaba el

[43] <http://blogs.arts.ac.uk/london-college-of-communication/2012/11/21/lcc-postgraduate-private-views-2012/> (consultado el 20 de mayo de 2013).

zumo descongelado generaban formas caprichosas sobre la plancha de acero que recordaban al *dripping* de Jackson Pollock. El olor del zumo descongelado se combinaba con el ruido generado por el impacto de las bolas de plástico, como si fueran los golpes que va dando un reloj muy particular. Además, el contacto entre el zumo y el acero intensificaba el olor de la granada en el espacio de la instalación. Así, el proceso de descomposición se convertía en algo visual, sonoro y olfativo... pero no gustativo. La *vanitas* se transmitía a través de unos sentidos con los que no la asociamos habitualmente y, paradójicamente, por medio de un elemento comestible: la granada.

Los temas barrocos son múltiples en la instalación de Grossman. Por un lado, el evidente tema del *homo bulla* pero convenientemente modificado. Las granadas, al igual que pasaría con las burbujas, van a desaparecer a medida que se van descongelando. Su consistencia material se va degradando a medida que pasa el tiempo. Si las burbujas flotaban en las imágenes del *homo bulla*, en el caso de la instalación flotan gracias a los hilos que cuelgan del techo de la galería. Además, se trata de una naturaleza muerta formalmente muy parecida a los bodegones de Sánchez Cotán en los que también cuelgan frutas u hortalizas. Por otro lado, el hecho de estar colgando evoca un teatro de marionetas que

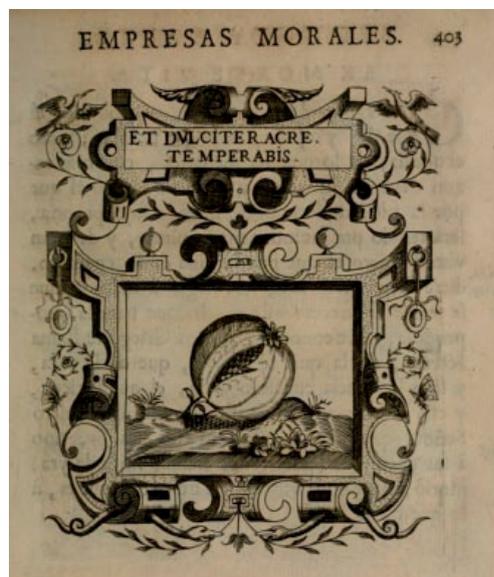


Figura 6
*Et dulciter
acre temperabis,*
Juan de Borja, 1680

convierte a las granadas colgantes en metáforas de la vida humana, como si fuesen los actores del gran teatro del mundo, otro de los temas barrocos por excelencia⁴⁴. Al igual que en todos los ejemplos anteriores que hemos visto, la desaparición de la pieza es una parte fundamental de su retórica, pues el sentido de efímero, *vanitas* y caducidad se vehicula a través de un medio, la comida, que debe desaparecer. Junto a ello, la granada es también una fruta que en el barroco estuvo asociada al tópico

[44] Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1981, pp. 203-211, recoge las principales fuentes y textos que difunden la idea, aunque para el caso hispano es indispensable el artículo de Vilanova, Antonio. “El tema del gran teatro del mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº 23, 1950, pp. 153-188. De las fuentes del tema, su evolución y trayectoria también ha dado cuenta Jacquot, J. “Le Théâtre du monde de Shakespeare à Calderón”, *Revue de littérature comparée*, nº 31, 1957, pp. 341-372.

del *dulce amarum* y al discurso de la *vanitas* y el desengaño pues su apariencia dulce pero sabor amargo hicieron de ella una fruta con propiedades moralizantes. Juan de Borja, en la segunda parte de sus *Empresas morales* [fig. 6], mostraba la granada para alegorizar sobre el *dulce amarum* y la necesidad de templarlo dulce con lo amargo en las decisiones políticas⁴⁵.

Por su parte, Hernando de Soto emplea la imagen del mono que come una granada para moralizar sobre el desprecio del mundo y la vanidad de los deseos humanos. En el emblema de Soto, un simio coge una granada del árbol confiando que será de sabor dulce. Sin embargo, rápidamente la tira al comprobar la amargura que esconde. Así, el hombre, debe apeteecer y tener gusto por lo celestial, despreciando lo mundano pues su sabor es amargo⁴⁶. La moralidad que encierra el emblema se dirige al sentido del gusto y plantea un perfil de la *vanitas* en el que los sabores y el apetito son los protagonistas: uno debe tener hambre por alcanzar la vida eterna y probar aquellos sabores que le abran el apetito por la eternidad.

Hambre, comida, dulce, amargura, banquetes, muerte, *vanitas*, desengaño... la actualidad del barroco se encuentra entre los fogones de la cultura. Su regreso parece más una cuestión gastronómica que teórica.

[45] Borja, Juan de. *Empresas morales*. Madrid, FUE, 1981, pp. 402-403.

[46] Soto, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Madrid, Herederos de Juan Iníguez de Lequerica, 1599, pp. 92-94.

Recepción y asimilación en América del traje y los textiles europeos. Mestizaje y moda en la nueva imagen de la sociedad Novohispana¹

David MARTÍNEZ BONANAD

Universitat Jaume I, Castellón
basileus87@hotmail.com

LAS PRIMERAS DESCRIPCIONES DE AMÉRICA Y SUS HABITANTES. UN PUNTO DE PARTIDA A TRAVÉS DE LA INDUMENTARIA

El descubrimiento de América supone para España y el viejo continente un cambio radical, no solo desde el punto de vista político o económico, sino en el modo de ver y representar una nueva sociedad diferente y totalmente extraña a todas las culturas conocidas. Una nueva religión, un nuevo modo de vida, con sus costumbres, tradiciones y fiestas, que desde un principio se narran para el ojo curioso de una Europa en plena renovación.

Los primeros viajeros al nuevo mundo plasman sus impresiones y las trasladan utilizando los recursos que mejor dominan². Los códices de la conquista, nos muestran todos los aspectos de la vida en las tierras de Centroamérica, de un modo más asumible para las gentes de la metrópoli utilizando la imagen, un recurso narrativo, directo y de fácil comprensión. Destacan algunos por el especial cuidado en la representación de los diferentes tipos sociales de las comunidades descubiertas. Aquí es donde comienza el interés por la representación de la indumentaria, su uso por las diferentes clases sociales, y la caracterización de la importancia de los textiles en las civilizaciones más desarrolladas. El códice

[1] Grupo de Investigación Iconografía e Historia del Arte.

[2] Algunas de las crónicas consultadas y que han revestido un especial interés: De las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las indias*. 1552. De Aguilar, Francisco. *Relación breve de la conquista de Nueva España*. 1560-1571. Díaz del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la conquista de Nueva España*, 1575. De la Vega, Garcilaso. *Historia general del Perú*, 1617.

Mendoza³ o el códice Florentino⁴ representan la indumentaria tanto masculina como femenina en los diferentes estadios de acción. Por un lado muestran a las élites vistiendo plumas y pieles de animales; guerreros águilas y guerreros jaguar, que participan en la fiesta mostrando sus ropas. Imágenes que trascienden la mera importancia visual, para convertirse en iconos e imágenes del poder de las nuevas culturas.

Del mismo modo los gobernantes aparecen representados con sus ropas características destacando los aztecas, ataviados con elaboradas mantas de algodón, que cierran sobre el hombro, y un paño del mismo material que tapa sus genitales. Las mujeres lucen Huipiles trabajados en obrajes con el más fino algodón, y decorados con multitud de elementos geométricos. Cortos o largos siempre aparecen con ellos representadas. Los tocados, desde los grandes penachos de plumas hasta las cintas y trenzas de algodón son también elementos en que los autores prestan gran atención.

Los incas también serán representados con sus uncus de elaborados diseños que trascienden el mero dibujo para convertirse en una auténtica representación del linaje social⁵. Las vicuñas proporcionan un hilo de gran calidad que las hijas del Sol tejen en Aqllahuasi para el Inca, con las más finas labores. Las mujeres muestran su indumentaria de lana, destacando mantos o icllas que tendrán tanta importancia en los años posteriores.⁶

El interés por la indumentaria a lo largo de toda la Edad Moderna, supone el nacimiento de una serie de obras que se convierten en tratados sobre el traje y las costumbres de los diferentes pueblos conocidos, que ayudan a conceptualizar la imagen del indio. El libro de Cristoph Weiditz⁷, *Des Trachtenbuch* (1529) ejemplo de la indumentaria española y europea de gran importancia, presta especial atención a lo zona de América central, representando a hombres y mujeres, con mantos de labor plumaria.

En la Biblioteca Nacional se conserva un libro de tipos sociales e indumentaria muy desconocido, que es muy similar al citado de Weiditz (1529). Realizado en el 1527 unos años antes, muestra no solo la imagen de los indios salvajes, que tanto gustaba en Europa y hacia disfrutar en fiestas y representaciones teatrales, sino

[3] Anónimo. Códice Mendoza, 1540. Bodleian Library.

[4] De Sahagún, Bernardino. Códice Florentino, 1540-1585. Biblioteca Medicea Laurenziana.

[5] Gisbert, Teresa et al. *Arte textil y mundo andino*. Bolivia. Gisbert & CIA, 1987.

[6] Poma de Ayala, Guamán. *Nueva Crónica y buen gobierno*, ed. V. Murra, Jhon. Madrid-Historia 16, 1987.

[7] Weiditz, Cristoph. *Das Trachtenbuch*. 1529.

también a aztecas y mayas con sus indumentarias habituales. Las mantas y los elaborados huipiles aparecen representados tal y como los describen los primeros cronistas visuales de la conquista, pero la novedad aparece en la imagen titulada *In den Neyen India* [fig. 1], donde los indígenas representados ya prontamente han adoptado un elemento de la indumentaria española, como son las camisas de algodón que se ciñen a la cintura. El fruncido de mangas y cuellos son definitorios de cómo adaptan a su modo de vestir una pieza característica de la tradición Europea.

En años posteriores, son muchos los tratados sobre el traje que se realizan por toda la geografía europea. Destaca en este sentido el libro de Cesare Vecellio (1590)⁸, reeditado durante siglos pues es la obra más influyente de las realizadas, pues clasifica y representa a las diferentes naciones. En el libro de Vecellio (1590) se opta por la representación de los indios bárbaros, con todo detalle incluyendo las escarificaciones corporales y también de las sociedades más avanzadas,



Figura 1
Códice de trajes,
Anónimo, 1527, 17v.
Biblioteca Nacional,
Madrid

optando por una imagen preludio de los mestizajes pues vemos la adopción de un diseño vegetal a la europea. En un libro antecesor al de Vecellio pero de escasa difusión como *Habitus praecipiorum* (1557)⁹, el artista utiliza el termino brasileño para referirse a indios peruanos mostrando cierta confusión y se opta por prestar especial atención a los trabajos plumarios. En *Habitus variorum orbis gentium* (1581)¹⁰, podemos observar no solo el arte plumario sino también el trabajo de las mantas, pero no se acoge de un modo fiel a lo representado en códices y crónicas, mostrando una imagen muy influida por la cultura clásica. La portada de *Omnium Pene* (1610)¹¹ muestra un ejemplo de la conceptualización de la imagen de América mediante la india bárbara ataviada con plumas.

[8] Vecellio, Cesare. *Habiti antichi er moderni di tuto el mondo*. París, 1598.

[9] Amman, Jost et al. *Habitus Paecipiorum populorum, tamvirorum quam foeminarum singulari arte depicti*, 1557.

[10] Boissard, Jean Jacques. *Habitus Variarum Orbis Gentium*. París, 1581.

[11] De Bruijn, Abraham. *Omnium Pene Europae, Asiae, Aprhicae atque Americae Gentium Habitus*. Amberes, 1610.

En definitiva una imagen del indio creada en Europa¹² con la llegada de las primeras crónicas y códices, que presenta tradicionalmente el tipo de indio bárbaro, siendo extraña la interpretación del indio en base al modo de vestir de las culturas más desarrolladas. Esta imagen transmitida y difundida en Europa por los diferentes tratados sobre el traje conceptualiza la imagen del indio que se utilizará en las representaciones alegóricas, la emblemática o las fiestas. Las excepciones se presentan en España donde con un mayor rigor se mostrarán en fiestas y ceremonias visiones del indio que se encuentran en total correspondencia con el creciente proceso de asimilación cultural y con las piezas de indumentaria que verdaderamente constituirán la imagen del indio en las postrimerías de la Edad Moderna. Los siglos del barroco comienzan con una magnífica representación de la fusión a través de la imagen de tres indios principales, *Los mulatos de la Esmeralda* [fig. 2], donde sus pendientes y decoraciones faciales contrastan con los sombreros y las capas españolas. De entre las ropas que portan destacan los tres cuidados uncus, que aparecen labrados con damascos al estilo de los realizados en Europa; una temprana imagen de la recepción y adopción de los modelos europeos por los indígenas americanos.

RECEPCIÓN EN AMÉRICA DE LA MODA Y LOS TEXTILES EUROPEOS

Una vez analizada la representación del indio tras el descubrimiento y la difusión por España y Europa de una imagen conceptualizada por los artistas,



Figura 2
Detalle de *Los mulatos de Esmeraldas*, Andrés Sánchez Gallque, 1599. Museo de América, Madrid

[12] El estudio de la imagen del indio en Europa encuentra en la obra VV.AA. *La imagen del indio en la Europa moderna*. Sevilla CSIC, Escuela de estudios Hispano-Americanos. 1990; destacando el estudio incluido en la obra y realizado por Santiago Sebastián: *El indio desde la iconografía*, pp. 434-455.

hay que plantear cual fue la situación en América durante los posteriores siglos. Los españoles en comparación con los indígenas eran un número muy escaso, no constituyendo una clase social numerosa, pero era la que condensaba el poder a través de las nuevas redes de explotación y de administración creadas. La gestión de las minas y obrajes así como el control del comercio con la metrópoli y otros centros europeos proporciona a los españoles, en su mayoría, un elevado nivel económico.

Con la clase establecida de origen peninsular interactúan otras dos clases o castas, como se les denomina en América, y son las que estructuran la nueva sociedad virreinal. Por un lado estaban los indios que mantuvieron en gran medida su modo de vida. Aunque participaban de la vida en la ciudad, su mayoría habitaba en los poblados diseminados por la geografía americana y conservaba gran parte de sus tradiciones, que fueron relegándose a medida que la religión y las legislaciones españolas requerían una mayor asimilación de las buenas costumbres por parte de los indios. La nobleza de origen prehispánico¹³ que conservó sus derechos, ostenta un nivel mucho más elevado que la mayoría de los indios que se dedicaban a las labores de minería o trabajaba en los obrajes. Para completar este panorama hay que pensar en los negros esclavos que habitaban en América. Los trabajos en haciendas y minas de españoles fueron con asiduidad su sustento en el nuevo territorio, y los mejor posicionados asistían como sirvientes en las casas de los principales. A medida que fueron consiguiendo libertades se introducen en la vida en comunidad y jugaran un importante papel en las representaciones que más adelante mencionaré.

Los poderes de la metrópoli a través de los virreyes y figuras de poder americanos, así como obispos y sacerdotes, promulgan una adaptación de los modelos hispánicos para indios y negros. La religión encabezaba las preocupaciones del estado y la Iglesia, pero también la introducción de un comportamiento cívico bajo las normas europeas. La indumentaria va a ser en este caso uno de los elementos que más importancia va a tener en el establecimiento de la cultura europea en general. El buen vestir debía ser impuesto entre los indios¹⁴ pero de un modo lento, siendo un proceso de asimilación más que de

[13] La nobleza indígena asume los presupuestos de la moda española y con asiduidad visten siempre de este modo. Un ejemplo aparece en el estudio sobre un cacique del virreinato mexicano: Cruz Pazos, Patricia. "Juan de Moctezuma y Cortes: el ascenso al poder de un cacique indígena (Tepexi de la Seda, 1703-1780)", *Revista española de antropología americana*. vol. 38. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 31-50.

[14] Rey Álvarez, Juana María. "El traje y la otra historia de la mujer", *Historia Crítica*, nº 9, Universidad de los Andes, 2008. pp. 37-42, en el mismo recoge como se redactaron leyes para cubrir la

imposición de modelos¹⁵. Para propiciar el uso de las costumbres se potencian los obrajes tradicionales no solo como medio de producción sino para favorecer la regularización de los indios y su introducción en el sistema¹⁶. Los obrajes de algodones y lanas, trabajos que realizaban de gran calidad, proporcionaron a la población indígena tejidos de buena calidad a precios bajos, que fomentaron su uso. La Ciudad de México o Puebla de los Ángeles, contaron con obrajes muy productivos que suministraron materia prima por todo el virreinato de Nueva España y del Perú, pero a mediados del siglo XVII entran en decadencia por las leyes que regularizaron el comercio entre los virreinos¹⁷.

Sin embargo y a pesar de los intentos por potenciar el cultivo de moreras y el hilado y obraje de telas de seda, no se pudo desarrollar una industria competitiva en la fabricación de brocados o espolines. La altas jerarquías sociales económicamente poderosas gracias a la explotación de las materias primas y el comercio, necesitaban de telas de mejor calidad con las que mostrarse en sociedad.

Los hombres y las mugeres gastan extraordinariamente en su vestir, y sus ropas son por lo común de seda, no sirviéndose de paño, ni de camelote ni de telas semejantes¹⁸.

Viajeros como Thomas Gage y algunos extractos documentales apuntan como los tejidos de calidad y las ropas utilizadas por los españoles, en su gran mayoría procedían de los talleres del viejo continente siendo Lyon, Rouen y Flandes los más requeridos. También destaca un creciente comercio con China¹⁹ e India que

desnudez femenina, Concretamente en 1574 la iglesia promulga una ley para obligar a las indígenas a cubrir su desnudes con camisetas de mangas largas y una manta de cintura para abajo. De la Peña Montenegro, Alonso. *Itinerario para párrocos de indios*. Madrid, 1771, p. 118; dice: “*Lo quanto se ha de advertir que les enseñen a vestirse, y tratar sus carnes con honestidad, quitándoles que anden desnudos hombres ni mugeres, por lo menos en las partes vergonzosas, defecto común entre los indios y de ordinario andan del todo desnudos, y en particular de los que habitan de la cordillera para adelante, que casi toda es tierra caliente. Digo este con grande cuidado se les ha de persuadir que se cubran, porque aunque la desnudez total no es intrínsecamente mala, con todo eso repugna mucho a la vergüenza y honestidad general*”.

- [15] Rey Álvarez opina que la introducción de la moda española en América fue progresiva, lo que supone el éxito que realmente tuvo.
- [16] Bernand, Carmen et al. *Historia del nuevo mundo. Tomo II. Los mestizos, 1550-1640*. México, Fondo de Cultura Económica de México, 1999, p. 224.
- [17] Lockhart, James. *Los Nahuas después de la conquista*. México, Fondo de cultura económica de México, 1992, p. 283.
- [18] Gage, Thomas. *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage*. Paris, Librerías de Rosa. 1838, p. 176.
- [19] Ramiro de Valenzuela, Francisco. *La Política indiana. Tomo II*, Madrid, 1776, p. 474. Ya recoge la prohibición de traer, vender, ni gastar seda proveniente de la china pero conocemos las redes de intercambio continuaron en plena vigencia durante siglos.

alienta el consumo de materias de la mejor calidad y muy innovadoras en su estilo. El comercio favoreció la llegada de todas las novedades a los territorios de ultramar, y el gran poder adquisitivo de las élites impulsó una cultura del lujo y la ostentación que se mostrará en todo su esplendor a los ojos del extranjero en el setecientos.

En el siglo XVIII encontramos los presupuestos anteriormente comentados completamente establecidos, la imagen de América en Europa se encontraba codificada desde los años de la conquista y los indios se representaban a la usanza tradicional, como indios bárbaros o salvajes. Mientras los obreros de americanos seguían proporcionando textiles a los estratos sociales más desfavorecidos y a los indios, el comercio con Europa y una pujante China suministraba la calidad que requerían las élites en un principio españolas²⁰.

El Archivo de Indias conserva un muestrario de telas europeas *de las más estimadas en América*, que demuestra cuáles son los tipos que se requieren en el virreinato²¹. La cintería se muestra como una de las más requeridas y su uso será abusivo en años posteriores. Brocados de seda listados con decoración floral, tan típicos en la Europa de finales del XVIII ocupan gran parte de este documento. El terciopelo también es bastante requerido y destaca la importancia que en el documento presentan los encajes y velillos, que serán fundamentales en la creación de la imagen de los tipos sociales del virreinato en el XVIII. Un documento excepcional que demuestra la necesidad que se tenían en América en cuanto a textiles, además de plasmar como las últimas novedades de talleres franceses o españoles, llegan de inmediato al otro lado del atlántico.

LA CREACIÓN DE UNA IMAGEN A TRAVÉS DEL TRAJE. LAS PINTURAS DE CASTAS DEL VIRREINATO DE NUEVA ESPAÑA

El paso de los años tras la conquista y el establecimiento definitivo de aquellos que eran ajenos en las tierras americanas, supone una interacción cultural sin precedentes, que favorece los intercambios entre castas y estratos sociales

[20] La legislación española regulaba y prohibía en varias ocasiones el comercio con el exterior, para propiciar un comercio cerrado con la metrópoli que nunca llegó a suceder, en Pérez y López, Antonio Xavier. *Theatro de la legislación universal de España de España e Indias*. Madrid, 1797. Se habla de prohibiciones en la entrada de lienzos en el año 1770, para favorecer los intereses de las industrias catalanas. Lynch, John. *Hispanoamérica 1750-1850. Ensayos sobre sociedad y estado*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987, p. 22. Hace referencia a cómo los talleres catalanes propugnaron la destrucción de los obreros establecidos en las colonias para sus propios beneficios.

[21] VV.AA. *La América española en la Época de Carlos III*. Diciembre 1985-Marzo 1986. Sevilla, Ministerio de Cultura, 1985, p. 126.

establecidos, propiciando un enriquecedor mestizaje que despertará un gran interés en España y Europa en general. La imagen de América que se había concebido en el siglo XVI y desarrollado en el XVII ya no estaba vigente y había que renovarla pues tan solo una pequeña porción de la población americana se podía identificar con estas representaciones. Un interés a primera vista científico por la clasificación y organización va a favorecer el nacimiento de lo que la historiografía ha venido a titular como pintura de castas²².

El sistema de castas es un complejo programa organizativo que trata de explicar, mediante un modo gráfico gracias a la pintura, las diferentes mezclas raciales que se suceden en los territorios americanos a lo largo del virreinato. Las castas principales son españoles, indios y negros, cuya interacción supone un segundo grado de mixtificación, mestizo, mulato y zambo. De este modo se continúan las mezclas hasta llegar a un número corriente de dieciséis clasificaciones distintas, aunque otras clasificaciones admiten hasta veinticuatro mezclas.

Con este complicado sistema de ordenación se pretendía favorecer una mejor administración en los territorios virreinales del mismo modo que favorecía la exclusión social de algunas de las castas inferiores, sobre todo de las nacidas de relaciones entre indios, negros y sus diferentes mixtificaciones. Un sistema de organización que tiene como pretensión final rastrear la sangre española o blanca, en las diferentes castas creadas, y conseguir volver a después de generaciones a la más noble de todas, la española.

Esta organización viene estableciéndose desde el periodo de la conquista, pues los primeros mestizajes suceden en el ámbito de los conquistadores como Cortés o Pizarro, incluso en magníficos ejemplos pictóricos como el que muestra las bodas que unen las casas de Loyola y Borja con la nobleza imperial Inca. Aunque es en el siglo XVIII cuando surge un interés por mostrarla desde el nuevo mundo. Al amparo de las novedades científicas que se desarrollaban en Europa, de las clasificaciones naturales y biológicas con ejemplos tan trascendentes como la de Linneo (1753); o las expediciones de investigación como la de Humboldt en los albores del siglo XIX o de Malaspina en 1788, nace la Pintura de Castas como estudio y representación gráfica de los mestizajes sucedidos en las tierras virreinales²³.

[22] Para profundizar en la pintura de castas: García Saiz, María Concepción. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. Milan, Olivetti. 1989. Deans-Smith, Susan. "Creating the Colonial Subject. Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain", *Colonial Latin American Review*, nº 14, 2005, pp. 169-204.

[23] González Montero de Espinosa, Marisa. "Ilustración y antropología. La catalogación del indígena americano", *Anales del Museo de América*, nº 4, 1996, pp. 55-72.

Este tipo de pinturas se caracteriza tal y como estudia Kotwicz (2004)²⁴ en su libro por la representación habitual de conjuntos de dieciséis grupos sociales o castas desarrollando todo tipo de actividades, que de un modo habitual tienen relación con las castas seleccionadas. Aparecen imágenes de la vida familiar, de la vida en sociedad o en su entorno laboral y tremendamente influenciadas por los conceptos de la pureza de la sangre blanca. Las mismas como expresa Katziew tienen como finalidad representar los diferentes estadios de acción de las castas y los elementos básicos que sirvan para la distinción de los grupos de mestizos creados.

Tomando la indumentaria y los textiles como eje del discurso llevado a cabo en el presente estudio las series de castas se tratan no solo representaciones del mestizaje; sino un compendio de la recepción y asimilación de los textiles, trajes y modas europeos por parte de los habitantes de los virreinos americanos²⁵ siendo de este modo una extensión de los tratados sobre el traje que se editaban en Europa desde el siglo XVI. Las iconografías más habituales del arte en América, dejaban fuera la posibilidad de mostrar el mestizaje a través de la pintura, por el uso de temáticas y tipos iconográficos occidentales en especial la temática religiosa que no daba lugar a favorecer este tipo de visiones de mestizaje. Por lo tanto la pintura de castas no son solo imágenes, sino que se convierten en auténticas fuentes documentales para el estudio de la moda en la América Virreinal.

La indumentaria portada por hombres, pero en gran medida por mujeres representa tipologías elegidas para cada uno de los estamentos y son gobernadas desde los poderes virreinales. Moreyra (2010) recoge en su artículo un bando de la ciudad de Córdoba que recojo bajo estas líneas:

Ordeno y mando que ninguna mulata, o negra, libre o esclava, traiga oro, perlas ni seda; y que si fuere casada con español, pueda usar sarcillos y gargantilla de oro con ellas, y en la pollera, un ribete o faja de seda, pero no manto ni mantilla de este género²⁶ (AHPC, SG 14, ff. 165 y ss.)

De la lectura de este documento podemos extraer las limitaciones existentes en cuanto al lujo, dada por la excesiva ostentación y como se regula su uso en las negras e indias teniendo en cuenta la posición social de la representada.

[24] Katzew, Ilona. *La pintura de Castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. México, Conaculta, 2004.

[25] En el presente estudio se van a analizar las imágenes referentes a la Nueva España. Para el virreinato del Perú se recomienda la lectura de: Villegas, Fernando. "El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica", *Anales del Museo de América*, nº 19, 2011, pp. 7-67.

[26] Moreyra, Cecilia. "Entre lo íntimo y lo público: "La vestimenta en la ciudad de Córdoba fines del siglo XVIII", en *Fronteras de la Historia*. Vol. 15, 2010, pp. 388-413.

Una de las series más tempranas en el tiempo es la que se atribuye a Juan Rodríguez Juárez y que se conserva la Breamore House, en Hampshire. Realizada en 1715 es una obra crucial para comprender el modo de representación y entender la asimilación en el territorio americano de las innovaciones que en esos años llegaban a la península. Esta serie presta especial atención a los rasgos de la indumentaria como elementos definitorios de las castas que son representadas.

En la indumentaria masculina apreciada en los lienzos de Juárez, se observa la adopción general de las tipologías básicas del traje masculino en España y Europa. Los pantalones y camisas ya eran pieza fundamental para todas las castas; desde indios a españoles pasando por todos los mestizajes se observa su uso estandarizado²⁷. Solamente las representaciones de indios muestran algunos elementos prehispánicos. Destaca en esta serie la que presenta el mestizaje de indio y loba, donde presenta el corte de pelo usual entre los indios y recogido por cronistas desde la conquista, cabello corto y dos mechones de pelo en la frente. Los españoles visten a la moda francesa muestra de la rapidez con la que se asume la subida al poder de Felipe V, pelucas, casacas o tricornos, muestran no solo una posición jerárquica elevada, sino también la rápida entrada de las novedades en cuanto al traje español en el territorio americano.

Si las figuras masculinas asumieron desde los primeros años de la conquista los presupuestos y tipologías derivados de Europa, el caso femenino es más complejo y suscitó grandes polémicas en la época. El traje femenino era más similar a los españoles y solamente eran necesarias algunas intervenciones en el mismo para adaptarlo a las normas morales españolas²⁸. El huipil la pieza que cubre el torso y las piernas, se mantiene en la obra de Juárez en su tipología original, siendo una prenda amplia, despegada del cuerpo y realizadas con brocateles de algodón formando dibujos geométricos siguiendo la tradición. Juárez muestra a las indias ataviadas con esta pieza siendo muy realista el que aparece en *de mestizo e india produce coyote*.

Sin embargo cuando la mujer india se muestra junto con un hombre español o en un grado de mayor ascendencia blanca, sus huipiles se tornan muy ricos en su adorno. En *de Español e india produce mestizo*, el huipil se remata con labores de encaje que se exportaban desde España²⁹ y que son consideradas como un

[27] Lockhart. *Los Nahuas...*, op. cit. p. 286.

[28] *Ibídem*, p. 286.

[29] En Carbonell, Antonio (traductor). *Encyclopedia Metódica. Fabricas, artes y oficio*. Madrid, 1794, p. 215, se hace referencia a la fabricación de encajes en España y como el comercio con las Américas suponen grandes inversiones para estos obrajes catalanes.

elemento de lujo en todo el orbe. *De español y morisca produce albino* presenta a la mujer morisca vistiendo un huipil de labores geométricas³⁰, decorado el mismo ya no solo con encajes, sino también con cintas de colores y lazos³¹. Este hecho no es anecdótico pues demuestra como se asumen las normativas sobre la moderación del lujo que se emitían desde Madrid.³²

Un segundo conjunto de Juárez de la misma fecha y conservado en una colección particular destaca por la representación de las indias, que portan sendos huipiles interpretados a raíz de la extracción social de los personajes. En *de mestizo e india produce coyote*, la mujer viste un huipil tradicional adornado con galones y luce el tocado como corresponde a su nivel en la categoría de las castas. Sin embargo el huipil pintado en *de español e india produce mestizo*, se adorna ricamente con encajes de hilo y lazos. El brocatel utilizado incluye elementos decorativos puramente europeos como jarrones, flores o animales³³, al estilo de algunas piezas conservadas en el Museo nacional de arte decorativas.³⁴ La mestiza también aparece representada con huipil del que asoman las amplias mangas de la camisa rematadas de encajes.

En este segundo conjunto la pintura más interesante es la que refleja el mestizaje *De castizo y española, produce española* [fig. 3] Esta magnífica escena de interior muestra a la mujer española de un modo inusual pues aparece vistiendo el huipil, que no corresponde con su indumentaria según la clasificación de las castas. Katziew (2004)³⁵ dice del mismo que se trata de un tejido de tipo Ikat de diseño español y remarca que lo lleva para resaltar su origen. Realmente lo interesante es el propio uso del huipil por una española así como de un tipo de tejido diseñado para las indias de la élite. El corte de la pieza ajusta al talle supone una modificación a la española del huipil que en años posteriores se

[30] Micelli, M. L. et al. "La geometría entretejida", *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, n° 4, 2011, pp. 4-20. En el texto reconocemos el rombo habitual en todas las representaciones que vamos a analizar como decoración fundamental en el ámbito maya.

[31] Carbonell. *Encyclopedia...*, op. cit., p. 127, en la traducción española se puede leer como París y Lyon son los centros de producción mas destacados mientras España era una de las grandes consumidoras junto con Rusia e Italia. *Discurso sobre fomento de la industria popular*. Madrid, 1774, p. 70. Añade las ciudades de Harlem y Lyon como lugares de producción.

[32] Felipe V promulga una ley en 1716 en la cual se prohíben los brocados de tela con oro o plata, bordados, pespuntes, pasamanos o cintas de oro, en Pérez y López. *Theatro...*, op. cit.

[33] En Carbonell. *Encyclopedia...*, op. cit., vol II, p.127. Comenta como la introduccion de flores, ramilletes y pájaros es la que da a la fábrica de Lyon la importancia y el reconocimiento que actualmente tiene.

[34] Véase N° de Inventario: CE23597. Museo del Nacional de Artes Decorativas.

[35] Katzew. *La pintura...*, op. cit., p. 71.

tornará mas usual. Del mismo modo la saya de seda en tonos rojos y decoración vegetal recuerda por su diseño en dos planos a los tejidos bizarros que fueron una revolución absoluta durante el primer cuarto del siglo XVIII.

En resumen las obras de Juárez muestran como las piezas que se mantienen de la tradición pre hispana han permanecido y se han mantenido en castas como indias, mestizas o moriscas. Según la importancia social de las representadas estas piezas muestran la aceptación de elementos españoles siempre dentro de un concepto derivado del lujo³⁶ y la ostentación³⁷, pero que como hemos visto con anterioridad no se corresponde con las normativas establecidas. La pintura de Juárez muestra innovaciones en el corte y en los textiles de las piezas situando a los representados al corriente de las innovaciones de la moda francesa al mismo tiempo que en la península.

El siguiente conjunto que reviste importancia es el de José de Ibarra, datado entorno a 1725 y conservado en el Museo de América. Continuando con el estudio de la indumentaria se puede destacar como de nuevo una morisca que aparece portando un huipil con un diseño similar al de la española de Juárez, lo que reafirma el uso de estas telas de creación y diseño español³⁸. Al cubrirse con el rebozo no se observa el corte de la pieza por lo que no se puede asegurar que de



nuevo el patronaje de la pieza sea a la moda europea. La española de la serie en mestizaje con un español muestra como las castas no eran cerradas en cuanto al traje y sus componentes. La saya y el cuerpo que luce si son de tradición española, destacando el brocado de tipo naturalista. Pero el manto listado con el que se cubre

Figura 3
De castizo y española, produce español, Juan Rodríguez Juárez, at., 1715.
Colección particular

[36] Para completar un panorama sobre el lujo relacionado con el uso de joyas se recomienda la lectura de Arbeteta Mira, Letizia. "Precisiones iconográfica sobre algunas pinturas de la colección del museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada", *Anales del Museo de América*. 15, 2007, pp. 141-172.

[37] Cavo, Andrés. *Los tres siglos de México durante el gobierno durante el gobierno español hasta la entrada del ejército trigarante. Tomo I*. México, 1836, p. 122, en este libro se admite como el lujo en el virreinato mexicano alcanzaba niveles, recordando las prohibiciones sobre el uso de oro, plata, bordados o pasamanos.

[38] Los documentos aportados por Jean-Jacques de Costeur, sobre la importación de telas españolas para la realización de piezas de la tradición prehispánica en el Perú vienen a confirmar el comercio de telas con España por las indias de elevada posición social. Costeur, Jean Jacques de. "La identidad étnica y manipulación cultural. La indumentaria inca en la época colonial", *Estudios atacameños*, nº 29, 2005, pp. 163-170.

hasta el momento no había sido representado en blancas, sino en mestizas, mulatas, albinas o moriscas.

Esto marca la diferencia con las preciosistas representaciones de Juárez o las conocidas de la desaparecida serie de Arellano. Mientras las obras de estos últimos se prestaba especial atención a la ostentación de las castas y mostrar el lujo de una sociedad multicultural, las obras de Ibarra son más fieles a la realidad. Las escenas se desarrollan en espacios relacionados con los diferentes grupos representados, y el traje se modera en ostentación. Los tejidos se moderan en calidad y las joyas aparecen únicamente en la representación de la española. Una serie más ajustada, aunque sin establecer en comparación con sus contemporáneas una indumentaria determinante para cada una.

Pero la serie más importante de cuantas se realizan en el virreinato de México se corresponde a la realizada por el pintor Miguel Cabrera. Se conserva la mayor parte de las pinturas en las colecciones del museo de América y otras se encuentran dispersas por colecciones particulares. La imagen mejor trabajada en la obra de Cabrera es la de la India. En los diferentes mestizajes representados aparece una selección que muestra la riqueza y la vigencia de los trajes de origen prehispánico, y sus tipos según las castas que se representan. Un huipil de corte tradicional sin ningún rasgo de influencia extranjera se puede observar en *de lobo e india, albazarado*, tal y como narra la Relación de la Nueva España escrita dos siglos antes, lo que muestra el mantenimiento de los modelos tradicionales:

Las mujeres llevan unas camisas de algodón sin mangas, que se parecen a las que en España se laman sobrepellices, son largas y anchas, labradas con bellísimos y muy hermosos diseños esparcidos por todas ellas, con sus franjas y orlas bien labradas, que tienen buenísima apariencia, Y de estas levan dos, tres o cuatro, de diferentes formas, y una es mas larga que las otras, para que se van como enaguas. Después llevan de la cintura abajo, otro tipo de vestido de algodón puro, que les llega a los tobillos, igualmente hermoso y muy bien labrado³⁹.

Mientras que en *de negro e india china cambuja* el huipil se transforma mas bien en un delicado velillo de labor de hilo de algodón. El mayor status de esta pareja se observa no solo en esta pieza sino también la casaca y chaqueta del hombre junto con el rico tejido brocado de la niña.

La rica escena que representa el mestizaje entre india y chino cambujo, es un ejemplo de la transformación de los tejidos prehispánicos tras la conquista. Junto con la decoración geométrica dispuesta en listas, aparecen también pájaros que picotean jarrones de flores elementos cogidos de la decoración europea. La

[39] Anónimo. *Relación de la nueva España*. Edición de Jesús Bustamante. Madrid, Polifemo, 1960, pp. 102-103

india que falta por describir es la más llamativa no solo por las innovaciones que presenta su indumentaria sino también por el espacio en el que aparece [fig. 4]. El huipil habitual del traje de indias se ha desdibujado en su concepción inicial y se restringe a una pieza de tela de diseños geométricos que cubre, a modo de faldellín, gran parte de la saya de un brocado de sedas florales. Un jubón de seda sustituye la parte superior del desaparecido huipil. Porta el manto a rayas que en las anteriores series hemos identificado con mestizas y mulatas, y por encima un fino velo de labor de encaje, preciados por algunos y detestados por otros. Una india que asume todos los presupuestos de la cultura del traje español. A su vez para completar la escena se presentan en un mercado, y a su espalda aparece una serie de piezas textiles que se corresponden con las que portan en la imagen. Un repertorio de telas que aporta información sobre las tipologías utilizadas por indias y mestizas de calidad, convirtiéndose en un documento para el estudio de otras obras similares.



Figura 4
*De Español e india,
mestiza*, Manuel
Cabrera, 1763.
Colección particular

El resto de piezas muestra los diferentes mestizajes donde el huipil desaparece y deja paso a las diferentes tipologías europeas. Las dos mestizas de la serie portan jubones pasados por delante que se ajustan en materiales y esplendor al nivel de los mestizajes. La mulata de Cabrera porta rebozo y manta de rayas, pero el tejido de su saya la pone a la moda europea en una época donde tomaron especial relevancia los tejidos de grandes flores, que ya se creaban de mucha calidad en Cataluña y la Comunidad Valenciana⁴⁰. Este conjunto es un valioso ejemplo de

la mixtificación de la sociedad virreinal y de cómo a pesar de los intentos de normalización y de creación de estereotipos, no se puede establecer un traje o indumentaria asociado a cada una de las castas de forma inseparable.

Este hecho se va consolidar en las series que se representen con posterioridad a los años setenta del siglo XVIII. Solo dos autores más para concluir un recorrido

[40] Rodríguez García, S. *El arte de las sedas Valencianas*. Valencia, 1959. Franc Benavent, R. "La sedería Valenciana en el siglo XVIII" en *España y Portugal en las Rutas de la Seda*. Barcelona, 1996, pp. 201-222. VV. AA. *El arte de la seda en la valencia del siglo XVIII*. Valencia, 1997.

visual por la imagen de las castas hasta los últimos años del siglo. Una serie de quince piezas conservada en el Museo de América de autor anónimo, y fechadas en el último cuarto de siglo muestran como el traje se ha estandarizado y deja de ser representativo de las diferentes castas. Sayas, jubones y camisas pueblan los lienzos de la serie e incluso desaparecen los rasgos de ostentación. Se tratan de imágenes fieles a una realidad social ajenas a las primeras obras de la pintura de castas. Solo dos escenas mantienen viva la indumentaria prehispánica de Nueva España, *de negro e india lobo*, donde porta un huipil sencillo de algodón y *en de lobo e india zambaigo*, donde aparece labrado con telas de labores geométricas. La última imagen elegida demuestra la libertad de las castas en el modo de vestir a finales del XVIII es *de Español e india mestizo* [fig. 5], anónima, conservada en el Museo de América y está datada en los últimos años del siglo. La escena se desarrolla en una zapatería donde la mujer india ya no porta la indumentaria tradicional, ni siquiera utiliza un tejido americano sino que se viste con un brocado de seda al más puro estilo de los realizados en el levante español, mientras rebozos y mantos han quedado relegados por velos de gasa. Una imagen final para cerrar todo un periodo de representación de la imagen del indio, donde un lento pero firme proceso de asimilación, ha propiciado un campo acción dónde la indumentaria y la moda han sido no solo piezas que cubren el cuerpo, sino que han sido dotadas de significado y se han convertido en documento del mestizaje americano.

CONCLUSIONES

La imagen icónica del indio que se prodiga hasta la actualidad es fruto de los primeros cronistas y de su difusión se encargaron los tratados de indumentaria del siglo XVI. Son imágenes concebidas en Europa que no pretenden representar la realidad americana, sino crear un tipo iconográfico del indio que pudiera explotarse en los diferentes recursos narrativos de la época, desde las obras literarias hasta la imagen pintada. El traje y la indumentaria a partir de estos códices y libros se van a convertir en un elemento de creación de tipologías fundamental, pero en Europa una vez establecida la imagen no va a haber un interés en variarla. Sin embargo la moda continental durante siglos interactúa con la indígena, permitiendo de este modo la



Figura 5
De español e india, mestizo, Anónimo, 1780-1800. Museo de América

convivencia de los dos estilos de vestir. La nobleza indígena mantiene sus hábitos usuales, uncus, huipiles, ayates, que se realizan con las mejores telas e incorporan elementos imprescindibles europeos como las puntillas o los galones. Al amparo de una sociedad tremendamente religiosa, la influencia de las buenas costumbres obliga a adaptar elementos de la tradición española, para favorecer las buenas costumbres, las camisas y los calzones, cubren partes del cuerpo deshonestas. Por el contrario los españoles no acogen la indumentaria y los textiles indígenas y los relegan al uso de las castas inferiores.

La convivencia e interacción de los diferentes grupos fue creando escalafones sociales confusos y de difícil codificación que enriquecieron el territorio americano. La imagen del indio que se había creado en Europa se había quedado desfásada dada la riqueza cultural que poblaba el territorio y desde la propia América se conciben las series de castas para enriquecer la visión que se tenía de ellos en el exterior. La imagen de los americanos y del mestizaje que transmiten las pinturas de castas aun así no se relaciona totalmente con la realidad. El interés claramente antropológico y clasista de los pintores, altera la representación de la indumentaria de un modo claro. Las diferentes castas americanas, utilizaban de modo habitual la moda a la española o europea pues solo las indias aparecen en las crónicas de viajes u otros relatos como las portadoras de los huipiles y otras piezas hispanizadas. En definitiva ejemplos alterado de la recepción por América de la indumentaria española pero que conceptualizan la imagen del virreinato y a la vez que estandarizan la representación camino de la creación de los trajes regionales en el siglo XIX, pero eso ya es otra historia.

Pathos y Decoro en el Cristo de la Caída del Vía Crucis Angelopolitano

Claudia Cristell MARÍN BERTTOLINI

Universidad Iberoamericana Puebla / Museo Amparo
claudia.marin.berttolini@gmail.com

La zona fundacional de la ciudad de Puebla es un contenedor de identidad y elementos de patrimonio cultural que van desde lo arquitectónico, gastronómico hasta lo religioso. Este sitio, lleno de elementos simbólicos, ha sido testigo de diversos eventos históricos importantes para la ciudad de Puebla y es también resguardo de elementos tangibles e intangibles que muestran una religiosidad e identidad características durante el periodo virreinal.

La práctica del Vía Crucis en el contexto angelopolitano es motivada por los frailes franciscanos en la antigua Huitzilapan, actual barrio del Alto, en donde el recorrido procesional se convirtió en una tradición durante un largo período, por lo que a la par de la construcción de los espacios que representarían dicha devoción, también se generaron elementos pictóricos y de imaginaria que ilustraran cada una de las estaciones.

El objeto de este estudio es una escultura de un Nazareno o Cristo de la Caída encontrada en la zona [fig. 1], probablemente originada tras un debate inquisitorial y que retrata de manera única la profusa fábrica espiritual motivada por la devoción al camino de la cruz en la Angelópolis virreinal.



EL BARRIO DEL ALTO, LA ANTIGUA HUITZILAPAN

La antigua zona de Huitzilapan o “Río de Colibríes”, bañada por el cauce de dos ríos, el Almoloya o Río Grande y el Xonaca, había sido ocupada como un sitio de adoración desde el período prehispánico,

Figura 1
*Cristo de la Caída
Angelopolitano.*
Novena Estación,
Capilla de la Tercera
Caída, Conjunto del
Calvario, Puebla,
México.
Fotografía: Claudia
Marín (04/2011)

dedicado al dios Tláloc, justamente por la abundancia en la zona del recurso acuático. Dichas características han sido confirmadas por las excavaciones arqueológicas realizadas en la zona del Ex Convento y el Antiguo Paseo de San Francisco durante los procesos de rescate de la zona llevados a cabo en la década pasada, en las cuales se encontraron diversos entierros y figurillas relacionadas con la deidad del agua, la lluvia y el rayo.

Posteriormente Huitzilapan fue el sitio seleccionado por los frailes franciscanos, encabezados por Fray Toribio de Benavente “Motolinía”, para la fundación de la ciudad de Puebla el 16 de Abril de 1531. La conjunción del cauce de los afluentes del agua así como su elevación topográfica fueron elementos clave para dicha selección, ya que los frailes, motivados por una filosofía Joaquinista, encaminados a vivir una tercera era del hombre, la “era del Espíritu”, buscaban, a la vez de establecer una nueva ciudad, generar un nuevo comienzo, un nuevo sitio donde imperara la paz, la justicia y el amor a Dios, una nueva Jerusalén.

Ellos observaron en las características geográficas del sitio una semejanza tal con Jerusalén que pensaron encontrarse en el sitio ideal para hacer dicha fundación. A pesar de los importantes elementos de carga simbólica que poseía la zona, eventos fortuitos acaecidos en los primeros meses de fundada la ciudad relacionados con las fuertes lluvias y el potente cauce que llevaban las aguas que bajan del cerro, motivaron su cambio a un sitio más plano, en el valle de Cuertlaxcoapan, no tan lejos de las fuentes de agua dulce representadas por el río Almoloya, también llamado San Francisco, un 29 de Septiembre, día de San Miguel Arcángel, patrón y protector de la ciudad.

Este movimiento territorial permitió a los frailes franciscanos permanecer en la zona originalmente seleccionada, del otro lado del río, estableciendo un importante conjunto conventual rodeado por una gran cantidad de pobladores indígenas, venidos desde diferentes zonas cercanas a la nueva ciudad, con el propósito de participar activamente en la edificación de la misma. Esta diferenciación geográfica con respecto de la población española que habitaba en las otras márgenes del río les permitió llevar a cabo una labor evangelizadora muy puntual y extensiva.

EL CAMINO DE LA CRUZ EN LA ANGELÓPOLIS

Uno de los elementos representativos de la zona y de la influencia franciscana en la misma es la construcción, a lo largo del siglo XVII de una serie de capillas dedicadas a recrear el camino de Cristo hacia la cruz.

La práctica del Vía Crucis es uno de los elementos devocionales que la orden franciscana promovió intensamente durante el período evangelizador en los territorios americanos, prueba de ello es la existencia de caminos relacionados con esta práctica construidos en la Ciudad de México, Puebla de los Ángeles y Antigua, Guatemala, entre otros. La intención de recrear el camino de la cruz de Cristo era permitir a los fieles en estas tierras acompañarle durante su recorrido pasionario, así como fomentar la devoción sin pasar por los peligros y dificultades de viajar hasta Tierra Santa.

Los franciscanos habían sido comisionados como guardianes de los sitios santos en la tierra de Jesús, a la vez que cumplían con una función de acogida de aquellos peregrinos que podían pagar por dicha travesía y que se arriesgaban a realizarla aún en los días del imperio y la persecución romana contra el Cristianismo. Es por ello que, ante las dificultades presentes en su realización, comienzan a construir en distintos sitios, réplicas del Vía Crucis, con la misma carga devocional que los sitios originales en Jerusalén.

Sería impensable que en un sitio como Huitzilapan, con las características geográficas y simbólicas que la identificaban ante los franciscanos como la nueva Jerusalén terrestre, este camino de la cruz no existiese.

Se construye así en la Angelópolis un conjunto de 14 capillas simbolizando los momentos clave de la pasión de Cristo, muchas veces, costeadas y mantenidas por particulares, de tal modo que la comunidad participaba activamente de dicha práctica religiosa y del sentido procesional de la misma. Dichas capillas son:

- Primera estación. Jesús es presentado ante Pilatos. Probablemente ubicada en uno de los altares laterales a la puerta porciúncula del Templo de San Francisco, permitiendo la salida procesional por la misma; la imagen escultórica o pictórica que representaba dicha estación ya no se conserva.
- Segunda estación. Jesús con la cruz a cuestas. Adosada a un costado del templo, inmediatamente a la izquierda saliendo por la puerta porciúncula.
- Tercera estación. La primera caída. Se perdió con la remoción del muro que rodeaba el convento cuando la Calle Real (actual 14 Oriente) fue ampliada.
- Cuarta estación. Los fieles amantes. Representa el momento en que Jesús se encuentra con su madre. Se encuentra anexa al templo de San Francisco subiendo por la antigua Calle Real. Durante un tiempo se ocupó como horno de pan y posteriormente como depósito de cervezas. Actualmente

se le conoce como capilla de la Macarena, ya que fue rescatada por el gremio de los toreros y por algún tiempo ostentó imágenes en las pechinas y la bóveda relacionadas con el arte taurino.

- Quinta estación. El Cirineo. Su nombre deriva de la tradición de que a Simón de Cirene se le encomienda ayudar a Jesús a cargar la cruz en su camino al Calvario. Actualmente lleva la advocación de la Virgen de la Medalla Milagrosa.
- Sexta estación. La Verónica. Una de las pocas capillas que aún conserva sus dos puertas procesionales, permitiendo el flujo de acceso y salida de los fieles durante la procesión. Lleva al frente una pequeña cabecita haciendo referencia al manto en el cual se estampa el rostro de Cristo, de donde proviene el apelativo Vero Ícono que derivó en Verónica.
- Séptima estación. La segunda caída. También denominada Capilla de Plateros ya que fue este gremio quien aportó los fondos para su construcción, decoración y sostenimiento. Es la única que conserva sus retablos barrocos dorados así como pinturas y esculturas del periodo virreinal.
- Octava estación. Las Plañideras o las Piadosas. Representa el momento en que Jesús se encuentra con un grupo de mujeres a la salida de Jerusalén. Costeada por el sacerdote don Juan de Alejandro Fabián, quien resulta una pieza clave para el tema de esta investigación ya que se dedica a promover la devoción del Vía Crucis, utilizando su herencia familiar para dicho fin, así como emprende una peculiar campaña de búsqueda de una imagen que representase adecuadamente la caída de Cristo con la cruz a cuestas.
- Novena estación. La tercera caída. A partir de esta estación, las capillas se encuentran agrupadas en un conjunto denominado “El Calvario”, en la parte más alta de la zona, una vez cruzado un arco que representa, de manera simbólica, la salida de Jerusalén por la Puerta Dolorosa. Probablemente esta capilla fue la sede original de la escultura sobre la cual versa esta investigación.
- Décima estación. El expolio. Representa el momento en que Jesús es despojado de sus vestiduras. Al igual que otras capillas del conjunto, su espacio es más reducido y no cuenta con la segunda puerta procesional.
- Décimo primera estación. La crucifixión. También se le conoce como Capilla de los Pobres, ya que su construcción fue costeada por personas de bajos recursos.
- Décimo segunda estación. La expiración. Es el punto culmen del camino

del Vía Crucis, ostenta el título de Basílica Lateranense, equiparándose a la Basílica de San Juan de Letrán en Roma, de tal modo que al igual que ésta, otorga indulgencias plenarias a los fieles que cumplan con los mandatos de la iglesia y crucen su puerta durante los jubileos y fiestas de la iglesia. En ella se encuentran diversas reliquias traídas desde los sitios santos.

- Décimo tercera estación. El descendimiento. Representa el momento en que el cuerpo de Cristo es bajado de la cruz y entregado a su madre.
- Décimo cuarta estación. El santo sepulcro. Este espacio, excavado en la piedra del cerro, recrea el sitio en donde fue colocado el cuerpo muerto de Cristo. Probablemente durante las procesiones y los festejos de Semana Santa, se colocaba una escultura de goznes en una laja de piedra que aún se puede ver en el fondo de la capilla, detrás del altar.

Cada una de las capillas ostentaba una torre o espadaña, así como un cuarto adjunto para el capellán, encargado de su limpieza y funcionamiento, muchas veces pagado por particulares devotos a la procesión del Vía Crucis. Actualmente casi todas han perdido dichos espacios adjuntos, aunque en algunas todavía son reconocibles; asimismo, la mayoría fue despojada de sus retablos e imágenes originales, por lo cual es importante resaltar la pervivencia de imágenes como el Nazareno objeto de esta investigación.

EL NAZARENO DEL VÍA CRUCIS ANGELOPOLITANO

Las capillas del Vía Crucis poblano comienzan a construirse a partir de 1606 y posteriormente, en 1626, el Deán de la Catedral Don Francisco Osorio Gallegos da la facultad de celebrar misa y andar el Vía Crucis. Esta tradición de “andar” el Vía Crucis está acompañada siempre de una imagen procesional, que los cronistas de la época señalan como la imagen de un Nazareno, un Cristo de la Caída que representase de manera adecuada los hechos vividos por Jesús en el camino a la Cruz.

La pervivencia de esta escultura del Cristo de la Caída en el contexto del Vía Crucis angelopolitano nos habla de la importancia del ícono, así como de la voluntad de las autoridades eclesiásticas de la zona o de los capellanes encargados de la custodia de las capillas de preservar una escultura valiosa por su posible connotación simbólica y procesional.

La imagen se encontró por mucho tiempo colocada en el costado izquierdo de la capilla de la Expiración, en el conjunto del Calvario. En alguna época, un nicho

la resguardaba mas en algún momento, le fue retirado para efectuar a la pieza un proceso de limpieza y restauración y el nicho no se le colocó nuevamente.

Es una pieza elaborada en madera y policromada, cuenta con elementos interesantes como ojos de vidrio y probablemente aplicaciones de piel en las heridas visibles de la espalda y en otras partes del cuerpo [fig. 2], no lleva peluca, ya que el cabello está labrado como parte de la misma pieza; la imagen se encuentra con las cuatro extremidades al piso, con la cruz al lado derecho, como elemento representativo de la caída. El rostro está ligeramente volteado hacia la izquierda y ostenta lágrimas de cristal [fig. 3].

Figuras 2 y 3
Cristo de la Caída
Angelopolitano
(detalles de espalda,
ojos y lágrimas).
Novena Estación,
Capilla de la Tercera
Caída, Conjunto del
Calvario, Puebla,
México.
Fotografía: Claudia
Marín (04/2011)



Se encuentra cubierta en la parte baja por un manto de terciopelo que cubre la parte de las piernas y los pies, la cual no ha podido ser estudiada debido al recelo que tienen los custodios actuales del sitio acerca de los elementos resguardados en las capillas. Durante las celebraciones de semana santa del 2012, la escultura se trasladó a la capilla de la tercera caída, donde probablemente se ubicaba originalmente, para representar los hechos alusivos a dicha estación.

La pieza ha pasado por diversos procesos de restauración y limpieza a lo largo del tiempo, de acuerdo a comentarios realizados por los custodios del sitio en 2005, quienes no conocen de primera mano la ubicación original de la pieza ya que desde que estuvieron a cargo de la zona del Calvario, la escultura se encontraba en la Basílica Lateranense o la Iglesia del Calvario, como le llama la población de la zona.

ALEJANDRO FABIÁN Y EL NAZARENO DEL VÍA CRUCIS

Don Juan de Alejandro Fabián es un personaje significativo para la zona y el patrimonio del Vía Crucis debido a su participación en la construcción de la capilla de la octava estación, aledaña a una propiedad que originalmente perteneció a su familia. Este personaje se describe a sí mismo como un ávido benefactor y

promotor de la devoción del Vía Crucis, como consta en la relación epistolar que mantuvo entre 1661 y 1667 con Athanasius Kircher [fig. 4], un renombrado jesuita afecto a la astronomía, la ciencia y la óptica, residente en Roma, con quien compartía, además de los intereses mencionados, un intercambio de objetos científicos, reliquias y libros, así como elementos nativos de las tierras americanas entre los cuales se mencionan de manera especial la plata y el chocolate.

Con intereses académicos se contacta con Athanasius Kircher buscando allegarse de materiales y textos científicos, pero a la vez busca conectarse con él para escalar posiciones en el prelado angelopolitano. Declara en sus cartas la fundación de la “Santa Compañía de Christo, conforme nuestro señor obispo aprobó y concedió licencia para que pudiéramos vivir juntos, decir misa todos los días del año, en todas predicar y confesar y dar la eucaristía, con todos los demás ministerios...”¹, de la cual posteriormente se lamenta en sus cartas ante la negativa del Virrey y los regidores de “fundar en sus reinos nuevas religiones”.

En sus cartas a Kircher, Alejandro Fabián se proclama como el más importante precursor de la causa del Vía Crucis, tras haber ocupado prácticamente toda su herencia familiar en la construcción de las capillas y la decoración de las mismas:

Ya la otra vez di noticia a Vuestra Reverencia de la nueva congregación de sacerdotes que Dios, Nuestro Señor, había sido servido se fundase en esta ciudad por mí, aunque sumamente indignísimo, y que su fin había dio el reducirnos los sacerdotes destas tierras a una vida santa, ejemplar, recogida y virtuosa, todos los que quisieran aprovecharse deste medio; para lo cual, escogí el instituto que siempre, ex antiquitus, se ha llamado de Vía crucis o Vía Sacra, el camino de la cruz, que es y comienza desde aquel lugar donde a Nuestro Salvador se le dio la sentencia de muerte por Pilatos, caminando por los pasos medidos hasta llegar a morir en el Santo Monte Calvario, distribuyendo por el trecho y camino que hay desde un lugar a otro los pasos que su Divina Majestad dio y anduvo con la cruz sobre sus hombros, repartiendo los dichos pasos según los más autores y la medición antigua de doce estaciones, fabricando en cada una de ellas una iglesia medianita de muy curiosa fábrica, con un altar muy bien dispuesto y en él, de pincel, el misterio que



Figura 4
Athanasius Kircher,
Cornelius Bloemart,
1664. Roma, Italia

[1] Osorio Romero, Ignacio. *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos.* México, IIB, UNAM, 1993, p. 62.

nuestro Salvador obró en aquél lugar, muy al vivo representado y muy magníficamente adornado, todas de lámparas de plata, candeleros, frontales, con todo lo demás necesario que cualquiera iglesia necesita para la celebración del Santo Sacrificio de la Misa que en todas se celebra todos los días del año...²

Sin embargo, en los textos de cronistas como Echeverría y Veytia, se establece que no fue Fabián el único benefactor de la causa del Vía Crucis, a diferencia de la imagen que él presenta de sí mismo ante Kircher.

Sin embargo, en una de sus cartas a Kircher remarca un evento particularmente importante para la historia de esta escultura, ya que, en la búsqueda de una imagen apropiada y decorosa que ilustrara adecuadamente la caída de Cristo, emprende un recorrido por diferentes templos para encontrar una imagen profusamente venerada, de un Nazareno en la ciudad de México, en el templo adjunto al Hospital de Jesús María, que para su gusto, mostraba en demasía las llagas y el cuerpo de Cristo.

... habrá un año más dispuse que se fabricase una imagen de Jesús Nazareno, que lleva su Cruz a cuestras, para el altar mayor de la principal capilla de nuestra Congregación, que es la octava, [...] con celo grande de que acabada quedase con suma perfección, para que así conmoviera a todos a suma devoción, [...] con su túnica morada, tejida de punto toscó de media, a modo de cilicio, ceñido con su cingulo, las mangas angostas, y con su cadena al cuello, [...] y como en aquestas tierras nunca jamás habían vestido a Jesús Nazareno desta suerte, algunos émulos, revestidos del demonio, empezaron a glosar sobre ello, [...] sentí realmente que sobre ajustarme yo al dictamen de la Iglesia y a lo que tiene en esto ordenado, me contradijesen no sólo los ignorantes, pero aún los más doctos, [...] pues en la ciudad de México, siendo una corte tan grande y de las más ilustres del mundo, se estaba practicando una ignorancia mayor, que era una imagen de Jesús Nazareno que había estos años antes, que se había expuesto a la veneración en una iglesia de un hospital que fomentaba un señor alcalde de corte, con su cruz a cuestras, desnudo todo el cuerpo, con un paño en la cintura que le tapaba las verijas, que parecía mandil o calzones, caído en el suelo, con la una mano asida a la cruz y la otra levantada con extremo hacia el cielo, la boca abierta como que daba gritos del dolor y sentimiento, [...] tan indecente y ridícula, que en lugar de poner devoción antes causaba horror e indecencia³.

Comenta Fabián en el mismo texto que la imagen era objeto de gran devoción y afecto que su culto ya había pasado a España, como es el caso del Divino Indiano de Chiclana de la Frontera, Cádiz, también objeto del afecto y veneración de la población que lo acogió. Ante su indignación comienza un proceso ante la Santa Inquisición para evitar que el cuerpo de Cristo fuese mostrado de manera tal, cayendo en la falta de decoro, a lo cual la el Santo Oficio responde recomendando cubrir la pieza con un manto que oculte sus llagas y heridas⁴.

[2] Osorio Romero. *La luz imaginaria...*, op. cit., p. 64.

[3] *Ibidem*, p. 79-83.

[4] La suerte de esta imagen ya fue estudiada por Alena Robín en su tesis doctoral *Devoción y patrocinio:*

El interés mostrado por Alejandro Fabián por la manera correcta de representar la imagen y el hecho de que hace un extenso comentario sobre los eventos relacionados con la misma y la Santa Inquisición a Kircher orienta a pensar que efectivamente sí se llevó a cabo la manufactura de la imagen del Nazareno.

EL PATHOS DEL CRISTO DE LA CAÍDA

La importancia de la imaginería barroca en el fomento de la devoción y el fervor conjuga la habilidad del artista para crear imágenes que represente fielmente un *afetti* o emoción en el espectador, como ya mencionaba Da Vinci en su Tratado de la Pintura, se debía representar el afecto con justa causa, con prontitud y naturalidad.

Mencionan Manuel Morán y José André Gallego en “El hombre barroco” que se debía representar los movimientos del alma a través de las actitudes de los cuerpos, a la vez que el espectador debía ejercitar su imaginación y su afecto para asemejar su alma a la del personaje contemplado.

Este tipo de imágenes dolorosas, especialmente representativas del proceso pasional de Cristo en su camino a la cruz hacen énfasis en la contemplación y la imitación del dolor que el devoto debe seguir en la búsqueda de la salvación.

El cuerpo de Cristo herido se convierte, en el siglo XVIII, en una representación exacerbada del sufrimiento barroco, buscando provocar en el devoto un sentimiento de empatía hacia la imagen de un Cristo que sufre por la redención de los pecados de la humanidad. La devoción al “Hombre de Dolores” surge a partir del siglo XV pero es hasta el siglo XVII que su imagen se difunde ampliamente, especialmente en la zona de Flandes en un periodo de crisis sociales y económicas, pasando posteriormente a España y Alemania y como consecuencia, al México Virreinal.

Este pathos barroco puede observarse de manera particular en el arte contrarreformista que usando la imagen pictórica y escultórica como herramienta, intenta despertar en los fieles el deseo de compartir con Jesús el dolor de la pasión. Las llagas en la espalda, la piel rasgada, las costillas expuestas y la sangre que escurre por el cuerpo torturado de Cristo se convierten en ofrenda y lagar de redención.

el Vía Crucis en la Nueva España, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México.

La pervivencia de dicha imagen en el contexto del Vía Crucis angelopolitano es desconocida, pero a la luz del hallazgo de esta pieza, es posible conectar su manufactura con las intenciones de Fabián al respecto de la decoración de la capilla que dona al Vía Crucis. El progreso de la presente investigación aún requiere de estudios formales de origen, materiales y autenticidad de la pieza, así como su manufactura y posible reemplazo en un periodo posterior.

El recorrido original de la pasión de Cristo se llevó a cabo durante muchos años en la zona del Vía Crucis, cayendo en desuso a fines del siglo XVIII. Actualmente se ha tratado de revivir la tradición procesional en Puebla generando una nueva procesión en la que se pueden observar íconos importantes para la ciudad como la Virgen de la Soledad, el Señor de las Maravillas o el Señor de Analco, sin embargo, dicho evento no se lleva a cabo en el contexto original de la procesión dolorosa del periodo virreinal ni recrea las estaciones del Vía Crucis.

Esta nueva procesión ha recibido una interesante acogida por parte de la población de la ciudad quienes acuden a las calles del centro histórico para ver a las imágenes procesionar de manera silente y dolorosa, buscando emular las antiguas procesiones de Semana Santa o Corpus.

Como parte del patrimonio intangible y de los elementos identitarios que han conformado el espíritu de la ciudad, sería muy valioso retomar el sentido original de la procesión pasionaria incorporando elementos de carga simbólica tan valiosa como este Nazareno que se encuentra en la zona del Calvario, con la intención de que visite nuevamente por las capillas construidas ex profeso para fomentar su contemplación en una Puebla de los Ángeles fervorosa y devota.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco. “Prenda de santa estima, El Divino indiano de Chiclana de la Frontera, Cádiz: una escultura ligera singular”, *Amans Artis, amans veritatis. Colquio Internacional de Arte e Historia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 207-261.
- BARGELLINI, Clara et al. *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España 1600-1821*. México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009, pp. 229-230.
- BLOEMART, Cornelius (1603-1680). *Athanasius Kircher* [Grabado]. Roma, 1664. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athanasius_Kircher.jpg
- CAL Y MAYOR LEACH, Rafael. *Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México, Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, A.C., 2011, pp. 145-146.
- CARRIÓN, A. *Historia de la Ciudad de Puebla de los Ángeles*. Vol. 1. Puebla, Editorial José M. Cajica, 1970.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Madrid, Edimat Libros, 2008, p. 160.

- FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado*. Libro 1. [Reeditado por Efraín Castro Morales]. Puebla, Ediciones Altiplano, 1963.
- GARCÍA LASTRA, Leopoldo A. et al. *Utopía Angelopolitana. La verdadera historia de la fundación de Puebla de los Ángeles*. Puebla, Secretaría de Cultura, 2008, pp. 278-316.
- LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis, La teoría humanista de la pintura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- LEICHT, Hugo. *Las Calles de Puebla*. Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1967.
- MORÁN, Manuel et al. "El predicador", *El hombre barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- OSORIO ROMERO, Ignacio. *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- PARKINSON ZAMORA, Lois. *La mirada exuberante, Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana, 2011.
- TORIBIO MEDINA, José. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*. México, Conaculta, 2010.
- VIGARELLO, Georges. *Historia del Cuerpo*. Madrid, Taurus Historia, Ediciones Santillana, 2005.

Desde el artista singular: la pervivencia del bodegón barroco en la pintura española del siglo XIX¹

Diego RODRÍGUEZ PAZ

Universidad de Santiago de Compostela
diego.rodriguez.paz@usc.es

La recuperación de modelos originarios del mundo barroco es una constante en el arte del siglo XIX. El Romanticismo, como contestación al marcado idealismo neoclásico, defenderá un arte naturalista que encuentra en el Barroco su mejor referente. En el caso de España —y en parte por influencia de los románticos franceses—, asistimos al descubrimiento del valor modernizador de la estética barroca, centrado de manera paradigmática en la pintura de nuestro Siglo de Oro, pero sin olvidar la aportación fundamental de otras escuelas europeas.

Dionisio Fierros (1827-1894) pertenece a esa generación de artistas que empiezan a trabajar en la década de 1840 y que tienen ya al museo y a toda la tradición pictórica anterior como referente fundamental. Así, a la formación académica en San Fernando y en el taller de los Madrazo, Fierros añade, igual que sus contemporáneos, la observación detallada de los maestros del pasado en el Museo del Prado, observación de la que extraerá su propia visión en función de los referentes que mejor se adapten a sus inquietudes personales en la búsqueda de su propio estilo.

Su obra se define por un estilo romántico de inspiración naturalista heredado de su maestro Federico de Madrazo, que será el estilo triunfante en la pintura española del momento. Dedicado principalmente al retrato y al cuadro de costumbres, Fierros aborda el género del bodegón, igual que otros pintores de su época, como ejercicio de estilo en el que desarrollar su pericia técnica, pero sin

[1] Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907). Trabajo realizado en el marco de los proyectos: “HAR2011-2899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX” y “GRC2013-036, Proyecto de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas”, y al amparo de una beca predoctoral, Programa I2C, de la Xunta de Galicia.

más pretensiones que las de lucir en la intimidad de su hogar o su taller. Pensemos que estamos aún en un momento en la historia del arte en el que se mantiene la tradicional jerarquía de los géneros según la cual el bodegón ocupa el escalafón más bajo, y aunque el Romanticismo empiece a favorecer una ruptura sobre esta tradición, irá enfocada a otros géneros como el retrato, el cuadro de costumbres o el paisaje. La presencia del bodegón pervive, pero alejada de los círculos oficiales del arte. No obstante, por las propias características inherentes al género, la estética naturalista estará presente, y las referencias a modelos barrocos se harán más evidentes.

Si empezamos a rastrear el género de la naturaleza muerta en la producción de Fierros, nos encontramos en primer lugar con dos obras de similar planteamiento: el *Bodegón de la perdiz* y el *Bodegón del conejo* [fig. 1]. Ambas están fechadas en 1856, lo cual nos sitúa en los inicios de la segunda de las tres etapas en que se divide la trayectoria del pintor, en un año en el que comenzaba su camino como artista independiente en Santiago de Compostela tras abandonar el taller de los Madrazo. Apreciamos aquí por lo tanto, y como se observa en otras obras coetáneas, una fuerte pervivencia de las características que habían definido su etapa de aprendizaje académico en Madrid.

En ambos casos nos encontramos ante un bodegón de caza, tema que desde su origen en Flandes a comienzos del siglo XVII se extendería con gran fortuna a otros países alcanzando un gran desarrollo posterior². Presenta la modalidad más sencilla de esta variante: la de un único animal colgado, esquema que será habitual desde sus inicios y que veremos repetido una y otra vez durante el Barroco.

Fierros monumentaliza el tratamiento de la figura del animal ocupando todo el espacio del lienzo. Dentro de este espacio tan acotado, echa mano de diversos recursos de herencia barroca para potenciar la ilusión de profundidad. En primer lugar, ilumina la figura con un potente foco de luz interior propio de bodegón que genera fuertes contrastes de claroscuro al proyectar la sombra sobre el fondo. Al mismo tiempo, en el *Bodegón del conejo* hace apoyar la cabeza y las patas delanteras del animal



Figura 1
Bodegón del conejo,
Dionisio Fierros,
1856. Colección
particular, Lugo

[2] Vlieghe, Hans. *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*. Madrid, Cátedra, 2000, pp. 334-342; Rosenberg, Jakob et al. *Arte y arquitectura en Holanda: 1600-1800*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 351.

sobre un escabel, con lo que el escorzo acentúa esa profundidad proyectándolo hacia el espectador. Fierros recurre también a la estética naturalista de tradición barroca para componer una imagen eminentemente pictórica en la que el dibujo desaparece casi por completo dando paso a un predominio casi exclusivo del color, basado en una paleta de tonos pardos de gran sobriedad graduada con maestría y aplicada con pinceladas matéricas para plasmar el pelaje del animal y conseguir así un resultado de mayor realismo. Algo similar ocurre en el caso de la perdiz, donde vemos un tratamiento semejante del plumaje en cuanto al uso del color. Con esto Fierros no sólo entronca con la corriente naturalista barroca en el planteamiento de la naturaleza muerta, sino que además participa de la propia evolución de la pintura española de mediados del XIX que empezaba a poner de moda esa técnica pictórica de pintar a base de brochazos y manchas de color.

Un caso diferente es el que nos ofrece *La mesa puesta para el pintor* [fig. 2], bodegón fechado en 1870. El tema en este caso procede de Holanda, donde el motivo de las viandas dispuestas en una mesa se popularizó desde principios del siglo XVII y rápidamente se extendió a



otros países de Europa con ligeras variantes³. Fierros sigue al pie de la letra el esquema de estos bodegones holandeses, escogiendo un punto de vista elevado para mostrar la mayor superficie posible de la mesa en una visión panorámica. Sobre ella se dispone un mantel blanco en aparente descuido y varios objetos para un servicio individual: un plato con comida, dos cubiertos, una servilleta, un trozo de pan, una frasca con vino, dos vasos –uno pequeño vacío y otro grande con agua- y un salero. Todo se coloca de forma ordenada, siguiendo parámetros que se hacen habituales ya desde el siglo XVII y que se consolidan en el XVIII, y huyendo de las composiciones abigarradas de las primeras naturalezas muertas barrocas⁴.

Este es quizá el bodegón de Fierros en el que mejor se aprecian las deudas con la tradición barroca, al plantearse como un compendio de recetas de origen

[3] Rosenberg. *Arte y arquitectura...*, op. cit., p. 344.

[4] *Ibidem*, pp. 341-353.

Figura 2
La mesa puesta para el pintor, Dionisio Fierros, 1870.
Colección María Gamallo Fierros, Ribadeo

diverso que el artista asimila como resultado de su observación detallada del museo y combina en la búsqueda de su propio estilo. Tenemos nuevamente un foco de luz interior dirigido, como es habitual en Fierros, desde el ángulo superior izquierdo, combinado con otro interior que ayuda a destacar los volúmenes desde el último término en un recurso de herencia velazqueña. Esta luz dirigida en la parte central se combina en la pared de fondo con zonas en penumbra, creando así un efecto de claroscuro típicamente barroco. Al mismo tiempo, tenemos una luz naturalista cuya misión principal es diferenciar las calidades táctiles de los objetos: el cristal de los vasos y la jarra, el metal de los cubiertos, la tela del mantel, etc. Vemos aplicado aquí el cliché holandés, tantas veces repetido en el bodegón barroco, del reflejo de una ventana sobre el cristal de la botella, que sirve no sólo para diferenciar el material, sino también como recurso compositivo que permite generar la ilusión de una mayor profundidad espacial a través del reflejo de la luz. Es el mismo efecto de profundidad que se quiere buscar con la disposición en diagonal del cuchillo, o incluso con el borde del mantel doblado que sobresale en el extremo de la mesa y la cadena de los anteojos derramándose fuera del marco de la mesa, con lo que se repite otra receta barroca, no exclusiva de los bodegones, con la que un objeto sobrepasa los límites compositivos de la escena para invadir el espacio del espectador, en un juego de profundidad, trampantojos y ruptura de los límites de la representación puramente barroco. Junto a estas referencias propias de la tradición holandesa, tenemos el guiño a la escuela española en primer término con la representación de una tortilla –que sustituye al plato de arenques habitual en los bodegones holandeses⁵–, o incluso con el tratamiento más grisáceo del mantel⁶.

Un ejemplo similar es el *Bodegón de la langosta* [fig. 3], aunque en este caso introduciendo un mayor eclecticismo en los recursos empleados. De nuevo, la disposición general de los elementos sobre la mesa nos remite a Holanda; sin embargo, la presencia dominante de una gran langosta entronca con la riqueza flamenca en la tradición del bodegón ostentoso⁷. En este tipo de naturalezas muertas, dentro de una abigarrada acumulación de objetos y alimentos, era frecuente la presencia de ese crustáceo como elemento distintivo de una

[5] Véase, por ejemplo, la *Naturaleza muerta* de Pieter Claesz fechada en 1636, hoy en el Museo Boymans Van Beuningen de Rotterdam, Holanda.

[6] Compárese este detalle con algunas obras del Siglo de Oro español: Juan Bautista de Espinosa, *Bodegón con objetos de orfebrería*, 1624, Colección Masaveu.

[7] Compárese con obras de pintores flamencos como Jan Davidsz de Heem: *Bodegón con conchas e instrumentos musicales*, 1642, colección particular; u holandeses como Willem Kalf: *Bodegón con cuerno para beber, langosta y vasos*, c. 1653, Londres, National Gallery.

mesa lujosa y que normalmente traía consigo una interpretación de estos bodegones como advertencia contra las tentaciones de los sentidos e invitación a la austeridad, casi a modo de vanitas⁸.

El esquema compositivo es el mismo que en el ejemplo anterior: una mesa en primer plano con objetos y alimentos diversos, ante un fondo de pared y cortinaje con juegos de claroscuro. La langosta preside la composición, y a su alrededor se organizan los demás elementos marcando diferentes planos de profundidad: en un nivel más próximo, sobre el mantel medio doblado, un bollo de pan, tres cebollas y un ramillete de perejil; al fondo, la jarra de vino y un juego de aceitera, vinagrera y salero como objetos de mayor lujo que distinguen una mesa elegante. De nuevo vemos la referencia a Holanda en los reflejos de las ventanas sobre el cristal, tratado con sumo detallismo para conseguir un efecto de profundidad espacial y de realismo en la descripción de las texturas. Junto a la ya citada referencia a Flandes, tenemos también la presencia de elementos propios del bodegón español en primer plano con las cebollas, y la nota anecdótica de las moscas sobre el mantel como pervivencia de un cliché asociado a las vanitas en el siglo XVII como símbolo de corrupción⁹.



Figura 3
Bodegón de la langosta, Dionisio Fierros, 1870.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Depósito de la colección Gamallo Fierros, Gijón

Nos encontramos así ante una obra ecléctica en cuanto a la diversidad de referencias que emplea, pero planteada además con un criterio diferente a la hora de mostrar los objetos en su conjunto. Ya no estamos ante una mesa dispuesta para comer, sino que se nos muestran los alimentos antes de su preparación. Por tanto, se trata de una idea más próxima a los bodegones de cocina de tradición holandesa que nos muestran una serie de viandas en un interior doméstico, más por su valor visual o pictórico que por su función real. El tratamiento preciosista que da Fierros a este tipo de obras, con un marcado interés por los efectos lumínicos y cromáticos, enlaza en cierta medida con esa misma tradición.

Al mismo tiempo, este tipo de descripciones de viandas que entronca plenamente con las poéticas naturalistas del XIX será un motivo muy del gusto tanto de las artes plásticas como de la literatura del momento. De hecho, vemos en la novela realista notables ejemplos de descripciones de naturalezas muertas: Zola inicia *Le Ventre de Paris* con la ambientación del mercado de Les Halles¹⁰, idea que tomará

[8] Segal, Sam. "Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos", en *El Bodegón*. Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2000, p. 198.

[9] *Ibidem*, p. 196.

[10] Zola, Émile. *El Ventre de Paris*. Madrid, Alianza, 1982, pp. 7-25.



Figura 4
Bodegón de la sobera,
 Dionisio Fierros, c.
 1879-1894.
 Colección particular,
 Lugo

Blasco Ibáñez aplicándola al caso de Valencia en Arroz y Tartana¹¹, mientras Clarín nos muestra en *La Regenta*, desde una óptica particularmente pictórica, la opulencia y variedad de alimentos de la cocina de los Vegallana:

“[...] allí estaban las perdices, sobre la mesa de pino, ofreciendo el contraste de sus plumas pardas con el rojo y plata del salmón despedazado. Allí cerca, en la despensa, gallinas, pichones, anguilas monstruosas, jamones monumentales, morcillas blancas y morenas, chorizos purpurinos, en aparente desorden yacían amontonados o pendían de retorcidos ganchos de hierro, según su género.

Aquella despensa devoraba lo más exquisito de la fauna y la flora comestibles de la provincia. Los colores vivos de la fruta mejor sazonada y de mayor tamaño animaban el cuadro, algo melancólico si hubiesen estado solos aquellos tonos apagados de la naturaleza muerta, ya embutida, ya salada. Peras amarillentas, ostras de asar, casi rojas, manzanas de oro y grana, montones de nueces, avellanas y castañas, daban alegría, variedad y armoniosa distribución de luz y sombra al conjunto, succulento sin más que verlo, mientras al olfato llegaban mezclados los olores punzantes de la química culinaria y los aromas suaves y discretos de naranjas, limones, manzanas y heno, que era el blando lecho de la fruta”¹².

Dos ejemplos que debemos destacar en la producción de Fierros son el *Bodegón del cuchillo* y el *Bodegón de la sobera* [fig. 4]. En ambos se sigue el esquema anterior de mesas puestas, pero ahora se reduce el número de elementos de la composición y se presentan en un primer plano más cercano que los monumentaliza. Estos cambios se pueden valorar como parte de la evolución del propio género, que desde los grandes bodegonistas holandeses como Pieter Claesz (1597-1660) y Willem Heda (1594 - c. 1680) va planteando composiciones más sencillas que abandonan progresivamente el abigarramiento de las primeras naturalezas muertas barrocas. En los bodegones del siglo XVIII será mucho más frecuente este tipo de composiciones, tal como se aprecia en la obra de dos grandes bodegonistas del momento que Fierros pudo haber tomado como referencia: Luis Meléndez (1716-1780) y Jean Siméon Chardin (1699-1779). De hecho, el *Bodegón del cuchillo* presenta los mismos elementos que *Los preparativos de un almuerzo* (1726-27) de Chardin: botella, vaso y cuchillo clavado en un bollo de pan, dispuestos de

[11] Blasco Ibáñez, Vicente. *Arroz y Tartana*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1967, pp. 12-23.

[12] Alas, Leopoldo. *La Regenta*, v. 1, edición de Juan Oleza. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 400-401.

forma similar ante un fondo neutro. Más allá de las semejanzas compositivas, hay diferencias en el planteamiento, pues el modo de abordar el tema no es igual en el caso de Fierros que en el de Chardin: en lugar de la atmósfera vaporosa y difusa del francés, seguimos encontrando en nuestro pintor una inspiración holandesa en cuanto al interés por la descripción fiel de los detalles y la captación de las calidades táctiles de los objetos, aunque en este caso con una concepción más avanzada de la pintura en consonancia con los avances del siglo XIX que se manifiesta en un empleo de la luz más diáfano que ya no recurre a contrastes de claroscuro tan acusados, y con un tratamiento del color y de la pincelada más empastado que apuesta cada vez más por el valor compositivo de la mancha cromática, tal y como se aprecia por ejemplo en la superficie del mantel. Al mismo tiempo, en el plano compositivo nos encontramos con un encuadre de tipo fotográfico que corta los objetos situados en los extremos de la imagen, signo de modernidad que se convertirá en cliché de la pintura finisecular¹³. Todo ello nos lleva a un momento avanzado en la producción de Fierros que podríamos adscribir a la tercera y última de sus etapas artísticas (1879-1894).

No obstante, seguimos viendo todo un repertorio de recursos barrocos reinterpretados bajo el prisma del XIX: los efectos de brillos y reflejos en el vidrio y el metal, la sombra que proyecta el cuchillo sobre el pan, la disposición en perspectiva de la cuchara que arroja su sombra sobre el mantel y en la que se refleja



el dibujo de la sopera, etc. En el *Bodegón de la sopera*, el propio motivo de la pieza de cerámica es originario de Holanda y se españoliza más tarde adaptándolo a las singularidades locales —en el caso de Meléndez, con ejemplos de cerámica de Talavera¹⁴—. Fierros plantea el mismo ejercicio de adaptación del motivo al usar una sopera de Sargadelos, con lo que consigue “galleguizar” el tema. La combinación de objetos de diferente naturaleza y material como el mantel, la cuchara, la sopera o el frasco, sirve al pintor para demostrar su pericia en la diferenciación de las calidades táctiles de los objetos —tela, metal, cerámica y vidrio— a través de efectos de brillos y reflejos. Aquí hallamos la clave de la intención fundamental que Fierros persigue con sus bodegones, que no es otra

Figura 5
Copa de cristal con flores, Dionisio Fierros, Colección particular, Ribadeo, Lugo

[13] García Quirós, Rosa. “El otro Fierros”, en *Dionisio Fierros, 1827-1894: íntimo y mundano*. Caixavigo e Ourense, 2000, p. 42.

[14] Véase, por ejemplo, *Cerezas sobre un plato, ciruelas, queso y jarra*, de Luis Meléndez (Madrid, Museo del Prado).

que la de plantear un ejercicio de alarde técnico con el que poder manifestar su dominio de la pintura.

Un ejemplo mucho más sencillo es el que se nos plantea en el *Bodegón de los tomates* y en *Frutero con nueces*. De nuevo se retoman modelos barrocos en la simplicidad de una composición sin pretensiones que muestra tan sólo una bandeja con un mismo tipo de frutos y que por su sobriedad enlaza perfectamente con la tradición del bodegón español desde Van der Hamen (1596-1631) o Sánchez Cotán (1560-1627).

Otro caso distinto de naturaleza muerta es el de los floreros, que vemos en el ejemplo de *Copa de cristal con flores* [fig. 5]. Es quizá la variante que menos ha decaído después del Barroco, tal como atestiguan numerosos ejemplos de finales del XVIII y principios del XIX que mantienen un despierto interés por este asunto¹⁵. El tema tiene su origen en Flandes a comienzos del siglo XVII casi

como género aparte dentro de la naturaleza muerta¹⁶, y tendrá un gran éxito durante el Barroco asociado a menudo al concepto de vanitas: las flores representan una posesión mundana, y por su carácter decorativo y su naturaleza caduca aluden a la transitoriedad de la vida y a la llegada inexorable de la muerte.

Al mismo tiempo, el tema se relaciona desde sus inicios, especialmente en Flandes, con un destacado interés por la botánica, y de forma más amplia, por las ciencias naturales. Este interés por el entorno natural se recupera en el XIX, lo que explica aquí también su tratamiento naturalista, con



Figura 6
*Bodegón del
candelabro*, Dionisio
Fierros, c. 1879-
1894. Colección
particular, Avilés

motivos pintados directamente del natural. De nuevo la inspiración formal que vemos en Fierros es barroca en el empleo del claroscuro o en la plasmación de efectos de brillos y reflejos, tamizados por el prisma de la pintura decimonónica en la potenciación de los efectos pictóricos con una pincelada más suelta que da un aspecto abocetado a la obra.

[15] Es el caso de pintores como Luis Paret y Alcázar (1746-1799), José del Castillo (1737-1793) o Benito Espinós (1748-1818) que cultivan con asiduidad el tema de los bodegones de flores con escasas novedades sobre los modelos tipificados durante el Barroco.

[16] Vlieghe. *Arte y arquitectura...*, op. cit., pp. 327-334.

Un último ejemplo de naturalezas muertas que cabe destacar en cuanto a la pervivencia de modelos barrocos es el de las vanitas, un tipo de bodegón, como es sabido, de alto contenido simbólico que aludía a la idea, tan del gusto de la mentalidad barroca, de la inutilidad de los bienes mundanos frente a la certeza de la muerte. Este pensamiento se pierde con el fin del Barroco, pero en el XIX son muchos los artistas que, como Fierros, pintan cuadros de vanitas desprovistos de este significado, como ejercicio formal o como un modo de emular a los grandes maestros del pasado.

Es el caso de su *Naturaleza muerta con calavera* (Colección Gamallo Fierros, depósito en el Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón) en la que se recoge todo un catálogo de objetos propios de este género alusivos generalmente a la brevedad de la existencia humana, tratados con una estética propia de las vanitas barrocas.

Más interesante por su mayor calidad técnica y las novedades iconográficas que plantea es el *Bodegón del candelabro* [fig. 6]. Vemos como de nuevo se echa mano de recursos barrocos en el empleo de una iluminación tenebrista, en los juegos de brillos y reflejos, o en el detalle de la leontina desbordando el margen de la mesa. Lo más interesante en este caso es ver cómo el tema de las vanitas se adapta a los nuevos tiempos, combinando objetos tradicionales como el reloj, los libros o la vela medio consumida, con un elemento de la vida moderna como el periódico y que en este caso es susceptible de recibir una interpretación similar a la del resto de objetos como elemento mundano, propio de la vida cotidiana y rápidamente perecedero. Al mismo tiempo, tenemos como elemento novedoso e incluso pintoresco un pañuelo gallego entre esos bienes mundanos, con lo que Fierros está innovando al introducir una referencia a la tradición gallega en la que se mueve, de forma análoga a lo que veíamos en el caso de la sopera de Sargadelos. Fijémonos además en que en este caso volvemos a encontrar un encuadre fotográfico que corta los objetos en los extremos de la composición, como ya ocurría en ejemplos anteriores, lo que nos sitúa en una etapa avanzada de la producción del artista.

Un último ejemplo de bodegón a la manera de vanitas barroca es el conocido como *El cráneo de Goya* (Museo Provincial de Zaragoza). Se trata de una obra de juventud, pintada en 1849, cuando Fierros se encontraba en plena formación artística en Madrid bajo la protección de los marqueses de San Adrián. El cuadro, que perteneció a estos nobles, es quizá la obra más enigmática del pintor por su misterioso título que ha dado pie a interpretaciones muy diversas, muchas de ellas infundadas, como las que apuntan a la posibilidad de que Fierros robara el cráneo

de Goya en Burdeos con la ayuda de su protector para luego copiarlo del natural¹⁷. Más allá de estas teorías, nos interesa ver cómo una vez más Fierros plantea una obra siguiendo una estética plenamente barroca que se puede relacionar con la tradición de las vanitas, al presentar la calavera como único objeto de la composición con un tratamiento realista y bajo una iluminación tenebrista. Sin embargo, más allá de este historicismo barroquizante consideramos adecuado seguir aquí la interpretación que apunta Gamallo Fierros¹⁸ y que completa López Vázquez¹⁹ para hallar el verdadero significado de la obra. La intención de Fierros iría más allá de plantear un mero recuerdo de las vanitas, para convertir el cuadro en una exaltación del genio concebida desde una mentalidad científica que pretende reproducir con la mayor objetividad posible la calavera del pintor aragonés para descubrir, a través de su fisonomía, las causas de su genialidad. Estaríamos por lo tanto ante una lectura en clave frenológica que hemos de valorar en el contexto de la gran difusión de esta disciplina en ese momento y que otros pintores contemporáneos como Géricault emplearon con similar finalidad²⁰. La idea de la admiración por Goya cobra además pleno sentido si tenemos en cuenta que fue éste el primer pintor que despertó el interés artístico de Fierros cuando, antes de comenzar sus estudios de pintura, entró al servicio de los marqueses de San Adrián y pudo contemplar en su palacio los retratos de la familia que Goya había realizado²¹.

Un último ejemplo a destacar en la obra de Fierros es un *Bodegón* de colección particular fechable en los últimos años del artista y que en líneas generales sigue el patrón de mesas puestas ya comentado, con una disposición similar de los objetos en la composición, pero introduciendo sobre este modelo ciertas novedades que nos permiten hablar de un paso más en la evolución del género y del propio estilo de Fierros. Sobre el esquema de tradición holandesa mencionado, el artista emplea ahora una técnica más pictórica y colorista, consecuencia de un nuevo modo de abordar los problemas lumínicos por medio de una iluminación más clara y diáfana que ya no genera contrastes acusados de luz y sombra. El fondo,

[17] Gaya Nuño, Juan Antonio. *La espeluznante historia de la cabeza de Goya*. Roma s. a.

[18] Gamallo Fierros, Dionisio. “¿Robó mi abuelo la calavera de Goya?”, *El Español*, Madrid, 20 febrero 1943, año II, n. 17, pp. 1 y 12; Gamallo Fierros, Dionisio. “Se ha perdido la cabeza hablando de la de Goya”, *Arriba*, Madrid, 10 noviembre 1966.

[19] López Vázquez, José Manuel B. “Dionisio Fierros”, en *Dionisio Fierros...*, op. cit., p. 23.

[20] Es el caso de la serie de retratos de enfermos de monomanías de Géricault.

[21] Entre ellos se encuentra el *Retrato de José María de Magallón y Armendáriz*, VII marqués de San Adrián y padre del protector de Fierros, fechado en 1804 y conservado actualmente en el Museo de Navarra, Pamplona.

de hecho, ya no contrapone una zona iluminada a otras en penumbra, sino que se trabaja de una forma mucho más pictórica, introduciendo una abertura a un fondo de paisaje. Todo esto nos sitúa en la última etapa de la carrera de Fierros, cuyos avances son deudores del viaje que el pintor realiza a París en 1876. Allí conoce de primera mano las últimas novedades de la pintura francesa entre las que empieza a destacar la figura del gran renovador de la naturaleza muerta a finales del siglo XIX: Paul Cézanne. La influencia de los primeros bodegones de Cézanne, aprehendida por Fierros directamente de su obra o a través de alguno de sus seguidores, se aprecia en detalles tan significativos como la forma de definir los contornos por medio de una línea de dibujo gruesa y marcada, o el modo de agrupar las frutas en primer plano en esquemas muy repetidos por el artista francés. Vemos por lo tanto como una vez más estamos partiendo de modelos y referentes barrocos en el esquema general y en la composición de los elementos que lo definen, pero adaptándolos a un estilo novedoso que modernice las formas en consonancia con los últimos avances del género.

En resumen, hemos visto a través de la obra de un artista singular cómo muchos modelos barrocos siguen vigentes o se recuperan en la pintura de bodegones del XIX como respuesta a las demandas de naturalismo de esta época y cómo la fuerza de estos modelos hace que sigan siendo válidos más allá de las fronteras del Barroco, en muchos casos combinados con recursos más vanguardistas.

***Persistencias:
la continuidad del Barroco hasta el siglo XIX
en el estado brasileño de São Paulo***

Mateus ROSADA

Maria Ângela PEREIRA DE CASTRO E SILVA BORTOLUCCI

Universidade de São Paulo
mrosada@sc.usp.br
mariacsb@sc.usp.br

INTRODUCCIÓN

Este estudio es parte de una investigación doctoral titulada “Arquitectura religiosa en el Estado de São Paulo (1600-1870)” y hace un panorama de la arquitectura religiosa barroca de aquella unidad territorial brasileña, observando desde los ejemplares más antiguos que quedaran, de la transición del manierismo al barroco, hasta los más tardíos de este movimiento, en vísperas del Concilio Vaticano I. Para ello, se analizan los templos de este periodo existentes hasta la actualidad en las zonas urbanas de todo el Estado¹.

São Paulo, a pesar de no ser una de las provincias más ricas de la época colonial de Brasil, fue el lugar donde la actividad de explotación del territorio avanzó más para el interior. Fue, por lo tanto, el lugar donde se fundó un gran número de pueblos y iglesias, que eran casi siempre los primeros edificios construidos en los pueblos brasileños. El número de municipios, que en 1650 eran 12, llegó a 92 en 1870², época la construcción de las iglesias más tardías del estilo barroco en la provincia.

[1] La circunscripción que hoy es el Estado de São Paulo fue inicialmente una capitanía hereditaria de Portugal en su colonia americana, bajo el nombre de São Vicente y con sede en la ciudad del mismo nombre. En 1709 la capitanía fue reorganizada y se convirtió São Paulo en sede, haciendo también el cambio de nombre para el actual. Después de la independencia de Brasil (1822), las capitanías han adquirido el estatus de provincias y con la proclamación de la República (1889) —fuera de nuestro período de investigación— de estados. Hemos decidido utilizar el término “provincia” en todo el estudio para facilitar la comprensión del texto.

[2] São Paulo. Instituto Geográfico e Cartográfico. *Quadro Demonstrativo do Desmembramento dos Municípios Paulistas*. São Paulo, IGC, 1995.

Con el desarrollo económico de la región en los siglos XIX y XX, muchos edificios fueron demolidos y nuevos templos fueron construidos, más grandes y modernos. Por lo tanto, sólo en 45 municipios, menos de la mitad de los creados hasta 1870, se mantuvieron los templos originales. Los marcando en el mapa de la provincia (abajo), se puede ver la zona ocupada por los asentamientos urbanos hasta mediados del siglo XIX que, en el extremo, avanzaba poco más de 200 km tierra adentro, en una banda más cercana a Minas Gerais, centrada en la capital y siguiendo los antiguos caminos que conectaban la provincia al Río de Janeiro, al sur de la colonia (Paraná) y a las minas de Goiás y Mato Grosso.



Figura 1
Mapa de São Paulo.
Mapa de São Paulo
indicando los
municipios que
cuentan con templos
barrocos restantes.
Adaptado por
Mateus Rosada
(20/05/2013)

En estos lugares se encuentran los ejemplares que Germain Bazin³ llamó de “barroco Paulista”, señalando un barroco más sencillo y menos erudito en su elaboración que los templos de Minas Gerais, Río de Janeiro y Noreste de Brasil. Siguen esta línea de pensamiento otros historiadores que han estudiado el barroco de São Paulo, como Eduardo Etzel⁴. Pero trabajos más recientes, como los de Percival Tirapelli⁵ y Benedito Lima de Toledo⁶, observando templos tan refinados

[3] Bazin, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. 2v. Rio de Janeiro, Record, 1956-58.

[4] Etzel, Eduardo. *O Barroco no Brasil, Psicologia – Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, santa Catarina, Rio Grande do Sul*. 2 ed. São Paulo, Melhoramentos, Edusp, 1974.

[5] Tirapelli, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo, Imprensa Oficial e Editora da Unesp, 2003.

[6] Toledo, Benedito Lima de. *O Esplendor do Barroco Luso-Brasileiro*. Cotia, Ateliê Editorial, 2012.

como la Iglesia de la Virgen de la Candelaria en Itu y la Catedral de Campinas, rechazan esta idea, mostrando la variedad y riqueza del arte producido allí.

La obra de Germain Bazin, a pesar de ser constantemente revisada, es una referencia hasta los días de hoy para la comprensión y clasificación del barroco brasileño. Él divide el movimiento en cuatro períodos:

- *Manierismo* (1500-1700), que hacía una preparación para el barroco, una transición del clasicismo renacentista al estilo que se estaba estableciendo, caracterizado por una exacerbación de la ornamentación clásica, desvinculando gradualmente el ornamento de la tectónica de la estructura constructiva, pero con líneas bastante contenidas en comparación a los períodos siguientes.

- *Nacional portugués* (1700-1740), donde aparecen elementos típicos sólo a Portugal y sus colonias, como las columnas pseudo-salomónicas y la introducción del trono en el nicho del altar, y en momento en lo cual la decoración de las paredes del altar todavía está contenida en emolduramientos.

- *Joanino* (1740-1760), que recibió su nombre debido a los intercambios culturales realizados durante el reinado del rey Don João V (1706-1750), gobernante que trajo artistas italianos y franceses a Portugal y envió portugueses para estudiaren las artes en Roma. El resultado de este período es que los altares pasan a tener volumetría más cóncava, de perspectiva más acentuada, cuyos arcos ya no eran romanos y adoptaban formas distintas utilizando “contracurvas”, y la profusión de elementos imitativos como cenefas, doseles, guirnaldas, y una mayor libertad de la decoración que ahora salía de los cuadros.

- *Rococó* (1760-1800), en el cual la decoración es más liviana, fluida y clara, menos profusa y esencialmente asimétrica en los elementos (pero no en el conjunto) con el uso muy grande de adornos que mezclaban formas de conchas y rocallas.

En nuestra investigación insertamos un quinto período de transición:

- *Imperial brasileño* (1800-1870), una fase influenciada por las misiones artísticas traídas a Brasil por la cohorte del rey Don João VI cuando la sede del reino se trasladó a Río de Janeiro (1808-1821). Durante este período, los elementos decorativos se hacen más graves y los exteriores de los edificios siguen los cánones del neoclasicismo, pero en los interiores de las iglesias se insiste en mantener elementos barrocos. Los altares quedan más comportados, las columnas reciben estrías y los arcos vuelven a ser romanos, pero los volúmenes totales y volutas, doseles y guirnaldas siguen el vocabulario barroco.

La división en cinco fases explicadas arriba coincide con los períodos económicos de la historia de São Paulo. Por lo tanto, es posible trazar un panorama de la evolución de la arquitectura religiosa paulista.

MANIERISMO Y NACIONAL PORTUGUÉS - LA FORMACIÓN DE LA PROVINCIA

A diferencia de la colonización española, que se ocupó con grandes frentes que se marcharan para el interior y conquistaran el territorio, la estrategia portuguesa siempre fue más sutil y se concentró en la defensa: los portugueses creaban puestos avanzados de su territorio en la región costera, para después entraren en el interior. Así, la colonización lusa llevó tiempo para avanzar en el territorio y por lo tanto el inicio del poblamiento paulista ocurrió a lo largo de la costa, con la cultura de la caña de azúcar para exportación, con ocupaciones raras, dentro de las cuales se destacaba la capital.

La Provincia de São Paulo conoció un cierto desarrollo, pero nunca se llegó a tener una posición de gran importancia en la colonia en general. En el siglo XVII, el cultivo de la caña de azúcar entra en crisis. São Paulo la siente fuertemente y decae. Comienza el período de las *bandeiras*⁷ que entran tan lejos en el interior del territorio. Sin embargo, la provincia siguió con una población muy escasa y su economía no desarrollaba. Con el descubrimiento de oro en las regiones de Mato Grosso, Goiás y Minas Gerais, São Paulo se convirtió en un lugar de cultivo

de géneros de subsistencia para las zonas mineras, y hubo el consecuente desarrollo de la actividad de tropas⁸. Esta actividad dio a la economía paulista más dinamismo.

Por lo tanto, la arquitectura religiosa del período resultó sencilla y despojada, y las iglesias no salían de la regla⁹. Ejemplos de esta época son las

Figura 2
Interior de la iglesia de la Virgen del Rosario.

Interior de la iglesia de la Virgen del Rosario, en Embu (São Paulo), con ornamentación de elementos protuberantes característica del período nacional portugués. Fotografía: Mateus Rosada (29/09/2011)



[7] Bandas de emprendedores que adentraban el territorio a procura de metales preciosos y indios para esclavizar.

[8] Camargo, Maria Daniela B. de. "São Paulo Moderno, açúcar, café, escravos e imigrantes", en *Terra Paulista, História, arte, costumes, A formação do Estado de São Paulo, seus habitantes e os usos da terra*. São Paulo, Cenpec, Imprensa Oficial, 2008. p. 104.

[9] Etzel. *O Barroco no Brasil...*, op. cit., p. 131.

capillas de San Miguel (1622, São Paulo) y de la Virgen de la Escalera (1652 Guararema), y la última y más exquisita iglesia de la Virgen del Rosario (1740, Embu): todas siguen siendo pequeñas, con altares de tallado simplificado y, cuando sea posible, con los techos de vivos y alegres colores, con un diseño agreste y muy popular, con poca erudición y sin la opulencia de los templos que se construyeron en los grandes centros de la colonia: Salvador de Bahía, Río de Janeiro, Recife, São Luís y Ouro Preto.

JOANINO, ROCOCÓ - AZÚCAR, ENRIQUECIMIENTO Y RENOVACIÓN DE LOS TEMPLOS

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la economía de São Paulo toma impulso con la llegada de los habitantes de Minas Gerais, procedentes de las zonas mineras agotadas, y con un ciclo nuevo (y más potente) de caña de azúcar que se desarrolló en la provincia:

La segunda mitad del siglo XVIII marcó el agotamiento de las minas y lo consiguiente decaimiento de la minería. (...) Regiones que decayeron en el período aurífero como Bahía y Pernambuco, entraron en un nuevo momento de desarrollo de la caña, impulsado por el alto precio internacional del azúcar. Otras se han integrado a la producción azucarera. (...) Y hasta cierto punto, São Paulo, donde la caña de extendió a las tierras fértiles de la región de Campinas y por la costa, en São Sebastião y Ubatuba¹⁰.



Figura 3
Altar mayor de la Iglesia del Carmen. Altar mayor rococó de la Iglesia del Carmen (São Paulo), 1775, con la pintura de techo del Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Fotografía: Mateus Rosada (19/06/2012)

Muchos mineros enriquecidos con el oro se convirtieron en grandes terratenientes e invirtieron sus recursos en los ingenios azucareros en la segunda mitad del siglo XVIII. En ese momento, el gobierno de Portugal nombró Don Luís de Souza Botelho Mourão, Morgado de Mateus, como gobernador de la Provincia de São Paulo, con dos tareas principales: mantener a la gente en la tierra, con la creación de cuantos pueblos fuesen necesarios, y dar nuevo dinamismo a la economía local, fomentando nuevas actividades de exportación, como la caña de azúcar.

[10] Camargo. "São Paulo Moderno...", op. cit., p. 105.

Fue un período en el que las ciudades tuvieron crecimiento poblacional y donde se fundaron nuevos poblados, como Franca, Batatais, Casa Branca, Bragança, Mogi-Mirim y Atibaia. Al mismo tiempo, las actividades de *bandeiras* y tropas propiciaron inversiones en las ciudades donde estas actividades estaban basadas, como Sorocaba, Itu, Santana de Parnaíba y São Paulo. Algunos de los resultados del buen momento económico fueron el avance del límite cultivado de la provincia y la mejora de los centros urbanos más antiguos. Nuevas y más opulentas iglesias fueron construidas y las antiguas reformadas, siguiendo los padrones del barroco joanino de principio, y culminando con elaboradas tallas rococó, ya al final del setecientos, con hibridaciones entre los dos períodos.

El arte portugués del siglo XVIII difería esencialmente del español por ser rococó y por utilizar ornamentación asimétrica; en la segunda mitad del siglo [XVIII], (...) la tendencia era para la elegancia, y ella no era muy diferente del arte de Suabia o de Franconia. Los mejores ejemplos, todavía se encuentran en Brasil¹¹.

Se puede decir que la arquitectura religiosa encontrada hoy en São Paulo tuvo una fase de renovación en el período azucarero, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Todas las ciudades paulistas más ricas de la época, como la capital, Itu, Santos, Guaratinguetá y Taubaté reformaron sus iglesias o las demolieron para construir nuevos templos. Sólo en la capital, dieciocho (casi todas) las iglesias fueron renovadas o reconstruidas entre 1740 y 1800:

Es en el siglo XVIII que más se construye durante todo el período colonial. Mismo en la pequeña ciudad arzobispal de São Paulo se desarrolla una actividad desconocida hasta ahora. Las antiguas iglesias y conventos, que no sean totalmente reconstruidas, sufren las reformas y los cambios, sea en el interior, sea en el frontispicio. En una análisis rápida, encontramos nuevas construcciones en los templos siguientes: Iglesia de San Pedro, 1740-1745; Misericordia, 1741; del Colegio [Jesuíta], 1741; Rosario, 1745; Sé, 1745/62; de San Antonio, 1747; Remedios, 1747; San Gonzalo García, 1757; San Benito, 1762-1774; Carmen, 1766; de la Tercera Orden del Carmen, 1775; la Tercera Orden de la Penitencia, 1783-1787; San Francisco, 1785; Convento de la Luz, 1788; Iglesia de la Buena Muerte, 1790; de Santa Ifigenia, 1798; Monasterio de San Benito, 1797-1800; Iglesia del Convento de la Luz, terminada en 1802¹².

Es también durante este período que surgen grandes nombres de artistas barrocos de São Paulo, que ya no son anónimos y registran sus obras, como el Padre Jesuíno do Monte Carmelo¹³ (1754-1819) y José Patricio da Silva Manso¹⁴ (1753-1801).

[11] Bazin, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo, Martins Fontes, 2010. p. 214.

[12] Toledo, Bendito Lima de. *Frei Galvão, Arquitecto*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007.

[13] Andrade, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, Martins, 1963.

[14] Tirapelli. *Igrejas Paulistas...*, op. cit., p. 358.

IMPERIAL BRASILEÑO – EL CAFÉ Y EL APOGEO ECONÓMICO

El fin del siglo XVIII y el inicio del XIX trajeron un nuevo cambio a la economía del Estado: la caña de azúcar sería sustituida en gran medida por la cultura del café, mucho más rentable. En pocos años, las plantaciones ya habían avanzado por el Valle de Paraíba y alcanzaban su pleno desarrollo en la década de 1820¹⁵, el mismo período en lo cual el café superó el número de propiedades en la región de Campinas.

El crecimiento de la población de las ciudades y su desarrollo económico llevaron a la construcción de nuevas iglesias y también la reforma de las existentes. Siempre que había recursos, se hacían mejoras. Hay una cantidad muy grande en São Paulo de templos de interior barroco que fueron construidos o rehechos extemporáneamente en las primeras décadas del siglo XIX, cuando el estilo estaba ya declinante en Europa. Y como el café avanzaba a través de las tierras del interior, creando ciudades como Limeira, São Carlos, Jaú y Ribeirão Preto, las iglesias de estos lugares, aun siendo construidas avanzándose diez, hasta veinte años en la mitad del siglo, todavía tienen altares con características barrocas. Encontraremos talla barroca en São Paulo hasta la década de 1880¹⁶.

Al mismo tiempo, a principios del siglo XIX, São Paulo estaba en plena ebullición artística y económica: Don João VI, rey de Portugal, transfirió el gobierno y la cohorte a Brasil, y promovió la llegada de misiones artísticas y científicas, que traerían de Europa el gusto por el estilo neoclásico, que no había llegado aquí hasta entonces, salvo en casos aislados, como Belém y Salvador de Bahia.

*El nuevo sabor, basado en líneas limpias, colores y formas claras, sustituyó las curvas por líneas rectas y el dorado por el blanco*¹⁷. Por lo tanto, las nuevas iglesias, de construcción o renovación en la década de 1840 para adelante, estarían todavía vinculadas a las normas de la ornamentación barroca, pero con simplificaciones e influencias del clasicismo: los arcos sinuosos cambiarían a arcos romanos, columnas salomónicas dieron lugar a otras de cuerpo recto y los frontones con movimiento se convirtieron en más comportados. Este período fue la transición del barroco al neoclasicismo.

Mientras el neoclásico se difundía y las nuevas construcciones seguían este estilo, en las iglesias, sin embargo, probablemente por razones de pompa, tomó

[15] Camargo. “São Paulo Moderno...”, op. cit., p. 120.

[16] Tirapelli. *Igrejas Paulistas...*, op. cit., p. 294.

[17] Camargo. “São Paulo Moderno...”, op. cit., p. 116.

demasiado tiempo para ser aplicado en el interior. En los altares se mantenía el vocabulario, aunque hibridado, más cercano del barroco que del clasicismo. En el exterior, a diferencia, el neoclásico fue rápidamente aceptado y, por lo tanto, es muy común que las iglesias paulistas de la primera mitad del siglo XIX exhiban los interiores extremadamente enrevesados, con fuertes vestigios de la tradición de la talla barroca, sin dejar de tener fachadas neoclásicas.

Son representantes de esta fase las iglesias de Bon Jesús de Iguape, del Patrocinio en Itu, de Nuestra Señora de la Buena Muerte en Limeira y la Catedral de Campinas.

ECLECTICISMO - REFORMAS DE LOS TEMPLOS Y MANTENIMIENTO DEL BARROCO

La cultura del café en São Paulo, en su rápida expansión, requirió muchos brazos para la agricultura que, debido a las leyes contra la esclavitud, se convirtieron en brazos de inmigrantes europeos que trajeron influencias de sus tierras¹⁸. A partir

Figura 4
Fachada de la Catedral de Nuestra Señora de la Concepción, en Campinas (São Paulo), 1807-1884: proyecto de líneas neoclásicas. Fotografía: Mateus Rosada (05/05/2006)



Figura 5
Interior de la Catedral de Campinas (altares 1862-1865): su talla barroca, de autoría de Vitoriano dos Anjos y Bernardino de Sena Reis e Almeida, contiene influencias del clasicismo en la simplificación de los ornamentos, columnas rectas y arcos romanos. Fotografía: Mateus Rosada



de 1840 comienzan a llegar contingentes de portugueses y españoles, alemanes, suizos y belgas, y después de 1870, la cuota que sería la más numerosa en São Paulo: los italianos. Muchos de estos inmigrantes no tenían conexión con la tierra en sus países de origen, de modo que muchos herreros, carpinteros, tejedores, artesanos y pintores desembarcaron en el país, diversificando los oficios urbanos,

[18] Camargo. “São Paulo Moderno...”, op. cit., p. 119.

y especialmente las técnicas de construcción empleadas allí. Los italianos, en particular, y tanto los alemanes y polacos, trajeron consigo una tradición de pintura mural de su tierra que se utilizaría en los hogares de las clases medias y altas, y sobre todo en edificios públicos e iglesias.

El siglo XIX fue de grandes cambios en el paisaje de São Paulo. El advenimiento de los ferrocarriles agilizó el intercambio de informaciones y facilitó el comercio y la llegada de materiales que no eran producidos anteriormente en el país: tejas francesas, ventanas, ferretería, muebles, objetos decorativos. Estos productos, que antes sólo llegaban con dificultad, ahora eran mucho más accesibles. A esto se sumó la masiva presencia de inmigrantes en la población de São Paulo en el último cuarto de siglo, que trajeron otros padrones constructivos de sus culturas. Fue una fase de intensos cambios de estilo, cuando muchos edificios fueron renovados o reconstruidos, adaptándose a las nuevas tendencias. Esta modernización eliminó para siempre del paisaje varios templos, que dieron lugar a nuevas iglesias en estilos historicistas. Algunas fueron bastante reformadas y perdieron las características barrocas originales.

Algunos templos, sin embargo, por razones de no haber sido las principales iglesias de sus ciudades, de pertenecieren a órdenes religiosas o simplemente disfrutaren un afecto mayor de la población local, se mantuvieron. No pocas de las iglesias existen hasta hoy, pero con algún tipo de mejora para adaptarse a la nueva era del eclecticismo, especialmente con pintura decorativa interna. Se han aplicado en muchos edificios existentes los padrones repetitivos hechos con esténcil y los marmolados, tan de moda en finales del siglo XIX y principios del XX.

Actualizaciones estilísticas trajeron nuevas características a las iglesias originalmente barrocas, como el cambio de piso y las pinturas eclécticas ya mencionados, sin cambiar sustancialmente sus principales características visuales y estructurales. Así muchas de las iglesias paulistas de este período no

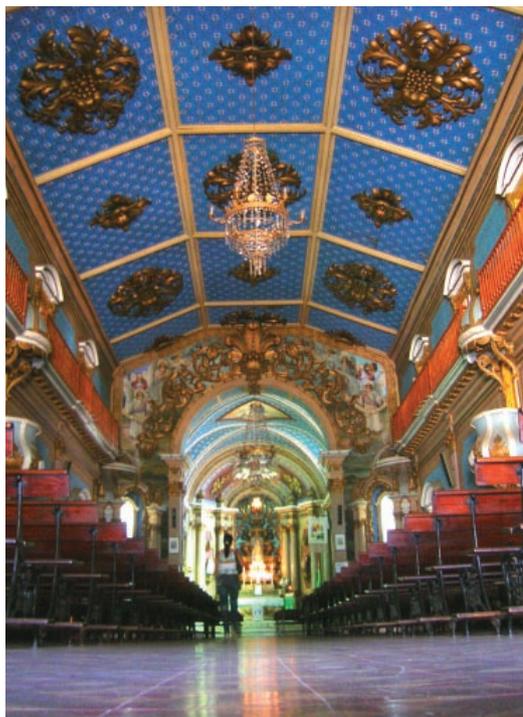


Figura 6
Interior de la Iglesia de Nuestra Señora de la Buena Muerte, en Limeira (São Paulo), 1858-1867. Su pintura decorativa es de 1929-1930, de Angelo Perillo: la opción por la pintura ecléctica mantuvo la talla en madera. Fotografía: Mateus Rosada (01/03/2007)

son ejemplares puros, pero mantienen la mayoría de las características del barroco, cargados de apropiaciones e hibridaciones locales que los hacen valiosos.

CONCLUSIONES

El conjunto de la arquitectura religiosa barroca en la provincia de São Paulo que llegó al día de hoy no es muy numeroso: los restantes son 120, número muy pequeño si se compara con las regiones brasileñas de ocupación más densa en el período colonial, como Ouro Preto y Salvador de Bahia (esta última ciudad tiene casi tantas iglesias barrocas cuanto toda la provincia de São Paulo). La modernización y el crecimiento de las ciudades destruyeron varios templos de inestimable valor artístico y arquitectónico.

A pesar de que este hecho dificulte la lectura del barroco paulista, es posible ver cómo, al final del período, en el siglo XIX, las iglesias de la provincia adoptaron fácilmente el neoclasicismo y el eclecticismo como padrones de ornamentar sus exteriores, pero no consiguieron abandonar la ornamentación barroca en sus altares. Tal vez esto ocurra porque la voluptuosidad de la ornamentación barroca era extremadamente propicia para el culto, pues facilitaba la persuasión y creaba encanto, tan necesarios para el misticismo de la religión, para la conexión con lo sublime y con Dios.

Estas iglesias son actualmente, en la mayoría de los casos y con pocas excepciones, los ejemplares arquitectónicos más antiguos que quedaron en sus ciudades. Su estudio también significa entrar en la historia de varios de los municipios más viejos de São Paulo y valorar su pasado y su arquitectura. Más que eso, se indica una nueva e más completa percepción de la arquitectura y de un *savoir-faire* paulistas, de extrema importancia, pero todavía poco documentado y reconocido.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, Martins, 1963.
- BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. 2v. Rio de Janeiro, Record, 1956-58.
- CAMARGO, Maria Daniela B. de. “São Paulo Moderno, açúcar, café, escravos e imigrantes”, en *Terra Paulista: História, arte, costumes, A formação do Estado de São Paulo, seus habitantes e os usos da terra*. São Paulo, Cenpec, Imprensa Oficial, 2008. pp. 103-155.

- ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil, Psicologia – Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, santa Catarina, Rio Grande do Sul*. 2 ed. São Paulo, Melhoramentos, Edusp, 1974.
- SETÚBAL, Maria Alice. *Terra Paulista, História, arte, costumes, A formação do Estado de São Paulo, seus habitantes e os usos da terra*. São Paulo, Cenpec, Imprensa Oficial, 2008.
- TIRAPELLI, Percival. *Igrejas Paulistas, Barroco e Rococó*. São Paulo, Imprensa Oficial, Edunesp, 2003.
- TOLEDO, Bendito Lima de. *Esplendor do Barroco Luso-Brasileiro*. Cotia, Ateliê Editorial, 2012.

En torno a un “arte degenerado”: La valoración del barroco en una revista gallega de finales del siglo XIX¹

María RIVO VÁZQUEZ

Universidad de Santiago de Compostela
maria.rivo.vazquez@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Si bien las críticas aún no estaban tan generalizadas como sucedería a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y en el XIX, la polémica en torno al barroco se inició muy pronto, pues ya entre los escritos del siglo XVII se encuentran considerables testimonios de rechazo a su planteamiento estético. En 1672, por ejemplo, Giovanni P. Bellori exaltó la “Idea ya establecida y confirmada en los ejemplos de los Antiguos” y se quejó de que estos “son vilipendiados” y “cada cual finge tener una nueva Idea”, de modo que “Deforman los edificios, (...) hacen extravagantes ángulos, despieces y distorsiones de líneas; descomponen basas, capiteles y columnas con estucos, menudencias y desproporciones”². Idéntica opinión a la que ya al final de la centuria, en 1691, expresó A. C. Davilier respecto a la arquitectura italiana del *Seicento*:

las licencias en las Artes ya no tienen límites: (...) no se ven en Roma, en este siglo, más que edificios que no guardan relación alguna con los preceptos y los ejemplos de auténtica Arquitectura; no hay más que frontones rotos, columnas ocultas y otras extravagancias (...) y desde el momento en que estos arquitectos defienden los caprichos de sus creaciones ingeniosas y piensan que es un error atenerse a las reglas (...) toman el camino que les hace caer en una manera de construir (...) totalmente opuesta a la antigua, que es la mejor y la más segura³.

[1] Este estudio ha sido realizado dentro de los proyectos del Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación: HAR 2011-22899 Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX; y por la Xunta de Galicia en el Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas GRC2013-036.

[2] Bellori, Giovanni P. *Vite dei Pittori scultori ed Architetti moderni*. Roma, 1672 (Citado por Patetta, Luciano. *Historia de la arquitectura (antología crítica)*. Madrid, Celeste Ediciones, 1997, pp. 297-298).

[3] Davilier, A. C. *Cours d'Architecture*. París, 1691 (Citado por *Ibidem*, p. 301).

Estimulado por la fe en la razón y la norma de la Ilustración, este pensamiento iría a más en el siglo XVIII. Así, en 1717 Colen Campbell alabó la recuperación de las formas de la Antigüedad en el Renacimiento italiano contraponiéndolas a las “afectadas y licenciosas” obras de Bernini y Fontana y a los “desenfrenadamente extravagantes” diseños de Borromini, quien “ha intentado pervertir al género humano con sus bellezas excéntricas y quiméricas en las que las partes no tienen proporciones, los sólidos no tienen su verdadera portada, las masas de materiales están carentes de fuerza, los ornamentos excesivos faltos de gracia y el conjunto sin ninguna simetría”⁴. Y ya más avanzado el siglo, en 1771, Antonio Visentini afirmó que “se deben rechazar (...) puertas con umbrales extravagantes (...) frontones cortados que no cumplen su misión (...) ornamentos pesados (...) cosas tan deformes y mal entendidas (...) ornamentos superfluos y viciosos, que destruyen lo bello y estorban a lo bueno”. Diseños, en definitiva, propios de “Arquitectos de la confusión y no de la razón justa (...) viciosos y contrarios a la manera recta y verdadera que han defendido los eruditos y maestros (...) de la óptima antigüedad”.

Este mismo pensamiento es el que apenas unos años más adelante exhibió Francesco Milizia en sus severas críticas a artistas clave del barroco italiano como Pietro da Cortona, Rainaldi, Bernini, Guarini y, en continuidad con una larga estela de vehementes detractores, Borromini⁵. Además, todas ellas son reflexiones que enlazan perfectamente con la definición que de “barroco” dio Quatremère de Quincy en su *Dictionnaire d'Architecture* (1792), donde afirma que se trata de “un matiz de lo extravagante. (...) La idea de barroco entraña la del ridículo llevado al exceso. (...) La capilla del Santo Sudario de Turín (...) es el ejemplo más sorprendente que se puede citar de este gusto tan corrompido”⁶.

[4] Campbell, Colen. *Vitruvius Britannicus*. Londres, 1717 (Citado por Ibídem).

[5] Visentini, Antonio. *Osservazioni di A. V. al trattato di T. Gallaccini*. Venecia, 1771; Milizia, Francesco. *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Roma, 1778; Milizia. *Dizionario delle belle Arti del Disegno*. Roma, 1787-92 (Citados por Ibídem, pp. 302-303).

[6] Cabe recordar que la etimología del término “Barroco” oscila entre el adjetivo francés *baroque*, que significa “desigual, bizarro e irregular” por derivación de los étimos respectivamente portugués y español *barrôco* y *barrueco* alusivos a una perla de forma irregular; y el sustantivo italiano *barocco*, “figura silogística de la filosofía escolástica medieval, que en su ambigua disposición formal oculta una debilidad real del contenido lógico, hasta confundir lo verdadero con lo falso” y, también por derivación, aplicado sarcásticamente a “un modo de razonar artificioso y pedante”. Su aplicación a la arquitectura se produce por primera vez a mediados del siglo XVIII con una clara connotación peyorativa, y unas dos décadas después también sería empleado por primera vez con las artes visuales. Martínez Ripoll, Antonio. *El Barroco en Italia*. Madrid, Historia 16, 1989, p. 8; Checa Cremades, Fernando et al. *El Barroco*. Madrid, Istmo, 2001, p. 357; Belda, C. et al. *Los siglos del Barroco*. Madrid, Akal, 1997, p. 5.

En el siglo XIX, en sintonía con el iluminista momento anterior, la crítica siguió manifestando un desprecio generalizado al barroco basado principalmente, como en períodos precedentes, en la idealización de las reglas arquitectónicas clásicas como ejemplo de triunfo de la razón frente a las “licencias” del estilo predominante en el siglo XVII y parte del XVIII⁷. Dentro de esta corriente de opinión, a la que la Academia contribuiría en no poca medida⁸, se enmarcaron obras como *Der Cicerone* (1855) de J. Burckhardt, libro de amplia difusión en Alemania en el que su autor, llevado por un entusiasmo desmedido por el arte del Renacimiento, criticó implacablemente el barroco, aunque dejando ya la puerta abierta a estudios más objetivos al considerar que “la arquitectura barroca habla el mismo lenguaje del Renacimiento, pero en un dialecto degenerado”⁹. De hecho, en el último tercio del siglo razones históricas y de identificación nacional dieron lugar a un *revival* del barroco austríaco que, al final de la década de 1880, acabaría por contagiar a Alemania, de modo que en los últimos años del XIX el estilo adquirió gran popularidad en muchas ciudades centroeuropeas¹⁰.

Así pues, entre el final de la centuria y las primeras décadas del siglo XX, el desprecio por el barroco de los críticos empezó a disminuir gracias a estudios de autores como C. Gurlitt (1887), A. Schmarsow (1897) y A. Riegl (1908); pero, sobre todo, al ensayo *Renaissance und Barock* (1888), con el que H. Wölfflin sentó las bases de la posterior revalorización del barroco en el siglo XX¹¹.

UN “ARTE DEGENERADO”

Este era, a muy grandes rasgos, el estado de la cuestión en el momento en que se desarrolló un ejemplo paradigmático de la historiografía artística gallega del siglo XIX como es *Galicia Diplomática —Revista semanal de Archivos y Bibliotecas, Historia, Arqueología, Heráldica, Literatura, Ciencias y Artes—*. Fundada y dirigida

[7] Martínez Ripoll. *El Barroco...*, op. cit., p. 10.

[8] Es por ello que no deja de resultar curioso el hecho de que en España fuese un arquitecto académico, Arturo Mélida, el primero en reivindicar, hacia 1886, la importancia del barroco frente a quienes lo consideraban “bárbaro” y “depravado”. Gómez Román, Ana María. “Las Academias de Bellas Artes y la crítica de arte en España (1830-1939)”, en *La crítica de arte en España (1830-1936)*. 2008, p. 138.

[9] Martínez Ripoll. *El Barroco...*, op. cit., p.10; Riegl, Alois. *The origins of Baroque Art in Rome*. Los Angeles, Getty Research Institut, 2010, p. 98.

[10] Schwarzer, Mitchell. *German architectural theory and the search for modern identity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 77-81.

[11] Martínez Ripoll. *El Barroco...*, op. cit., p. 10; Riegl. *The origins...*, op. cit., pp. 35 y 100-101. Sobre las aportaciones de estos y otros autores a la rehabilitación crítica del Barroco véase también Hills, Helen (ed.). *Rethinking the baroque*. Ashgate, Farnham, 2011.

por el historiador y archivero compostelano Bernardo Barreiro de Vázquez Varela, la revista empezó a publicarse el 9 de julio de 1882 en Santiago de Compostela y, con los paréntesis de los años 1885-1887 y 1890-1891, continuó editándose hasta 1893, año de su desaparición definitiva. Un período de supervivencia nada desdeñable para una revista histórica decimonónica —la primera gallega—, que si perduró tanto tiempo fue en parte gracias a la protección de las Diputaciones Provinciales y otras instituciones.

El principal objetivo de la publicación, entre cuyos colaboradores estuvieron los historiadores gallegos más ilustres del momento, fue facilitar datos y materiales para la futura elaboración de una Historia de Galicia¹². Así, como parte de estos propósitos en ella se llevó a cabo una encomiable labor de estudio, difusión y concienciación sobre el patrimonio gallego dentro de la cual la crítica ocupó un estimable espacio, convirtiendo a la revista en material idóneo para acercarse a la historiografía y crítica histórico-artística gallega del siglo XIX. Se trata, por tanto, de una fuente fundamental para conocer la percepción que de ciertas obras del barroco gallego y, por extensión, del arte barroco en general, tenían los intelectuales patrios del momento, aunque la mayoría de los artículos que se ocupan de la materia están firmados por el propio Bernardo Barreiro, director a la vez que más prolífico y apasionado autor de *Galicia Diplomática*.

En línea con el sentir más generalizado del XIX y frente a la admiración expresada en otros puntos por obras de estilo neoclásico, renacentista, románico y, sobre todo, gótico¹³, los juicios críticos del archivero compostelano sobre obras barrocas reflejan una y otra vez su obstinado rechazo a este estilo. En el caso del interior de la Catedral Compostelana [fig. 1], sin ir más lejos, el disgusto ante los añadidos del XVII y XVIII y el deseo de devolver el edificio a un estado de románica plenitud, de recuperar la grandeza de un espacio que Barreiro

[12] Santos Gayoso, Enrique. *Historia de la prensa gallega. 1800-1986*. Sada, Edición do Castro, 1990, pp. 239-240; Barreiro Fernández, Xosé Ramón. “Bernardo Barreiro e a *Galicia Diplomática*”, *Galicia Diplomática*, tomo I, A Coruña, Ed. Losa, 2003, s/p (introducción a la edición facsimilar).

[13] En línea con el movimiento regionalista que marcó el pensamiento de los intelectuales gallegos de la época, es posible que esta admiración tenga connotaciones histórico-ideológicas, pues, si Alfredo Brañas sentía predilección por el período que va de la Antigüedad a la Edad Media por considerarlo más coincidente con su ideal regionalista, el gusto de Barreiro bien podría estar también influido por una mayor simpatía hacia la realidad histórica de Galicia en determinadas épocas como puede ser la medieval. De hecho, la subjetividad con respecto al objeto de estudio debió de ser una constante en los historiadores del momento, pues Bernardo Ares afirma que “no século XIX, os historiadores románticos, (...) buscaban a xustificación histórica dunhas doutrinas preconcebidas.” Bernardo Ares, José Manuel de. *A historia de Galicia vista por Alfredo Brañas*. Santiago de Compostela, Fundación A. Brañas, 2000, pp. 35 y 67.



Figura 1
Baldaquino de la
Catedral de Santia-
go de Compostela,
Domingo de Andrade
siguiendo proyecto de
José de Vega y
Verdugo, tercer
cuarto del s. XVII

supone originalmente expedito —en una interpretación por otra parte no del todo correcta, pues el coro pétreo medieval ocupó bien pronto parte de la nave mayor—, no podía ser expresado con más ímpetu:

Todo cuanto de notable encierra la basílica ha sido precisamente maltratado en los siglos XVII y XVIII. Esta grandiosa nave mayor (...), fué interceptada por el inmenso coro cuyas paredes exteriores simulan dos vulgares casillas de jardinero con sus puertas, ventanas y balcones. Al descubrir el viajero el altarcillo de la Soledad que con sus arcones-roperos y su balcon de hierro de coronamiento, continuan dentro de la obra románica este ridículo pegote de baja arquitectura, fáltanle los ánimos, y ni halla ya espacio suficiente para apreciar la grandeza (...) de esta nave. (...) los órganos monstruosos construidos de órden de Monroy, cubriendo con sus maderas doradas agimezes y arcos, contribuyen no poco con el malhadado coro á oscurecer, encallejonar y achicar la catedral de Santiago tan maltratada (...) despues de Gelmirez, y que con una restauración bien entendida (...) volverá á ocupar el puesto que debe pertenecerle entre las bellezas arquitectónicas del mundo.

Una restauración (...) que barre de nuestros templos románicos esos montones informes de dorados adornos y follajes, columnas salamónicas recargadas de racimos y ahumados y vetustos caprichos churriguerescos, para dejar que las antiguas fábricas de granito se muestren en toda su esbeltez, severidad y grandez (...) ¹⁴.

Resulta interesante destacar aquí, aunque no sea propiamente el tema de este trabajo, la presencia de una concepción de la restauración arquitectónica

[14] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. "Descripción arqueológica del Real Monasterio de Sar, (Siglo XII.) La inclinación del templo. Inclinación de la nave mayor de la Catedral de Santiago y de los muros románicos de San Lorenzo", *Galicia Diplomática*, nº 15, tomo I, 15-10-1882, pp. 106-107.

de fondo violetiano, aspirando de algún modo a alcanzar la obra primigenia, prístina¹⁵, mediante la eliminación de todo elemento extraño al idealizado plan original. Concepción también presente apenas unos meses después en otro texto sobre el interior catedralicio que no puede ser más contundente en su convicción antibarroca:

La limpieza de los muros de la gran basílica del Apóstol Santiago, tan hermosa y notable en el siglo XII y al presente tan despreciada en el mundo artístico, (fuera de la obra de Mateo), no es mas, en efecto que la limpieza. (...) de ningún modo dejan aun, ni ver, ni siquiera imaginar “las bellezas oscurecidas por las obras realizadas en siglos de ignorancia y de mal gusto artístico” como dice El Libredón refiriéndose, sin duda, al XVII y XVIII.

Si fuéramos á restaurar, preciso era demoler, casi por completo, la catedral en donde el Churriguerismo, coincidiendo fatalmente con el gran apogéo del santuario, hizo los mayores estragos. (...) lo primero es desembarazar por completo el vetusto maderamen de la capilla mayor; toda la obra de Verdugo ha de venir al suelo por que ha pasado ya la borrachera en el arte y para nada queremos, ni nada significan los racimos de uvas en torno de una capilla cristiana; (...) Lo cuarto es derribar cuantos altares sea posible, un año tras otro, sin descansar un momento puesto que casi todos son mamarrachos indignos de una catedral bizantina incluso el enorme obelisco central, sustituyéndolos por sencillos retablos dibujados por arquitectos inteligentes. Inmensos carros de madera, fuertes rejas de hierro, tápias que obstruyen arcos y ventanas, pedestales de abigarrados mármoles, cajones que encubren las estatuas yacentes de los sepúlcros; penachos dorados que se anteponen á las complicadas nervaduras de las bóvedas ;todo tiene que desaparecer y desaparecerá, Dios mediante, dejando á la catedral de granito. á la catedral severa, hermosa, desahogada, grande y magnífica, ocupando el puesto que le pertenece en el mundo artístico y mostrando las mismas bellezas de tiempos mas florecientes y el aspecto histórico a que debe su fama universal!¹⁶



Figura 2
Retablo mayor del
Monasterio de San
Martín Pinairo,
Fernando de Casas
y Novoa y Miguel
de Romay, 1730-33.
Santiago de
Compostela

[15] Monterroso Montero, Juan Manuel. *Protección y Conservación del Patrimonio. Principios Teóricos*. Santiago de Compostela, Tórculo, 2001, p. 142.

[16] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Miscelánea”, *Galicia Diplomática*, nº 25, tomo I, 24-12-1882, pp. 179-180.

Barreiro, cuya airada reprobación alcanzó a buena parte de las obras más representativas del barroco compostelano, llega incluso a imputar al baldaquino catedralicio —esta vez con cierto fundamento histórico— la instigación de otra obra a sus ojos igualmente deplorable como es el retablo mayor del Monasterio de San Martín Pinario [fig. 2], “construcción estúpida (...) que cierra la cabecera del templo (...) le empuqueñece veinte metros y le hace aparecer chillon, disforme, excrucífero, y de moderna apariencia”¹⁷. Y ni siquiera la mismísima fachada catedralicia del Obradorio, cumbre del barroco gallego, se libra de estos ataques, pues para Barreiro la reproducción en carteles de sus torres, “que alguien creará asombre del arte, (...) es la peor recomendación que puede ofrecérsele al touriste inteligente acerca de la catedral de Santiago, y también acerca del gusto e inteligencia artística de autoridades”¹⁸.

Por último, otra de las críticas más exacerbadas, hasta el extremo de que más parece un encolerizado arrebatado ante la inusitada variedad y originalidad formal, es la dirigida a la fachada del Convento de Santa Clara [fig. 3], cima del compostelano barroco de placas que, en opinión de Barreiro,

carece en su exterior de todo mérito artístico, presentando sólidos y extensos muros, altas y dobles rejas, gran número de chimeneas á guisa de almenada fortaleza, y la fachada de un templo que parece grabada en grosera y enorme roca. Los caprichos del arte borrominesco exagerados allí hasta lo ridículo, el delirio de un arquitecto loco y los vientos que ennegrecen aquella inmensa mole de granito, hácnle aparecer mas bien como un grotesco santuario de Baco, irrisión del arte, epígrama picante de su época, que una casa de oracion y sagrado retiro de austera penitencia. Como han dicho algunos escritores, no puede pedirse mas en achaque de mal gusto. Sus recargados adornos ahogan en laberinto confuso de aristas una colosal estatua de Santa Clara, mejor escultura de lo que merecía tan estrambótico frontis, (...) las tres moles cilíndricas que coronan la fachada, á manera de grandes toneles, anuncian al viajero por el exterior, fuera de la imágen citada, la obra del sarcasmo y la locura.

¡He ahí como en épocas de decadencia se ha destruido lamentablemente la primitiva obra del siglo XIII, y las góticas construcciones del XVI que, aunque tal vez más humildes y de menos coste debían inspirar ideas de mayor grandeza!¹⁹



Figura 3
Fachada del Convento
de Santa Clara,
Simón Rodríguez,
ca. 1719.
Santiago de
Compostela

[17] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “El altar mayor de San Martín Pinario, en el siglo XVII”, *Galicia Diplomática*, nº 30, tomo I, 28-1-1883, pp. 214-215.

[18] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Miscelánea”, *Galicia Diplomática*, nº 22, año III, 3-6-1888, p. 176.

[19] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Santa Clara de Santiago”, *Galicia Diplomática*, nº 15, tomo

Pero no es necesario acudir a manifestaciones críticas tan explícitas para captar el desagrado del autor compostelano ante el barroco. De hecho, Barreiro subraya con frecuencia su visceral aversión utilizando expresiones y denominaciones de evidente carga peyorativa tales como “extravagante estilo de Churriguera”²⁰, “churrigueresco”²¹, “borrominesco”²² o “barroquismo”²³. Términos que con similar carácter despreciativo, si bien quizás más diluido, utilizan otros colaboradores de la revista como Álvarez Carballido, quien en sendos artículos lamenta que un retablo de 1678 adolezca “del mal gusto de la época”, y Villaamil y Castro, que habla de “arte degenerado” y “barroquismo”²⁴.

Hay que matizar, no obstante, que en lo que a la crítica del barroco se refiere Barreiro también contempló excepciones. Así, califica el Crucifijo de Gregorio Fernández conservado en el Monasterio de Conxo de obra “preciosa” y lo describe afirmando que “La espresion de su semblante conmueve; el artista ha estado admirable en la interpretación de la agonía”²⁵; y otras obras barrocas

II, 18-10-1883, p. 116.

- [20] “Todos estos altares carecen enteramente de mérito, por estar renovados modernamente y al extravagante estilo de Churriguera, que hizo en Compostela una verdadera desolación.” Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Descripción arqueológica del Real Monasterio y templo inclinado de Sar. (*) (Siglo XII.) (continuacion.)”, *Galicia Diplomática*, nº 7, tomo I, 20-8-1882, p. 51.
- [21] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Compostela en el MXLVIII Aniversario de su fundacion.”, *Galicia Diplomática*, nº 4 y 5, tomo II, 5-8-1883, p. 39.
- [22] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Miscelanea”, *Galicia Diplomática*, nº 25, tomo I, 24-12-1882, p. 180; Barreiro de Vázquez Varela. “Compostela en el MXLVIII...”, op. cit., p. 39.
- [23] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Miscelanea”, *Galicia Diplomática*, nº 12, tomo III, 25-3-1888, p. 96.
- [24] Álvarez Carballido, E. “Memorandum histórico. La villa de Mellid y su comarca”, *Galicia Diplomática*, nº 16, tomo III, 22-04-1888, p. 124; Villaamil y Castro, José. “Los calices de la Exposición Histórico-Europea”, *Galicia Diplomática*, nº 16 y 17, tomo V, 16 y 17, 1893, p. 98. Lo cierto es que, en contraposición a las vehementes críticas de Barreiro, los fragmentos críticos de sus colaboradores son más escasos y éstos se muestran, en general, más tibios. Esto se explica en gran parte por la superioridad numérica de los artículos del director, pero expresiones como “mal gusto de la época” y cierto afán de objetividad presente en algunos casos podrían ponerse en relación con la justificación que del convenido mal gusto del barroco hicieron algunos historiadores a partir de mediados del siglo XIX al considerarlo reflejo de una época decadente. Cofiño Fernández, Isabel. “La fortuna crítica de los artistas y las obras barrocas durante la ilustración y el siglo XIX”, en *Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte* (Málaga, 18-21 de septiembre de 2002), tomo II, 2004 p. 666.
- [25] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Orígen y vicisitudes del antiguo monasterio de Santa Maria de Conjo”, *Galicia Diplomática*, nº 48, tomo I, 03-06-1883, p. 351. Esto es explicable en el contexto decimonónico, cuando los imagineros eran aún apreciados como artistas a la vez que se valoraba el trabajo artesanal. Por otro lado “el rechazo sistemático de todo lo barroco” por parte de Fernández Sánchez y Freire Barreiro se refería más especialmente a la arquitectura y la retabística, actitud que bien podría reproducirse en Barreiro explicando la positiva valoración de obras de imaginería barroca como la citada. Monterroso Montero. “La catedral de Santiago...”, op. cit., p. 173.

compostelanas como la Custodia de plata de Figueroa y la Torre del Reloj de Domingo de Andrade son igualmente bien valoradas²⁶. Además, puntuales opiniones de otros autores de la publicación también se salen del predominante menosprecio al estilo en sus páginas²⁷.

En todo caso, aunque la pésima consideración del barroco patente en buena parte de la revista viene a enlazar con la polémica que el estilo generó en autores internacionales desde bien temprano, resulta difícil pensar en un conocimiento de sus escritos por parte de Barreiro o sus colaboradores. No obstante, estos no necesitaban ir muy lejos para encontrar opiniones que fortaleciesen su posición crítica ante el barroco, sino que podían encontrar fácilmente soporte "ideológico" entre sus inmediatos antecesores y contemporáneos españoles.

Así, en 1845 Amador de los Ríos arremetió contra la arquitectura de los Churriguera diciendo que "no puede ser considerada por nosotros más que como un estravío de la razón humana"²⁸, y pocos años después, en 1851, José Galofre publicó un texto titulado Impulso sorprendente en todo el mundo artístico para separarse del barroquismo en el que, siguiendo un concepto de gusto propio del rigorismo racionalista de la centuria²⁹, se afirma:

Explicado (...) el barroquismo, veamos de qué manera la actual sociedad instruida trata de sacudir esta funesta plaga y cómo se encamina rápidamente al buen gusto del Arte.
(...)

Es preciso (...) hacer justicia a los artistas que han tratado y tratan de separarse (...) del barroquismo. (...) preciso es confesar que se ha entrado en el verdadero camino, y dar

[26] Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. "Bellas Artes. El altar de plata del Apóstol Santiago, construido por Figueroa, y la reproducción hecha por el maestro compostelano D. Estéban Montero.", *Galicia Diplomática*, nº 36, tomo I, 11-03-1883, p. 264; Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. "Monografía inédita de santo Domingo de Santiago, escrita por un religioso dominico á principios del siglo XVIII. (continuación.)", *Galicia Diplomática*, nº 9, tomo IV, 03-03-1889, p. 67.

[27] Curros Enríquez, por ejemplo, considera que el Monasterio de Celanova es "uno de los más bellos (...), el primero acaso en los anales de la Galicia monumental por la gallardía de sus formas, por la extensión de su perímetro y la situación que ocupa", Fernando Fulgosio califica de "magnífico" y justamente llamado "*Escorial de Galicia*" al de Oseira, y Eduardo Álvarez Carballido valora muy positivamente el de Sobrado. Curros Enríquez, Manuel. "El monasterio de Celanova.", *Galicia Diplomática*, nº 35, tomo II, 29-03-1884, p. 257; Fulgosio, Fernando. "Monumentos prehistóricos. La piedra vacilante de Silva Boa.", *Galicia Diplomática*, nº 25, tomo III, 24-06-1888, p. 194; Álvarez Carballido. "Memorandum histórico...", op. cit., p. 123.

[28] Amador de los Ríos, José. *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid, 1845, p. 37 (Citado por Cofiño Fernández. "La fortuna crítica...", op. cit., pp. 662-663).

[29] Esta visión objetiva del "gusto" podría relacionarse con el dominio que las ideas de la Academia ejercieron en la época, ya que para ésta, como para el mundo clásico, la belleza de las obras de arte se correspondía con reglas y solo podía, por tanto, aprehenderse con la razón. Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos, 1988, p. 181.

por ello un voto de gracias al mundo artístico por haberse desligado del depravado y corrompido gusto de nuestros antecesores.

(...)

La sociedad culta de nuestros días, los hombres de mediana instrucción, y aun las señoras de aquellos países, que con tanto empeño protegen y cultivan las Nobles-Artes, costeando templos, estatuas y cuadros, tienen una gran parte en el mérito de que se haya lanzado al olvido aquel gusto tan lejos de la razón y de la verdad³⁰.

Ya en 1883 M. Menéndez Pelayo aseveró que “lo que hacían Herrera, Barnuevo, Olmo, Donoso, Churriguera, Rivera y Tomé, no era crear un estilo nuevo, sino enmarañar, desfigurar y calumniar ridículamente el antiguo”³¹, y un año después P. Madrazo acusó a muchos de estos artistas de inundar “el país con sus licenciosas y amaneradas invenciones (...) su incontinencia de estilo rayaba en enagenación mental (...) abandonándose al frenesí de su imaginación desarreglada (...). El carácter de esta deplorable arquitectura consiste esencialmente en habérselo quitado a todos los órdenes antiguos”³².

En esta misma línea, desde Galicia también se alzaron voces de censura al estilo barroco. Como la del arquitecto Faustino Domínguez, que en 1850 declaró en la Academia de Bellas Artes de A Coruña que

A fines del siglo XVII y principios del XVIII se construyeron edificios cuya monstruosa decoración se opone á todos los principios y reglas del buen gusto. La manera de decorar recargando las fachadas de adornos ridículos, dio una triste celebridad á Churriguera, (...) y otros que olvidando su profesión, pusieron todo su empeño en sobresalir por medio de las extravagancias mas absurdas y repugnantes³³.

O la de dos autores cronológicamente más cercanos a *Galicia Diplomática* como José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro, que en su obra *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación á estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina Siria é Italia, en el año del jubileo universal de 1875* muestran su rechazo al barroco con términos peyorativos³⁴.

[30] Galofre, José. “Impulso sorprendente en todo el mundo artístico para separarse del barroquismo”, *El artista en Italia, y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851, pp. 65-72 (Citado por Henares Cuéllar, Ignacio et al. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 195-198).

[31] Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas*. Madrid, 1883, p. 1.493 (Citado por Cofiño Fernández. “La fortuna crítica...”, op. cit., p. 663).

[32] Madrazo y Kuntz, Pedro de. *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Córdoba*. Barcelona, 1884, pp. 398-400 (Citado por Cofiño Fernández. “La fortuna crítica...”, op. cit., p. 663).

[33] Gómez Román. “Las Academias...”, op. cit., p. 138.

[34] Monterroso Montero, Juan Manuel. “La catedral de Santiago revisada. Las capillas de la girola”, en *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, p. 173.

Asimismo, este pensamiento es fácilmente rastreable en la prensa gallega del último cuarto del siglo. Sobre el santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud, cerca de Padrón, *El Diario de Santiago* dice en 1878 que “Pertenece al mediado del siglo XVIII y todo allí es barroco y grosero”³⁵; en un número de 1878 de *El Heraldo Gallego* Alfredo Vicenti describe el retablo mayor del Convento de San Antonio de Herbón, “legítimo y tosco producto de los maestros de obras del siglo XVIII”, como “churrigueresco y de pésimo gusto”³⁶; y *El Ciclón*, al describir en 1885 el retablo de una capilla de la isla de Cortegada como de “estilo churrigueresco”, comenta mordazmente que “este abigarrado estilo no respetó ni la más recóndita capilla”³⁷. Pero uno de los dictámenes más duros sobre el estilo, y especialmente sobre su presencia en Santiago, se encuentra en la siguiente reflexión de Andrés Mellado publicada en 1882 en *La Gaceta de Galicia*:

en ninguna parte se siente una indignación mas violenta contra el estilo churrigueresco que en los templos compostelanos. Ni una iglesia ha podido librarse de la zarpa monstruosa de su grotesco estilo. (...) todo lo embadurnó con sus capas doradas, todo lo apelmazó con sus ventruadas columnas, sus pesados racimos (...) bastaría la capilla mayor de la catedral de Santiago para que adivinaran los futuros las desdichas las fanfarronerías, la decadencia mortal del siglo en que se profanó el purísimo arte de la Santa Sofía de Occidente con aquel tinglado de decoración de teatro y aquellos pesados angelotes y aquellas columnas que parecen preñadas del mas desatinado gongorismo³⁸.

Entre los autores patrios contemporáneos también existen, sin embargo, excepciones y voces discordantes. Es este el caso de la valoración que Benito F. Alonso hace de Santa María la Real de Entrimo, importante templo del barroco rural gallego que considera “está tenido por uno de los mejores de la Diócesis”, del que alaba su “majestuosidad y grandeza”, y cuyo frontispicio, dice, “aparece moldurado con preciosa arquitectura (...) parécenos que de orden churrigueresco por la profusión de adornos”, para terminar asegurando que cuantos vean esta iglesia “no podrán menos de quedar convencidos de su magnificencia” y que “es un monumento artístico que debiera ser conocido”³⁹.

[35] “La Esclavitud”, *El Diario de Santiago*, nº 1822, año VII, 9-9-1878, p. 3. En ese mismo año y diario lamenta Bernardo Barreiro que el templo conventual de Santo Domingo de Bonaval en Santiago haya sido “en gran parte renovado por el vandalismo churrigueresco que, como un frenesí contagioso, (...) nos arrebató nuestras más bellas antigüedades”. Barreiro de Vázquez Varela, Bernardo. “Reparaciones”, *El Diario de Santiago*, nº 1706, año VII, 15-4-1878, p. 1.

[36] Vicenti, Alfredo. “A orillas del Ulla”, *El Heraldo Gallego*, nº 252, año V, 10-3-1878, p. 1.

[37] “Una excursión veraniega”, *El Ciclón*, nº 105, año III, 10-10-1885, p. 1.

[38] Mellado, Andrés. “En el país de las rías”, *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, nº 1070, año IV, 23-9-1882, p. 2.

[39] Alonso, Benito F. “El río Limia y sus contornos”, *El Heraldo Gallego*, nº 344, año VI, 20-9-1879, pp. 360-361.

Aunque probablemente el caso más singular sea el de Emilia Pardo Bazán, quien en su obra de 1888 *De mi tierra* deja una jugosa muestra de su complaciente visión del estilo:

he de confesar paladinamente que no acierto á proscribir esos monumentos del *churriguerismo* (...). Reconozco la justicia con que Jovellanos fulmina excomuniones contra la arquitectura *dieciochesca*, (...) y con todo, no puedo menos de encontrar cierta extraña gracia (...) en la algarabía, zambra y bulla de líneas, en la opulencia y proligralidad de adornos (...) que distinguen al gusto barroco español (...). Y esta indulgencia mía con el arte churrigueresco sube de punto si lo comparo con el helado neoclasicismo que vino á sustituirle”.⁴⁰

“Si en piedra no me satisface por completo el gusto churrigueresco (aunque estoy muy á bien con ciertos ejemplares suyos), en madera tallada, pintada y dorada me cautiva. Aquella opulencia de adorno y aquella prodigalidad infinita de detalles; aquella inexhausta fantasía (...) aquella suntuosidad del oro despilfarrado á manos llenas (...) son, en mi entender, cosa muy bella y tan significativa como puede ser cualquier monumento ojival, que por costumbre y rutina consideramos la más propia manifestación de la idea religiosa⁴¹.”

En cualquier caso, el superficial sondeo realizado parece revelar que el clima predominante entre los autores gallegos de la época, como en la propia *Galicia Diplomática*, fue el antibarroco. Hay que admitir, sin embargo, que la mayoría de las opiniones sobre el estilo vertidas en la revista compostelana se personalizan en la figura de su director, mientras que la aprobación de obras como los monasterios de Sobrado, Oseira y Celanova y el uso más aséptico de términos como “churrigueresco”, “borrominesco” o “barroquismo” por otros autores, aunque a veces dejan intuir cierta desaprobación, revelan, quizás, el paulatino cambio de mentalidad que en torno al barroco se produjo en las últimas décadas del XIX.

Sea como fuere, los resultados de este análisis no podrían ser más concluyentes. Pese a algunas excepciones, en las páginas de *Galicia Diplomática*, mientras que otros estilos son constante objeto de admiración, obras fundamentales del barroco gallego son insistentemente denostadas a la vez que el sentido peyorativo del término “barroco” es afanosamente subrayado con un sinfín de sarcásticas variantes. Parece, en definitiva, que en la revista, digna representante de la crítica gallega de finales del siglo XIX, también imperó el acerado clima antibarroco de la época al que, sin duda, difícilmente podría haberse sustraído.

[40] Pardo Bazán, Emilia. *De mi tierra*. A Coruña, 1888, pp. 159-160.

[41] *Ibidem*, p. 242.

La pervivencia de la estética barroca en la pintura religiosa de principios del siglo XIX en Jaén

Mar RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Jaén
mar22.rodriguez@gmail.com

APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL JAÉN DECIMONÓNICO

La idiosincrasia y características propias de la ciudad de Jaén, así como las circunstancias que atravesó durante este cambio de siglo, condicionaron por completo el desarrollo artístico que se vivió en la ciudad, determinando la propia temática y el estilo de la pintura, y el propio gusto artístico de la sociedad.

Jaén en el paso del siglo XVIII al XIX, era una ciudad pequeña y sumida en continuas crisis. La estructura económica se basaba fundamentalmente en el sector primario, mayoritariamente en la agricultura con una técnica muy anticuada y poco productiva. Un amplio sector de la población dedicado a tareas agrícolas, empleados como jornaleros, convivían con una minoría poderosa. Las guerras que en este siglo acontecieron en España, también tuvieron su reflejo en la ciudad con graves pérdidas humanas y económicas a principios del siglo XIX. A esto hay que sumar la inestabilidad política que vivió el país a lo largo de toda la centuria, las desamortizaciones y las epidemias que azotaron la ciudad, haciendo aún más grave la crisis que atravesaba. A medida que avanzaba el siglo, fue tomando mayor relevancia una clase media conformada por comerciantes enriquecidos, profesores, literatos, pintores y funcionarios; dando lugar al nacimiento de una pequeña burguesía en la ciudad, que nunca llegó a ser fuerte.

El siglo XIX se abre con una población de 102.583 hombres y 104.223 mujeres en la provincia de Jaén.¹ En estos momentos Jaén es una ciudad puramente agrícola. La estructura de la población agrícola en Jaén en 1799 es de un 4,46%

[1] Arias de Saavedra Alías, Inmaculada. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País del reino de Jaén*. Granada, Diputación Provincial de Jaén y Universidad de Granada, 1987, p 45.

de propietarios de las tierras, mientras que el 80,56% de las personas que trabajan en el campo son jornaleros sin tierra. El otro 14,38% son arrendatarios.² De este modo, Jaén es la ciudad andaluza en la que las tierras de labor están más concentradas en manos de una minoría poderosa, grandes latifundios que pertenecen a grandes propietarios.

En 1834 Jaén es declarada provincia y en ella se dividen 12 partidos judiciales. La ciudad de Jaén se establece como el centro administrativo, burocrático, e incluso podríamos decir cultural. Pero el centro comercial, industrial y económico sigue estando en otras ciudades como Linares o Úbeda.

El año 1885 fue catastrófico, un terremoto provocó multitud de daños materiales a edificios públicos, iglesias, y viviendas, y aún peor fue la epidemia de cólera que se apoderó de Jaén en el verano del mismo año. Ya que, según los datos conservados afectó en la provincia al 6% de la población, siendo Jaén la región con más afectados de Andalucía. No obstante, ésta sería la última gran epidemia del siglo³.

Ante tanta inestabilidad, tanta crisis y con falta de una burguesía potente que apostase por el desarrollo, los cambios económicos, sociales y culturales fueron muy lentos en la ciudad, siendo la gran esperanza de la modernidad y el avance la llegada del ferrocarril. Un proyecto que se hizo esperar en el tiempo y en el que se había depositado mucha ilusión, ya que suponía un impulso en todos los sentidos. Finalmente, en 1881 quedaba terminada la primera línea de ferrocarril que unía Espeluy con Jaén.

Como ya hemos referido, la situación de Jaén en el siglo XIX no era, desde luego, la más propicia para un importante desarrollo artístico. La primera mitad del siglo en lo que a pintura se refiere, será bastante pobre; mientras que mediada la centuria podemos observar un despegue cultural bastante notable en la ciudad. Como elementos destacables, encontramos algunos factores que van a ser claves para el desarrollo artístico y cultural de Jaén. En primer lugar, la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1786, supuso un gran impulso en lo que a cultura se refiere; también destaca la labor del deán José Martínez de Mazas (1731-1805) para el desarrollo cultural giennense; entre otros aspectos, esta figura notable de la Ilustración andaluza, promueve la fundación de la Económica. También es importante, ya adentrados en el ochocientos, la visión que de Jaén

[2] VV.AA. *Historia de Jaén*. Jaén, Diputación Provincial Colegio Universitario de Jaén, 1982, p. 362.

[3] Artillo, Julio et al. *Nueva Historia contemporánea de la provincia de Jaén (1808-1950)*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, I.E.G., 1994, p. 435.

se va a tener como centro costumbrista y folclórico. No siendo lo más común, encontramos algunas iniciativas de índole privada, que actúan como estímulos culturales en Jaén una vez superada la media centuria; por ejemplo la fundación en 1890 de la sociedad denominada Caja de Socorros, Ilustración y Recreos, Casino de Artesanos, preocupada por la situación cultural y económica de la ciudad, en la que el poeta Bernardo López participó en su creación. También hay que reconocer el papel tan importante que jugó la prensa para promover y dar a conocer los movimientos culturales de la ciudad, periódicos como *El Industrial*, *La Regeneración* o *El Pueblo Católico*, más conservadores; o *El Semanal*, *El Liberal de Jaén* o *La Opinión en Úbeda*, más progresistas⁴.

EVOLUCIÓN DE LA PINTURA, PINTORES Y ESTILOS NUEVOS EN LA CIUDAD

Es necesario, antes de nada, tener en cuenta las propias limitaciones que va a encontrar el desarrollo artístico en una ciudad pequeña como ésta. Miguel Viribay reflexiona en torno a esta realidad de la pintura giennense del diecinueve “En Jaén, evoluciona el arte, concretamente la pintura, con las limitaciones que demanda una provincia separada de los grandes núcleos de influencia cultural y política, flanqueada por dos provincias hermanas (Córdoba y Granada), con circunstancias muy distintas⁵”.

A falta de una burguesía poderosa que abrigase la producción pictórica, el panorama artístico giennense va a contar con el impulso de varias instituciones claves para su desarrollo: La Diputación Provincial y la Real Sociedad Económica de Amigos del País por un lado, y La S.I. Catedral, que está viendo por fin concluida su fábrica, y acaba de emprender la labor de ornarse con el requerimiento de elementos decorativos y pinturas que ello conlleva. Sin embargo, hay que tener en cuenta que con el desarrollo de las sociedades, una circunstancia propia del diecinueve es la pérdida de la Iglesia de su papel primordial como mecenas del arte.

Que no sea la Iglesia la mayor responsable de la producción artística en el XIX, como sí lo fue durante los siglos pasados, no significa que su mecenazgo con las artes pase desapercibido; sino que, respecto a otros momentos anteriores, había perdido fuerza. En el caso de Jaén, la necesidad de ornar los espacios

[4] Contreras Gila, Salvador. “La prensa en Jaén de 1875 a 1930”, en *Jaén entre dos siglos (1875-1931)*. Jaén, Museo provincial de Jaén, 2000, pp. 232-236.

[5] Viribay Abad, Miguel. “El arte en Jaén durante el siglo XIX”, en *Jaén, Colección Nuestra Andalucía*. Tomo I. Granada, 1989, p. 223.

nuevos de la Catedral, y fundamentalmente, la construcción del Sagrario anexo al templo madre, atraieron hasta la ciudad pintores de renombre que, junto a otros de la localidad, serán los máximos representantes de la pervivencia barroca en la pintura del nuevo siglo.

Por otro lado, la Diputación giennense jugará un papel primordial como motor de la pintura decimonónica. En Jaén, hubo intentos de implantar la Diputación desde el año 1813, pero no será hasta 1835 cuando definitivamente se establezca de un modo oficial⁶. En su afán por promover el desarrollo de la ciudad, hace una apuesta por la cultura y la formación de los jóvenes artistas; de esta manera, acogió bajo su patrocinio la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (principal escuela de dibujo giennense), que veía en esta Institución su principal base económica. Pero, su importancia para la pintura, va más allá del apoyo a la Escuela de Dibujo de la ciudad, también pensionaba a jóvenes pintores para que continuasen y perfeccionasen su formación pictórica en los mejores centros académicos: Madrid y Roma. La concesión de becas a pintores para estudiar en los principales centros artísticos es una práctica común en todas las Diputaciones españolas. Estas pensiones se destinaban a los jóvenes que demostrasen más talento, a cambio los pensionados debían enviar obras a la Diputación periódicamente para defender que el proceso de aprendizaje estaba siendo positivo. De este modo, la Diputación de Jaén va adquiriendo constantemente obras de sus pensionados, llegando a tener importantes colecciones de pintura. Manuel López Pérez publicará el *Catálogo de los fondos expuestos en las diferentes dependencias del palacio provincial de Jaén*, un trabajo muy interesante ya que hace una recopilación de todas las obras de arte que posee la Diputación de Jaén, contabilizando treinta y tres lienzos del siglo diecinueve.⁷

A continuación, nos acercamos a la pintura decimonónica giennense, analizando sus características principales. Hay que empezar teniendo en cuenta que en lugar de hablar de la pintura giennense como un bloque homogéneo, más bien hay que hablar de las diferentes personalidades que la conforman, ya que cada uno de los artistas la entenderá de un modo distinto y presentará diferentes características. Además, encontramos pintores de muy distintas calidades y esto,

[6] Chamorro Cantudo, Miguel Ángel. *La Diputación Provincial de Jaén en el primer estado constitucional*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2004.

[7] López Pérez, Manuel. "Catálogo de los fondos expuestos en las diferentes dependencias del Palacio Provincial de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 119, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1984.

obviamente, se reflejará en las obras. No obstante, en rasgos generales, podemos extraer algunas características comunes que se repiten en los distintos artistas y obras: En primer lugar y más importante, estamos ante una pintura de corte realista. Sin embargo, no se trata de un realismo naturalista, sino de realismo con ciertos tintes de idealización, sin caer nunca en un despiadado naturalismo. Los pintores giennenses, como decimos, pintan con realismo escenas y personajes de Jaén, pero mostrando siempre su cara más amable y buscando la esencia más típica y costumbrista.

Este realismo giennense, que va a caracterizar toda la producción artística, puede adscribirse a la corriente realista decimonónica que se manifiesta en todo el país. En la pintura española de segunda mitad del siglo XIX “se constata una evolución lenta tanto en el campo estético como en el temático; en el primero, con predominio de un tibio naturalismo, o realismo idealizado por decirlo de alguna manera; y en el segundo, se daba el desplazamiento del cuadro de Historia al paisaje y al costumbrismo”⁸.

Formalmente se trata de una pintura muy dibujística, en la mayoría de artistas y obras observamos una primacía absoluta de la línea sobre el color, los contornos de formas y figuras están muy marcados. Las composiciones suelen ser muy clásicas y cerradas, siguiendo los esquemas y pautas de la pintura más académica. El uso del color, con diferencia entre los pintores, suele ser muy rico y vibrante. Por último, la luz es uno de los rasgos más comunes de esta pintura; se usa una iluminación realista, directa y muy plana, evitando cualquier tipo de acentuación dramática mediante la luz. Como puede observarse, las características formales de nuestra pintura decimonónica, nos hablan de una pintura de corte bastante clásico, salvando sólo algunas excepciones.

Respecto a la temática de las obras podemos afirmar que casi toda la producción pictórica giennense del siglo XIX participa del costumbrismo. El género costumbrista será desarrollado por todos y cada uno de los artistas de este contexto, llegando a convertirse, pasada la media centuria en el tema más común de la pintura andaluza. El costumbrismo, en ocasiones visto como una vertiente del Romanticismo, trata de representar la esencia de una región, aquellos elementos típicos que la hacen diferente del resto, de ahí que se den tanta

[8] Barroso, Julia. “Pintura Asturiana y Regionalismo. 2ª Mitad Siglo XIX”, en *El arte del siglo XIX. II Congreso Español de Historia del Arte*. Tomo I. Valladolid, Comité Español de Historia del Arte (CEHA), 1978, p. 218.

importancia a los trajes propios de la zona, las actividades cotidianas que realizan sus habitantes, las costumbres o las tradiciones. Podemos hablar de un gusto por lo típico que, en muchos casos, acabará creando tópicos que persisten hasta el día de hoy. La imagen más folclórica Andalucía como tierra de pueblecitos, de toros, de tradiciones, etc. es la que inmortalizó esta pintura. A raíz de las diferentes Exposiciones Internacionales celebradas en Francia y otros países en la segunda mitad del siglo XIX, el gusto por la pintura española más castiza y costumbrista comienza a ponerse de moda en París, desde donde se ve con ojos atónitos las escenas y personajes populares españoles que desfilan en esta pintura tan diferente a la estrictamente académica a la que estaban acostumbrados.⁹

El costumbrismo de Andalucía en general y de Jaén en particular, será muy del gusto de extranjeros que buscan el exotismo de lo diferente. Estas personas son la clientela perfecta para la pintura costumbrista, que a su vez nutre y se alimenta de esta moda. Se trata de una manera eficaz para que nuestros pintores se den a conocer y, en cierto modo, este gusto fomentó el crecimiento del costumbrismo.

Durante muchos años este tipo de pintura ha sido denostada por la Historiografía, la primacía de la pintura narrativa sobre el costumbrismo es un hecho. Esta situación se refleja perfectamente en el caso de la pintura costumbrista andaluza, por la que la Historia del Arte ha pasado sin mucho detenimiento.

El paisaje es otro de los grandes temas de los que participan nuestros pintores. En la pintura giennense el paisaje se entiende al modo de Carlos de Haes, un paisaje realista con cierta idealización. José Elbo, paisajista por antonomasia de la pintura giennense, será el que marque las pautas que seguirán estos paisajes, aunque obviamente cada pintor dé un cariz diferente a su obra. En algunas ocasiones podemos vincular el género del paisaje con el costumbrista, por ejemplo en la representación de vistas panorámicas de la ciudad y sus afueras; obteniendo un género híbrido entre el paisaje y el intento de plasmar lo más típico de la región, como es su propia orografía. El gusto de los pintores giennenses por el paisaje no es un hecho aislado, ni siquiera dentro del panorama español; el paisaje es uno de los grandes géneros de la pintura decimonónica, sobradamente conocido en toda Europa. En el caso de Jaén, como señalábamos anteriormente, se trata siempre de un paisaje realista.

[9] Gállego, Julián. "La escuela española en París en el siglo XIX", en *El arte del siglo XIX. II Congreso Español de Historia del Arte*. Tomo II..., op. cit., p. 67.

El retrato conforma, junto a los dos anteriores, el trío de temas más destacados de la pintura giennense. Retratos que suelen seguir las pautas de Federico Madrazo: cercanos al clasicismo, se caracterizan por la pureza de líneas y el tratamiento delicado del color. Aún así, no todos los pintores hacen el mismo tipo de retratos, unos abogarán por uno del tipo más clásico, mientras que otros, como Pedro Rodríguez de la Torre, demuestran una personalidad propia en retratos que se alejan del más puro clasicismo para acercarse tímidamente al espíritu romántico. Los retratados suelen ser personalidades notables del Jaén del momento: médicos, artistas, poetas o políticos.

Por otro lado encontramos la pintura de Historia. Bien sabido es, que cualquier pintor que quisiese obtener los primeros premios en las Exposiciones de Bellas Artes y alcanzar la fama, debía practicar la pintura histórica de gran formato. Se trata del género pictórico favorito del gusto decimonónico. Sin embargo, en Jaén, la pintura de Historia no calará muy hondo, siendo contadas las ocasiones en las que se desarrollan estos temas.

Finalmente, la pintura de corte religioso en el siglo XIX perdió el papel protagonista que había tenido a lo largo de la Historia del Arte. Podemos incluso hablar de una laicización de la pintura. “Por primera vez, durante muchos años en la historia de nuestro arte, se traslada el punto de vista de lo religioso a lo profano, haciendo de esa categoría la verdadera razón de ser de la pintura, fundamentalmente”¹⁰. En el caso de Jaén las representaciones religiosas, con excepción de las obras para el templo catedralicio, son prácticamente inexistentes. Será en el seno de esta pintura en la que la estética barroca siga teniendo cabida aunque tímidamente, como veremos más adelante.

En cuanto a la evolución histórica, el ambiente pictórico de la primera mitad del siglo XIX en Jaén puede considerarse bastante discreto, con pocas excepciones. Junto a las obras de pintores giennenses, también encontramos otras de artistas de otras ciudades, que enriquecen en cierta medida el panorama artístico del momento. Destacaremos en esta primera mitad del siglo a los pintores: Mariano Salvador Maella, Zacarías González Velázquez, Manuel de las Cuevas, La familia Espantaleón y José Elbo. A través de estos artistas podemos establecer un recorrido por los diferentes estilos y corrientes artísticas de principios del siglo. Sus pintura evoluciona desde los últimos resquicios del barroco, pasando por el academicismo neoclásico, hasta el Romanticismo más pintoresco.

[10] Viribay Abad. “El arte en Jaén...”, op. cit., p. 221.

PERVIVENCIA DEL BARROCO EN JAÉN A TRAVÉS DE UNA FAMILIA DE PINTORES: LOS ESPANTALEÓN

Esta familia de pintores constituyen un episodio aislado dentro de la práctica artística de la ciudad. Son herederos de la estética barroca, que siguen recogiendo en sus obras. Su pintura es fundamentalmente de temática religiosa, motivo por el cual seguirán participando del Barroco, ya entrados en el nuevo siglo. Los Espantaleón son una familia de pintores que parece provenir originalmente de Nápoles. En pleno siglo XVII, cuando la ciudad italiana pertenecía a la Corona española, se instalarían en España, llegando a Jaén a finales del siglo XVII.

El primer miembro de la familia que gozó de prestigio artístico fue José García de Espantaleón (1742-1815). Trabajó en la ciudad de Cartagena de Indias como pintor y murió en Jaén. De su obra se conserva en la ciudad un lienzo de San Cristóbal y que se encuentra en la iglesia de San Ildefonso¹¹. Este pintor personifica el cambio de siglo en la pintura, su estilo artístico sigue manteniendo las características del Barroco.

Su hijo, Juan Bautista José de Espantaleón (1769-1848), nació en Jaén pero vivió hasta su muerte fuera de la ciudad. Fue soldado y pintor, con un estilo también cercano al Barroco. Desgraciadamente se trata de un artista del que conocemos muy pocos datos y ninguna obra. Viribay Abad lo reconoce como uno de los defensores de la cultura en la ciudad en los difíciles momentos del cambio de siglo, ya que fundó una primitiva escuela de dibujo en Jaén, de la que él era el profesor y encargado¹².

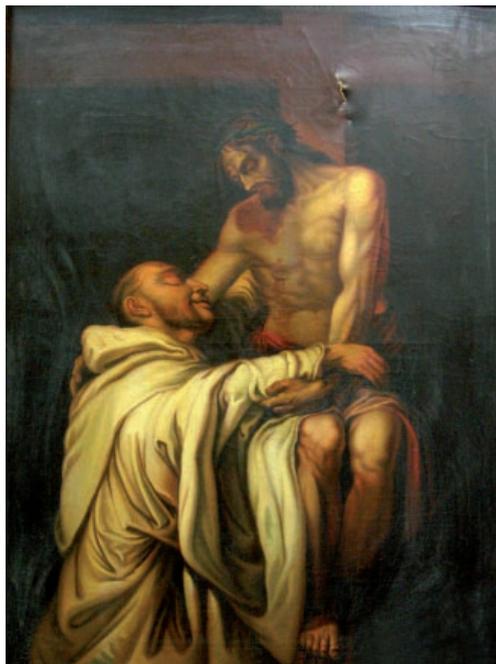
Francisco Espantaleón de la Torre (1810-?) es el pintor más destacado de la familia. Nacido en Úbeda, podría haberse formado en la Academia de San Fernando de Madrid. Muy pocos datos se saben acerca de este pintor, lo que se conoce es a través de estudios relacionados con su nieto, Ramón Espantaleón Molina. Ramón vive en la centuria siguiente, llegó a ser alcalde de la ciudad y un personaje clave para conocer las transformaciones urbanísticas de Jaén a lo largo del siglo, pues a él se le deben una gran cantidad de imágenes fotografiadas de la ciudad. Es, precisamente, por su nieto Ramón por el que se ha conservado una pintura de Francisco Espantaleón en una institución pública. “En 1924 es nombrado vocal del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes, lo que implicará estrechar lazos con la institución y hacer varias donaciones personales,

[11] Lara Martín Portugués, Isidro et al. *Biografías jiennenses. Ramón Espantaleón Molina, el último humanista*. Jaén, 2009, p. 7.

[12] Viribay Abad, Miguel. “Aspectos de la pintura giennense”, en *En la Tierra del Santo Rostro*. Jaén:, Obispado de Jaén y Cajasur, 2000, p. 95.

algo que ya realizó anteriormente, pues en 1914 -año de la creación del Museo- regaló cuadros pintados por sus antepasados familiares (destacó el óleo de San Bernardo, obra de su abuelo Francisco Espantaleón Criado de la Torre)¹³.

Este San Bernardo es una copia del célebre lienzo homónimo de Francisco Ribalta que se encuentra en el Museo del Prado, aunque el pintor giennense no lo resuelve con la misma calidad que el original. Se representa al Santo abrazando a Jesús que es descolgado de la Cruz. San Bernardo viste el hábito blanco correspondiente



a la orden cisterciense a la que pertenece. Se trata de una obra muy espiritual, reforzada por el halo místico de la escena, la disposición de las figuras unidas en un tierno abrazo y la iluminación tenebrista. En esta pintura podemos apreciar perfectamente cómo la pintura barroca cobra su máximo sentido en los temas religiosos, llegando a crear obras tan persuasivas como ésta [fig. 1].

Podemos considerar, a grandes rasgos, que los miembros de esta familia son pintores que siguen desarrollando temas religiosos de herencia barroca. Ellos representan el cambio de siglo en la pintura giennense, para adentrarnos en la práctica artística decimonónica.

LA PINTURA RELIGIOSA DEFENSORA DE LA ESTÉTICA BARROCA, FRENTE AL REFINADO GUSTO NEOCLÁSICO: LA PINTURA EN LA CATEDRAL DE JAÉN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX. MARIANO SALVADOR MAELLA Y ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

En la pintura del cambio de siglo, y concretamente en la giennense que venimos tratando, se va a vivir una auténtica pugna entre el peso del pasado barroco y el neoclasicismo que se impone desde la Academia. El Barroco, que había calado muy hondo en la sensibilidad y el gusto de la sociedad andaluza, no es del todo erradicado a pesar de la llegada de los nuevos estilos artísticos. Siempre quedarán

[13]Lara Martín Portugués. *Biografías giennenses. Ramón Espantaleón Molina...*, op. cit., p. 72.

Figura 1
San Bernardo,
Francisco
Espantaleón, ca.
1840. Museo
Provincial de Jaén

resquicios por los que se cuele, fundamentalmente en la pintura religiosa. El sentir de esta pintura, su objetivo de persuadir y conectar con los fieles, encuentra en los artificios de la plástica barroca su mejor plasmación. Por ello, la excesiva racionalidad y frialdad de la pintura neoclásica, no reflejará con tanta profundidad el espíritu final de la pintura religiosa.

El terrible terremoto de Lisboa de 1755, dejó en la ciudad de Jaén numerosos daños materiales. Según las fuentes documentales, en la Catedral se estaba celebrando la misa del día de Todos los Santos, cuando el templo comenzó a moverse “como las varas de un palio”, quedando comprometida la propia estabilidad de la iglesia. Fue en este momento cuando se vio la necesidad de construir el Sagrario en el ángulo noroeste de la Catedral, para dar consistencia al conjunto. El Sagrario supondrá la creación de un espacio totalmente nuevo, y su construcción no estuvo ausente de polémicas respecto a la elección del proyecto, el diseño, ornamentación, etc. El arquitecto elegido fue Ventura Rodríguez, que apostó por una elegante una planta ovoidal. El profesor Galera Andreu considera que este espacio no se puede clasificar de estrictamente neoclásico, ya que se inspira en la arquitectura barroca romana, donde la propia disposición y la planta de la iglesia invitan al fiel a acercarse al presbiterio de un modo muy natural y eficaz. Para que el espacio cumpla correctamente esta función, el conjunto entero debe responder al mismo discurso que la propia disposición arquitectónica plantea. En el interior, se disponen tres grandes altares sobre los cuales se colocan lienzos de gran tamaño.

La decoración de estos altares pasó por diferentes propuestas que hicieron el arquitecto, su sucesor y el Cabildo. El sucesor de Ventura Rodríguez, su sobrino Martín Rodríguez, propuso para los altares los temas de: La Última Cena para el Altar Mayor, y la Natividad y la Agonía de Jesús para los laterales. Aunque finalmente el asunto fue resuelto a favor del Cabildo. Alfredo Cazabán, cronista principal de la ciudad de Jaén a inicios del siglo XX, explica como “se pensó en los cuadros, que se encomendaron á Madrid y que se pintaron bajo la inspección del Obispo Rubín de Ceballos. El del altar mayor lo hizo D. Mariano Maella, pintor del Rey, que trazó la Asunción con líneas y colorido que delatan la hermandad artística con el trascoro de la Catedral. Los de derecha é izquierda que representan al Crucificado y el Martirio de San Pedro Pascual, son obra de Zacarías González Velázquez, pintor madrileño”¹⁴.

Una lectura iconográfica y análisis simbólico de las tres obras, arrojan

[14] Cazabán Laguna, Alfredo. “El Sagrario de Jaén y el deán Martínez de Mazas”, *Don Lope de Sosa*, nº19, Jaén, 1914, p. 215.

información sobre un cambio en el discurso que este Sagrario tendría. Joaquín Montes Bardo, hace un estudio pormenorizado del significado de este discurso que el cabildo quiso establecer. Considera que “el cambio efectuado antepone la idea del martirio como manifestación suprema de amor (...) Cuando el proyecto de Martín Rodríguez incidía en Eucaristía como institución, subrayando de este modo el símbolo formal de su arquitectura como Sagrario, el Cabildo quiere resaltar la idea del poder redentor de la muerte de Cristo acontecida, según San Juan, a la misma hora que se inmola el Cordero pascual (Jn 19. 14-36)”¹⁵.

Para la Asunción de la Virgen, obra principal en el Altar Mayor, se escogió a un pintor de elevada reputación dentro del panorama artístico español, Salvador Maella. A Maella le encargaron la obra principal por ser un pintor de renombre, estar bastante consolidado dentro la Academia madrileña y haber obtenido una pensión en Roma.¹⁶ Su obra es más cercana al Neoclasicismo, ya que es considerado el mejor discípulo de Mengs. Para la Catedral de Jaén ya había pintado otra obra, La Sagrada Familia del trascoro. Sus obras son técnicamente perfectas, en ellas se muestra como un gran dibujista, con composiciones muy equilibradas, aunque le falta cierta fuerza y convicción, como ocurre en muchos de los casos de pintores que se inclinan hacia el Neoclasicismo.

Para los altares laterales se contó con Zacarías González Velázquez, pintor madrileño formado en la Academia de San Fernando, discípulo de Salvador Maella. De ascendencia giennense ya que su padre era de Andújar¹⁷, es el perfecto representante del paso de la estética barroca a la neoclásica, aunque nunca llegó a ser tan afamado como Maella. En un lado se “representa el martirio de San Pedro Pascual, obispo de Jaén. Todo el cuadro es hermoso por la gran corrección del dibujo, la actitud de los personajes y sobre todo la del santo mártir”¹⁸. Esta obra nos muestra los momentos previos al martirio del santo, condenado a muerte por un rey nazarí. San Pedro aparece arrodillado y con los brazos abiertos. A la derecha encontramos al el rey que ordena su ejecución, y a la izquierda el grupo de verdugos. En la parte superior aparecen dos ángeles que portan la palma del martirio. El academicismo y la pureza en el trazo del dibujo resultan muy

[15] Montes Bardo, Joaquín. “El Sagrario de Jaén. Una capilla ilustrada”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº 9, Madrid, 1996, p. 152.

[16] De Ulierte Vázquez, Luz. “La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 105, Enero-Marzo 1981, p. 74.

[17] Galera Andreu, Pedro. “Acerca de algunos andujareños relacionados con las Bellas Artes”, en *Estudios de historia de Andújar*, Andújar, Ayuntamiento, 1984.

[18] Chamorro Lozano, José. *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971, p. 180.

notables, aún así, no está exenta de ciertos tintes barrocos. Resulta una obra “más sentida” que su compañera, el Calvario.

El Calvario presenta la típica iconografía de la Crucifixión. Cristo en la cruz y a sus pies María Magdalena y San Juan Evangelista. La escena está enmarcada en un paisaje de tormenta cercano al Romanticismo aunque, se aprecia un mayor predominio del academicismo neoclásico. Resulta muy significativo como parece echarse de menos la sombra del barroco en esta pintura, se percibe perfectamente la falta de sentimentalidad, de tensión y de dolor en la obra, y parece que el estilo en el que está pintada no es capaz de captar la profundidad del trágico momento representado. Esta apreciación es descrita de la siguiente manera por la profesora Luz de Ulierte “(...) ha imprimido el pintor una excesiva frialdad, sobre todo a Cristo, que más parece descansar que agonizar en la cruz”¹⁹. A pesar de tratarse de un lienzo de dibujo correctísimo, muy estudiado y de precisa ejecución académica, no consigue convencer al espectador.

En conclusión, resulta muy interesante la profunda huella que la estética barroca deja impresa en la pintura de corte religioso, a pesar de los cambios del gusto, los cambios de la sociedad...etc; sigue siendo el Barroco el estilo que mejor entiende (nació para este fin) el profundo sentir y el fervor de la religiosidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO BERZOSA, Guillermo. *Iglesia Catedral de Jaén: historia e imagen*. Jaén, Gráficas Nova, 1975.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País del reino de Jaén*. Granada, Diputación Provincial de Jaén y Universidad de Granada, 1987.
- ARTILLO, Julio et al. *Nueva Historia contemporánea de la provincia de Jaén (1808-1950)*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, I.E.G., 1994.
- BARROSO, Julia. “Pintura Asturiana y Regionalismo. 2ª Mitad Siglo XIX”, en *El arte del siglo XIX. II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, Comité Español de Historia del Arte (CEHA), 1978.
- CAZABÁN LAGUNA, Alfredo. “El Sagrario de Jaén y el deán Martínez de Mazas”, *Don Lope de Sosa*, nº19, Jaén, 1914, pp. 214-216.
- CHAMORRO CANTUDO, Miguel Ángel. *La Diputación Provincial de Jaén en el primer estado constitucional*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2004.
- CHAMORRO LOZANO, José. *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971.
- CHICHARRO CHAMORRO, José Luis. *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999.

[19] De Ulierte Vázquez. “La decoración del Sagrario...”, op. cit., p. 73.

- CONTRERAS GILA, Salvador. “La prensa en Jaén de 1875 a 1930”, en *Jaén entre dos siglos (1875-1931)*. Jaén, Museo provincial de Jaén, 2000.
- DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. “La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº105, Enero-Marzo 1981, pp. 65-94.
- EISMAN LASAGA, Carmen. *La Pintura giennense del siglo XIX. Los fondos del Museo Provincial de Jaén*. Jaén, El Estudiante, 1992.
- GALERA ANDREU, Pedro. “Ventura Rodríguez en Jaén”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº23, 1975, pp. 61-72.
- GALERA ANDREU, Pedro. “Arte en Jaén”, en *Historia de Jaén*. Jaén, Diputación Provincial Colegio Universitario de Jaén, 1982, pp. 537-708.
- GALERA ANDREU, Pedro. “Acerca de algunos andujareños relacionados con las Bellas Artes”, en *Estudios de historia de Andújar*, Andújar, Ayuntamiento, 1984.
- GÁLLEGO, Julián. “La escuela española en París en el siglo XIX”, en *El arte del siglo XIX. II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, Comité Español de Historia del Arte (CEHA), 1978.
- HIGUERAS MALDONADO, Juan. *El Sagrario de la Catedral de Jaén: notas históricas*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985.
- LARA MARTÍN PORTUGUÉS, Isidro et al. *Biografías jiennenses. Ramón Espantaleón Molina, el último humanista*. Jaén, 2009.
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel. “Catálogo de los fondos expuestos en las diferentes dependencias del Palacio Provincial de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 119, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1984.
- MONTES BARDO, Joaquín. “El Sagrario de Jaén. Una capilla ilustrada”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº9, Madrid, 1996, pp. 127-153.
- NÚÑEZ, Bertha. *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.
- VIRIBAY ABAD, Miguel. “El arte en Jaén durante el siglo XIX”, en *Jaén, Colección Nuestra Andalucía*, Tomo I, Granada, 1989.
- VIRIBAY ABAD, Miguel. “Aspectos de la pintura giennense”, en *En la Tierra del Santo Rostro*. Jaén, Obispado de Jaén y Cajasur, 2000.
- VV.AA. *Historia de Jaén*. Jaén, Diputación Provincial Colegio Universitario de Jaén, 1982.
- VV.AA. *Conoce la Catedral. Catedral de Jaén 350 aniversario*. Jaén, 2011.
- VV.AA. *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén, Universidad de Jaén y Cabildo de la S.I. Catedral de Jaén, 2012.

Regresar a la ciudad que fue. Iconografía urbana de la arquitectura barroca en Pontevedra

Carla FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad de Santiago de Compostela
carla.fernandez@usc.es

LA INTERPRETACIÓN DEL BARROCO EN EL SIGLO XIX

El Barroco fue un período que suscitó un gran debate y controversia desde la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que se lanzaron algunos de los juicios más negativos y deplorables hacia sus manifestaciones artísticas¹. Sin embargo, ese desprecio no fue exclusivo de la sociedad decimonónica y para encontrar las raíces de tales críticas, debemos remontarnos a los últimos años del XVIII. Uno de los primeros en ofrecer su opinión fue Milizia, quien en su *Diccionario de Bellas Artes* publicado en 1797 consideró que “barroco es el superlativo del bizarro, el exceso del ridículo”². Desde entonces y hasta principios del siglo XX, la apreciación de este estilo corrió distinta suerte pasando del descrédito a un tímido proceso de revalorización iniciado por Kugler, Burckhardt y Wöfflin, entre otros³.

En España, las primeras denostaciones fueron emitidas por algunos académicos, como Antonio Ponz. Este ilustrado evidenció en su *Viaje fuera de España*, escrito en 1783, su desconsideración hacia el arte Barroco⁴. Un lustro después, Llaguno

[1] Esta investigación se contextualiza en el proyecto de tesis doctoral desarrollado por la autora en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela y en el grupo de investigación Iacobus (GI 1907) “Proyectos e estudios sobre patrimonio cultural”. “Encuentros, intercambios y presencias en Galicia en los siglos XVI y XX”. MICIINHAR2011-22899.

[2] Citado en: Pérez Sánchez, Alfonso. “El concepto de Barroco hoy”, *Ondare*, nº19, 2000, pp. 15-23.

[3] Para una mayor profundización sobre la interpretación del Barroco, puede resultar de interés: Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco*. Madrid, Tecnos, 1991, pp. 71-102.

[4] Ponz, Antonio. *Viaje fuera de España*. Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1783.

y Ceán reiteraron tales aserciones en *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*⁵; en su obra dividían la historia de la arquitectura en distintas etapas, englobando en la octava al Renacimiento y al Barroco del siglo XVII, del que afirmaban que “licenciosos los profesores empezaron entonces a robar a la arquitectura las buenas proporciones, sencillez que la habían dado (...), sustituyendo tarjetas, repisas y follajes de escultura, con que la desfiguraron”. Años más tarde, Madoz, en su Diccionario, atemperó estas críticas, denominando a la arquitectura renacentista y barroca con el término de gusto grecorromano o grecorromano con columnas salomónicas⁶. Por último, debemos recordar que también Madrazo rechazó este estilo, mientras que D’Ors lo presentó como el estadio opuesto a lo clásico, identificándolo, en cierta medida, con la barbarie y la decadencia⁷.

Todo lo expuesto confirma que desde la primera mitad del siglo XIX se fue gestando una idea despectiva hacia todo lo barroco que contribuyó a que parte de su arquitectura fuese poco valorada y, en muchas ocasiones, escasamente protegida. Precisamente, este último aspecto estuvo favorecido por la legislación patrimonial de la época, caracterizada por su imprecisión. Hasta 1844, año en el que se crearon las Comisiones de Monumentos Históricos-Artísticos, el criterio utilizado para determinar el grado de protección se fundamentaba en la antigüedad de las obras⁸; así, se privilegiaron ciertas épocas frente a otras, al tiempo que se consideraba prioritario salvaguardar lo más antiguo frente a lo más moderno. Además, el pensamiento del momento, imbuido en el Romanticismo, se sintió especialmente seducido por los testimonios misteriosos, exóticos y de épocas lejanas, asociados generalmente con el arte medieval. Todos estos aspectos, junto con las transformaciones urbanas y el derribo de numerosos edificios históricos no ayudaron a la comprensión y apreciación del rico patrimonio arquitectónico barroco.

[5] Llaguno y Amirola, Eugenio et al. *Noticias de arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid, 1829, T. I, pp. 36-40.

[6] Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Navarra*. Madrid, 1845-1850, pp. 288-291.

[7] Sobre la aceptación del Barroco en España, puede resultar de interés: Quintanilla Martínez, Emilio. “La apreciación del Barroco por parte de la Comisión de los Monumentos Históricos de Navarra (1844-1840)”, *Ondare...*, op. cit., pp. 201-209.

[8] Para profundizar en la restauración y conservación del patrimonio en el siglo XIX, véase, entre otros: González-Varas Ibáñez, Ignacio. *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*. Valladolid, Ámbito, 2008; Ordieres Díez, Isabel. *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

Sin embargo, si nos centramos en el caso gallego, conviene recordar que a finales del siglo XIX y, sobre todo, durante las primeras décadas del XX se inició un proceso de búsqueda de una identidad propia y de unas formas constructivas que se reconocieron en los estilos del románico y del barroco por su fuerte implantación en la región, puesto que ningún período artístico había dejado una impronta tan significativa⁹. El interés por la revalorización de este estilo fue iniciado por los hombres de la generación Nós, quienes comprendieron la necesidad de reivindicar las particularidades de su tierra. Entre ellos destacó Otero Pedrayo, para quien el barroco constituía uno de los cuatro períodos en los que el espíritu del pueblo gallego se había expresado con más fuerza¹⁰. Esta idea fue reiterada por Castelao en la década de los cuarenta y en su célebre obra *Sempre en Galiza* exaltó la presencia de una arquitectura singular en la expresión del románico y el barroco, en sus propias palabras:

As artes da construción calaron en Galiza no estilo románico, que perdurou por riba do gótico, dica enlazarse con Barroco. O gótico, por ser un arte lóxico, non pudo aclimatarse no noso país, pero do barroco fixemos un “estilo nacional” porque tendes que saber que hai un “barroco galego”, e que, neste estilo creamos exemplares que son fitos da Historia do Arte¹¹.

De este modo, el Barroco fue considerado como uno de los estilos más característicos y el interés por su estudio y conservación favoreció la aparición de una vertiente neobarroca con la que se identificaron los arquitectos Jenaro de la Fuente Álvarez, Antonio Cominges, José María Banet y Eduardo Rodríguez Losada, e ingenieros, como José de la Gándara Cividanes o José Aúz. Por otro lado, la inclinación historiográfica hacia esta etapa se extendió más allá de nuestras fronteras y un erudito extranjero, como Otto Schubert, dedicó uno de los principales capítulos de su historia del barroco en España al ejemplo compostelano¹². Ese desprecio hacia lo Barroco, que había caracterizado buena parte de las argumentaciones decimonónicas, fomentó que en Galicia se ensalzaran sus manifestaciones arquitectónicas como seña de identidad y singularidad.

[9] Véase: Vigo Trasancos, Alfredo. “Galicia e a arquitectura barroca (1650-1750). A linguaxe moderna dunha arquitectura en liberdade”, en *Arte e cultura de Galicia e norte de Portugal*. Vigo, Nova Galicia Edicións, 2006, T. II, pp. 10-35.

[10] Otero Pedrayo, Ramón. *Ensaio histórico sobre a cultura galega*. Santiago de Compostela, Nós, 1933. (Galaxia, Vigo, 1982).

[11] Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. *Sempre en Galiza*. Vigo, Galaxia, 1986, pp. 46-47.

[12] Schubert, Otto. “El estilo de placas derivado de Herrera y Cano”, en *Historia del Barroco en España*. Madrid, Saturnino Calleja, 1924, pp. 255-280.

LA EDAD MODERNA EN PONTEVEDRA

No cabe duda de que es Santiago de Compostela la ciudad barroca por excelencia y la que ha estado siempre a la cabeza del urbanismo gallego. En ella trabajaron algunos de los arquitectos más interesantes del período y desde allí se fueron trasladando hacia otras villas. Dentro del panorama de desarrollo urbano de la época, tenemos que reconocer que Pontevedra no destacó por las empresas arquitectónicas acometidas durante los siglos XVII y XVIII, aunque el Barroco dejó su impronta con ejemplos tan significativos como la iglesia jesuítica, construida por Pedro Monteagudo a finales del siglo XVII, los interesantes palacios urbanos, como el de Mugartegui o el García Flórez, y el curioso santuario de la Peregrina, realizado por Antonio Souto en 1778.

La ciudad había experimentado su máximo florecimiento durante los siglos de la Baja Edad Media y parte de la Moderna, gracias a sus actividades pesqueras y al comercio marítimo¹³, pero, si el XVI había constituido el siglo de mayor plenitud de la ciudad, el XVII fue el de su decadencia. No resulta fácil determinar todos los factores que ocasionaron su declive, aunque la mayor parte de los autores destacan los cambios fiscales y las crisis y pestes de los años setenta del XVI. Paulatinamente, Pontevedra fue perdiendo su prosperidad y la deficiencia del calado del puerto hizo que muchos mareantes emigrasen al campo o a otros puertos de la ría¹⁴.

Esta decadencia económica no tardó en reflejarse en el urbanismo y el concejo, sumido en un hondo déficit, solo pudo acometer ciertas obras de reparación del patrimonio acumulado. Por el contrario, la capacidad económica de algunos sectores privilegiados y exentos de cargas públicas, como la hidalguía y el clero, permitió la construcción de suntuosas edificaciones civiles y religiosas. Entre las primeras, destacaban los pazos de los condes de Maceda, de San Román y marqueses del Villar, de Gago Montenegro, del Marqués de Aranda, de Barbeito de Padrón, de Aldao, de Troncoso, de los Valladares, de Arias Teijeiro, de Cadavid García Caamaño, de Castro Monteagudo, de García Flórez, del Marqués de Sierra y de Montenegro¹⁵. Por lo que respecta a la arquitectura religiosa, fue el

[13] Sobre la historia de Pontevedra en esta época, puede resultar de especial interés: Ferro Couselo, Xosé Antonio. *A Pontevedra de Felipe II*. Valga, Concello de Valga, 2000.

[14] La evolución demográfica de Pontevedra ha sido rigurosamente estudiada, entre otros por Pérez Fariña: Pérez Fariña, María Luisa. *La ciudad de Pontevedra. Evolución histórica y demográfica*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

[15] Véase: Fortes Bouzán, José. *Historia de la ciudad de Pontevedra*. A Coruña, La Voz de Galicia, 1993.

momento en el que se remodeló el hospital e iglesia de San Juan de Dios y se construyó, como hemos anticipado, la Iglesia y el Colegio de los Jesuitas y la Capilla de la Peregrina.

EL DESARROLLO DE LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX.

LA LABOR DE LA SOCIEDAD ARQUEOLÓGICA DE PONTEVEDRA

Al iniciarse el siglo XIX Pontevedra contaba con una población que rondaba los tres mil habitantes¹⁶; había pasado de ser la villa más poblada de la región a experimentar una fuerte recesión demográfica que se remontaba a la crisis de finales del siglo XVI y que no se superó hasta la proclamación de la capitalidad y la anexión de los territorios de Alba, Mourente y Salcedo¹⁷. Continuaba dependiendo del arzobispo de Santiago y, como tal, se incluía en su provincia. El núcleo dirigente del Concejo era el regimiento, formado por representantes de las familias que tenían el poder real en el municipio. A lo largo de la centuria, se fue adaptando a los cambios de gobierno, convirtiéndose en la “capital política” de Galicia durante la Restauración, debido a la relevancia que adquirieron algunas personalidades ligadas a la villa, como Montero Ríos, Vega de Armijo, Bugallal, González Besada, Fernández Villaverde, García Prieto o Vicenti. Fue entonces cuando experimentó un nuevo florecimiento urbano.

El Gobierno Liberal había señalado la necesidad de organizar administrativamente España siguiendo el modelo francés. Así, el *Decreto de Cortes de 13 de mayo de 1812*, de acuerdo con el artículo 10 de la Constitución, consideró que Galicia debía ser una sola provincia con una Intendencia y una única Diputación Provincial¹⁸. Diez años después, el *Decreto de 27 de enero de 1822* estableció su división en cuatro: A Coruña, Lugo, Ourense y Vigo —que se correspondía con prácticamente el mismo territorio de la actual provincia de Pontevedra—. Sin embargo, tras once años, el Decreto de Juan de Burgos

[16] Sobre la evolución demográfica de Pontevedra véase: Pérez Fariña. *La ciudad de Pontevedra: evolución histórica y demográfica...*, op. cit.

[17] *Ibidem*.

[18] La Constitución de 1812, establecía en su artículo 10 la extensión y división del territorio español. *El territorio español comprende en la Península con sus posesiones e islas adyacentes, Aragón, Asturias, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Cataluña, Córdoba, Extremadura, Galicia, Granada, Jaén, León, Molina, Murcia, Navarra, Provincias Vascongadas, Sevilla y Valencia, las islas Baleares y las Canarias con las demás posesiones de África* <http://www.congreso.es/constitucion/ficheros/historicas/cons_1812.pdf> (22-07-2012).

concedió la capitalidad a Pontevedra en detrimento de Vigo¹⁹ y en 1835 recibió el título de ciudad, comenzando su nueva andadura²⁰.

Las consecuencias de la capitalidad fueron diversas y han sido rigurosamente analizadas por otros historiadores; ante todo, implicó un nuevo crecimiento que se vio acompañado de una ordenación urbana y de la creación de nuevas infraestructuras. Se produjo un aumento del número de burócratas, burgueses y profesionales de todo tipo que dejaron su huella en la ciudad a través de diversas construcciones burguesas. De todas formas, las transformaciones que más contribuyeron a modelar su nuevo paisaje se realizaron a finales del siglo²¹. Los esfuerzos se centraron en tratar de convertir a la urbe en el mejor espejo del desarrollo y del progreso técnico, borrando todos aquellos elementos que podían recordar al Antiguo Régimen²².

El siglo XIX parecía comenzar con buenos augurios, aunque la realidad era distinta; pronto se dejó notar el azote de una crisis económica, generada por la falta de infraestructuras, la escasez de las comunicaciones y el caserío envejecido. El retraso de Galicia era evidente y el mantenimiento de la estructura económica y social del Antiguo Régimen hizo que sus ciudades se desarrollasen tardíamente. Pese a ello, a lo largo del segundo lustro del siglo, la ola de renovación urbana también fue llegando a la región, acompañada del despegue cultural que promovió el “Rexurdimento”²³. Se fueron modernizando las infraestructuras, al tiempo que se aniquilaban ciertos edificios, por ser considerados emblemas de la vieja

[19] Decreto de 30 de noviembre de 1833. *Gaceta de Madrid*, 154, 3 de diciembre de 1833. <http://www.congreso.es/constitucion/ficheros/historicas/cons_1812.pdf> (02-05-2011). Sobre la capitalidad de Pontevedra, véase: Fariña Jamardo, José. “La capitalidad de Pontevedra”, *Historia de la Rías*. Vigo, Fundación Caixa Galicia, 2000, T. II, pp. 489-504; Fariña Jamardo, José et al. *La diputación de Pontevedra: 1836-1986*. Vigo, Diputación de Pontevedra, 1986. En los años posteriores a la capitalidad de Pontevedra, Vigo no cesó en sus intentos por ostentarla y en 1841 presentó un proyecto para su traslado. Archivo Municipal de Pontevedra (en adelante AMP). *Libros de Actas*. 20-VI-1841.

[20] Pontevedra recibió el título de ciudad por un Decreto de Isabel II el 23-XI-1835.

[21] Zucconi explica claramente cuáles fueron las aportaciones fundamentales del XIX para la configuración del urbanismo actual, véase: Zucconi, Guido. “La città nell’epoca della crescita”, en *La città dell’Ottocent*. Bari, Editorial Laterza, pp. 3-6.

[22] Por ambiente urbano se acepta la definición que de él da Cori y que engloba tres significados diferentes: se trata del ambiente que se opone al natural, el que define el “ambiente construido” con sus diferentes recuerdos históricos y el propio ambiente social de la ciudad. Para profundizar véase: Cori, Bernardo. “L’ambiente urbano”, *Universo*, nº 5, 2000, pp. 642-655.

[23] Sobre la renovación urbana de las ciudades gallegas a finales del siglo XIX y principios del siguiente, véase: Vigo Trasancos, Alfredo, “Galicia no horizonte de 1909. Ciudades e arquitecturas para unha época de esplendor burgués”, en *Exposición gallega de 1909*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2009, pp. 31-78.

sociedad. Así, junto con la demolición de la muralla, la fortaleza arzobispal y la antigua iglesia de San Bartolomé, se procedió a la destrucción de otros hitos urbanos barrocos, como el hospital e iglesia de Corpus Christi o el palacio de los Condes de San Román. El propio concejo insistía en que no existía en la ciudad ningún edificio digno de conservarse, a excepción de la iglesia de Santa María, evidenciándose un desprecio generalizado hacia la arquitectura de otras épocas²⁴, como la Barroca.

Estas drásticas intervenciones motivaron un fuerte debate social con posiciones a favor y en contra, estimuladas por ese ambiente de confrontación dialéctica. El 12 de junio de 1892 las ruinas de Santo Domingo fueron declaradas Monumento Nacional, salvándose, así, uno de los restos más interesantes del medioevo pontevedrés; precisamente, la necesidad de protegerlas fue uno de los motivos que contribuyó a que una serie de intelectuales, amantes de la historia local, decidiesen reunirse y fundar la *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* en 1894, bajo la dirección de Casto Sampedro y Folgar²⁵.

El ambiente cultural de la Pontevedra finisecular era férvido, gracias a una generación de intelectuales y artistas cuya huella fue significativa; las tertulias se convirtieron en algo habitual y eran frecuentadas por figuras como José Echegaray, Concepción Arenal y Jesús Murais. Además, surgieron la Sociedad de Recreo de Artesanos, el Liceo Casino, la Sociedad Gimnasio y la Escuela de Artes y Oficios. En ese contexto de renovación y reanimación cultural se contextualiza la iniciativa emprendida por Casto Sampedro²⁶.

Resulta difícil resumir en unas líneas el trabajo llevado a cabo por la Sociedad Arqueológica y han sido numerosos los historiadores que le han dedicado diversos artículos y publicaciones²⁷. Su prioridad principal aparecía enunciada en el artículo 1º de su Acta Fundacional: “*esta Sociedad tiene por objeto el estudio de las Ciencias*

[24] AMP, *Libros de Actas*, sesión del 12 de agosto de 1856.

[25] Sobre el florecimiento de estas sociedades, véase: Maier Allende, José. “Las Sociedades Arqueológica en España”, en *Congreso de Historiografía de la Arqueología en España (siglos XIII-XX)*. Madrid, 1995, pp. 303-307.

[26] Para mayor información sobre el ambiente cultural y social, véase: Lavaud, Jean Marie. “A vida cultural de Pontevedra a través das súas bibliotecas a finais do século XIX”, en *Pontevedra 1898: sociedade, arte e cultura*. Museo de Pontevedra, Pontevedra, 1998; Tilve Jar, María Ángeles. “A Pontevedra de Enrique Labarta Pose: Sociedade e cultura na última década do século XIX”, *Extracto de Literatura*, 2005, pp. XI-XXII.

[27] Entre ellos destaca sobre todo Filgueira Valverde, véase: Filgueira Valverde, José. “Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica”, *Museo de Pontevedra*, nº 5, 1948, pp. 16-49; Valle Pérez, José Carlos, et al. (Coords). *Os Debuxantes da “Sociedad Arqueológica de Pontevedra”*, Museo de Pontevedra, Pontevedra, 1995.

*arqueológicas, la adquisición y conservación de todos los objetos de algún mérito, y el fomento de esta clase de estudios*²⁸; y sus objetivos eran similares a los propuestos por otras agrupaciones coetáneas, esto es, estudiar y conservar aquellos “objetos antiguos de algún mérito arqueológico con los que irá aumentando el Museo”²⁹. En efecto, durante los años que se mantuvo activa su finalidad preferente fue el acopio de objetos y documentos de interés arqueológico, histórico y artístico, así como la conservación y restauración de los monumentos y vestigios importantes para el estudio de la historia local, provincial e incluso autonómica.

Los trabajos que impulsaron y desarrollaron fueron numerosos —exposiciones, recopilaciones de música popular, de leyendas de Galicia, diccionario de la jerga de los canteros, corrección y aumento del diccionario gallego, restauraciones, etc.—, pero el que tiene mayor importancia para esta investigación es el interés que manifestaron por la reconstrucción plástica de la Pontevedra antigua, dedicando especial atención a aquellos edificios que habían sido demolidos. El proyecto se realizó en la primera década del siglo XX y constituye una fuente de gran interés para el conocimiento del patrimonio construido desaparecido de la ciudad, entre la que se encontraban diversos ejemplos de arquitectura barroca de carácter religioso y civil.

ARQUITECTURA BARROCA PARA EL RECUERDO:

EL HOSPITAL DE CORPUS CHRISTI Y OTROS EJEMPLOS DE ARQUITECTURA CIVIL

El Hospital de Corpus Christi, conocido desde 1598 como el de San Juan de Dios, se encontraba en un tramo entre la calle Real, el callejón de las Ánimas y la calle de Don Gonzalo, ocupando parte de la actual Plaza de Curros Enríquez³⁰. En Pontevedra existían otros tres hospitales: el de Santiaguíño del Burgo, destinado a los peregrinos pobres; el de la Virgen del Camino y el de los Gafos o leprosos, al final del río Tablada. Sin embargo, este era el más importante y el que atendía a un mayor número de enfermos. Se había construido por una iniciativa particular

[28] Quintás, Rogelio. *Reglamento de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra*. Pontevedra, Imprenta y comercio de Rogelio Quintans, 1894, p. 3.

[29] *Reglamento de la Sociedad Arqueológica Tarraconense*. Tarragona, Imprenta de Pigrubí y Arís, 1877, p. 3. El reglamento de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra seguía el modelo de las constituidas con anterioridad, como la Tarraconense. Incluía las premisas relativas a los objetivos, los socios, la organización de las sesiones, el Museo, las comisiones, la biblioteca, la junta directiva, las elecciones, los fondos de la sociedad, los aspectos relativos a la reforma del reglamento y disolución de la Sociedad, etc.

[30] Sobre los servicios prestados por el hospital durante los últimos años que se mantuvo activo, véase: Archivo Histórico de la Diputación de Pontevedra, Legajo 2164.



en la Baja Edad Media, pero experimentó diversas alteraciones en la Edad Moderna. Su fundación fue promovida por Doña Teresa Fiota, fallecida el 15 de diciembre de 1429. En su testamento dejaba como usufructuaria de sus bienes a su hermana Elvira Pérez y donaba sus propiedades urbanas para el hospital³¹. Sin embargo, el aspecto que presentaba hasta su destrucción era el de un edificio barroco que se había levantado en el siglo XVIII, tras demolerse el antiguo.

Gracias a la documentación custodiada en el archivo del Museo de Pontevedra y a los testimonios gráficos, sabemos que tenía una planta irregular y en el lado norte contaba con

una iglesia, un oratorio y una capilla de las Ánimas. De todos modos, la producción plástica que conservamos se centró en la representación de sus elementos más significativos: la portada del hospital y la de la iglesia. El primer testimonio fue realizado por V. García en una fecha próxima a su demolición y muestra la puerta de acceso al hospital [Fig. 1]. Se trataba de una fachada barroca, fruto de las remodelaciones de la fábrica original, realizadas después de haber sido cedido a la Orden de San Juan. La puerta estaba flanqueada por dos columnas salomónicas que sujetaban un frontón triangular partido donde se ubicaba una hornacina con la imagen del santo, rematada, a su vez, con otro frontón partido con una bola. Bonet Correa relacionó estas columnas salomónicas con ejemplos como los de la fachada de Sobrado dos Monxes o el Monasterio de Oseira, señalando que eran similares a las del altar de la nave del evangelio de San Francisco³². Había sido realizado por el carpintero Gabriel Martínez y los maestros de cantería Sebastián do Río y Martín de Cendón, aunque se desconoce la autoría de las trazas³³. La obra nos permite intuir, además, parte del patio con un lavadero. Según Casal, tenía dos alturas y se articulaba mediante sencillas columnas; su estructura respondía, por tanto, a la tipología codificada para los hospitales, donde las

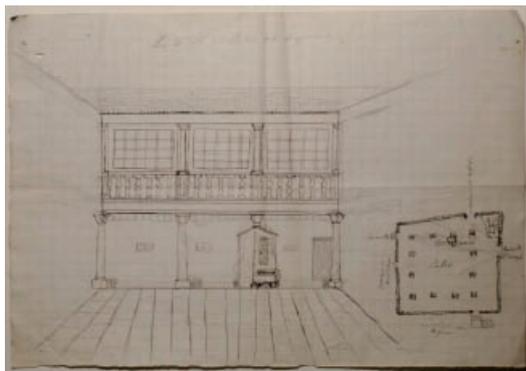
Figura 1
Portada del hospital de San Juan de Dios, V. García, ca. 1896. Museo de Pontevedra

[31] Fernández-Villamil y Alegre, Enrique. “El hospital de San Juan de Dios de Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, T. IX, 1955, pp. 91-126.

[32] Bonet Correa, Antonio. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1984, p. 418.

[33] Taín Guzmán, M. “El maestro de obras Pedro García y la villa de Pontevedra”, *Compostellanum*, nº XLI, 1996, p. 452.

Figura 2
*Lado norte del patio
 del hospital de San
 Juan de Dios, José
 Casal y Lois,
 ca. 1900.*
 Museo de Pontevedra



diversas dependencias se disponían hacia un espacio abierto [Fig. 2]. Su portada fue plasmada nuevamente a principios del siglo XX por Federico Alcoverro y Arturo Souto, dos de los colaboradores de la Sociedad Arqueológica, que reiteraron las mismas características

En cuanto a la iglesia contigua, dice Fernández-Villaamil que tenía planta rectangular o de salón con tres arcos formeros³⁴. Para su conocimiento, conservamos un dibujo de Federico Alcoverro, que la presenta encajonada entre otras construcciones vecinas, revelando en el alzado su planta irregular [Fig. 3]. Tenía una traza barroca y su frente se articulaba en tres cuerpos rematados por un frontón triangular partido con una cruz en el centro. En el primer nivel se situaba la puerta de acceso, enmarcada con orejeras y flanqueada por pilastras; un frontón triangular servía al mismo tiempo de coronamiento y basamento para la hornacina que acogía una estatua de San Juan arrodillado. Sobre esta había una ventana y a ambos lados las imágenes de Santa Bárbara y San Rafael. En el remate tenía un frontón triangular apoyado sobre una cornisa corrida con el escudo de las armas de San Juan de Dios. La frialdad del dibujo evidencia esa búsqueda de representación objetiva del artista, cuyo fin no era otro que el de reconstruir su aspecto, siguiendo las directrices de Sampedro y Casal.

Este hospital fue uno de los últimos hitos urbanos que se sepultaron en el siglo XIX. En 1820, tras la supresión de las órdenes hospitalarias, el Ayuntamiento se hizo cargo del edificio y de sus rentas; tres años después volvió a pertenecer a la Orden hasta el 1836. Ese año fue entregado a la Junta de Beneficencia y el 20 de junio de 1849 se cedió nuevamente al Ayuntamiento. Pese a que se mantuvo en pie hasta los últimos años del siglo XIX, poco antes de su demolición ya presentaba un nefasto estado de conservación³⁵. Así, en 1895 el gobernador de la provincia ordenó al Ayuntamiento su demolición. Con su destrucción no solo se perdió una de las arquitecturas barrocas más interesantes de la ciudad, sino que cambió sustancialmente la percepción de la plaza de Curros Enríquez, al construirse diversos inmuebles residenciales que le confieren un notable aire burgués.

[34] Fernández-Villaamil y Alegre, Enrique. "El hospital de San Juan de Dios"..., op. cit.

[35] Museo de Pontevedra. Guía de la provincia de Pontevedra.

Desde época temprana, Pontevedra había constituido un foco de atracción para numerosas familias nobles de distintas comarcas que construyeron dentro de su recinto mural sus casas torreadas a partir del siglo XIV y sus palacios, sobre todo, en el XVII y XVIII. Como testimonio de ese rico patrimonio civil conservamos numerosas labras heráldicas en diversos inmuebles del centro histórico, así como ejemplos tan destacados como la antigua Alhóndiga, situada en la calle de Don Filiberto; la casa de los Aranda-Guimarey, con fachada principal hacia el Teucro; el palacio de los Barbeito; el de Mugartegui; parte del de San Román y el de Gago-Tavares, en la plaza del Teucro; el de Castro Monteagudo y García Flórez, actual Museo Provincial; y el de los Condes de Maceda, hoy Parador de Turismo. Sin embargo, otros que formaban parte de la fisonomía de la ciudad hasta un pasado no muy lejano son solo pazos y torres para el recuerdo.

Hasta el siglo XVIII los pazos urbanos en Galicia fueron escasos y los pocos ejemplos construidos eran encargos de la jerarquía eclesiástica o de algunas



familias relacionadas con el concejo; sin embargo, a partir del XVIII, coincidiendo con un momento de gran auge constructivo, se empezaron a erigir numerosos palacios en ámbito urbano³⁶. En este sentido y teniendo en cuenta las numerosas casas blasonadas del centro histórico de Pontevedra, es innegable el carácter señorial que debía presentar la ciudad. Solían disponer de un piso bajo y uno o dos superiores y en algunos casos contaban con soportal, como ocurre en el Pazo Mugartegui, en el de García Flórez o en los restos del de San Román. En otras ocasiones, siguieron los ecos del barroco santiagués, cuyo ejemplo más evidente es la Casa de García Flórez, en la calle Sarmiento, que denota una serie de elementos típicamente compostelanos, como

Figura 3
Iglesia del hospital de San Juan de Dios, antes del Corpo de Deus, Federico Alcoverro López, ca. 1900. Museo de Pontevedra

[36] Sobre el palacio urbano gallego, véase: Vila Jato, M^a Dolores. “El Palacio urbano en Galicia”, en *Arquitectura señorial en el norte de España*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993, pp. 45-61.



Figura 4
*Casa donde nació el
 General D. Joaquín
 Miranda, conde de
 San Román*, Federico
 Alcoverro López,
 1905.
 Museo de Pontevedra

las ventanas de balcón con montante y el marco con volutas. Pese a que han conservado gran parte de ellas, algunas de las más significativas son parte de la memoria desaparecida de la villa. De todas formas, podemos conocer su aspecto, gracias al trabajo de la *Sociedad Arqueológica*³⁷.

Uno de los ejemplos desaparecidos es el de los Condes de San Román, levantado en el siglo XVIII en una parcela abierta hacia la plaza de Curros Enríquez, a la calle Real, a la de Manuel Quiroga y a la Plaza del Teucro. Perteneció a los Gayoso y Aldao y fue edificado en 1744. Con posterioridad, fue propiedad de los Miranda y Lobeira, entroncado, así, con los condes de San Román. De sus fachadas conservamos dos láminas, la primera muestra el frente principal hacia la plaza de Curros Enríquez y la segunda la que se abría a la plaza del Teucro, que mantiene parte de su estructura original.

El autor de ambas láminas fue Federico Alcoverro [Figs. 4 y 5]. En la primera, además del palacio, situó en los márgenes otras arquitecturas para hacer hincapié en su carácter singular y mostrar los soportales de las viviendas pontevedresas.

La fachada estaba ricamente decorada y adquiriría mayor altura que el resto de la construcción, desarrollando tres cuerpos con una gran profusión de elementos decorativos. El bajo se articulaba con tres huecos, el central se correspondía con la puerta de acceso y los laterales con dos vanos cuadrangulares, enmarcados por una moldura con orejeras que se repetía en los pisos superiores. Ambos se estructuraban en tres



Figura 5
*Casa-Pazo de los
 condes de San Román*,
 Federico Alcoverro
 López, ca. 1900.
 Museo de Pontevedra

[37] El archivo del Museo de Pontevedra custodia documentación útil para el estudio de las casas y pazos de la ciudad. Colección Casto Sampedro 51-2.

calles separadas por pilastras, las inferiores con capiteles dóricos y las superiores con jónicos, una superposición muy del gusto barroco. En la primera planta había vanos y un balcón corrido con tornapuntas de hierro, que atravesaba toda la fachada y continuaba por las laterales. En el tercer cuerpo, entre cuatro pilastras de orden compuesto, existían dos vanos laterales y una puerta central con balcón y frontón curvo. Como remate, contaba con una balaustrada con dos torrecillas circulares en las esquinas con las cinco lises de los Aldao. El edificio destacaba por la ornamentación de las hornacinas con esculturas, las molduras de los vanos, los frontones semicirculares del último piso y el escudo cuarteado con las armas de los Aldao, Gayoso, Castro, Figueroa, Bermúdez, Arujo y Moscoso, situado en la calle central del primer piso y custodiado en el Museo de Pontevedra.

De las fachadas lindantes con las calles Real y Manuel Quiroga, solo se conserva alguna parte enclavada entre las edificaciones posteriores. Sin embargo³⁸, la de la Plaza del Teucro, mantiene parte de su estructura. De acuerdo con el dibujo de Alcoverro era un gran edificio que ocupa la parte meridional de la plaza, realizado en sillería y con dos alturas. La inferior contaba con un soportal de ocho arcos de medio punto separados por columnas y en la superior se abrían diversos vanos, alternándose una ventana con balcón de hierro sobre repisa pétreo y un hueco sencillo de menores dimensiones y sin balcón. Como elemento singular destacaba la torre con remate almenado y tres pequeñas ventanas. El edificio experimentó notables transformaciones: se eliminó la torre, se modificó la cubierta, los arcos del bajo fueron cegados y se suprimieron tres de ellos. Todavía conserva las labras heráldicas colocadas de manera simétrica; dos en los laterales con las armas de los Mariño Lobera y Mendoza y una central, sobre el cuerpo de la torre con las de los Mariño de Lobera, Sotomayor, Montenegro y Pimentel, junto con la cruz de Santiago. El artista situó, además, otra construcción próxima en último plano: el hospital de Corpus Christi. Nos presenta la fachada de la iglesia, donde podemos intuir su articulación en tres calles y con diversos elementos compositivos que nos llevan nuevamente a las formas barrocas. Por otro lado, en el flanco izquierdo incluyó una de las edificaciones que cerraban la plaza y que repetía el modelo del bajo con soportal y los vanos superiores con balcones. Aunque el edificio mantiene parte de su estructura, su percepción ha cambiado sustancialmente al desvirtuarse su fábrica, que no permite un fácil reconocimiento del que sin duda fue uno de los palacios urbanos más monumentales del centro histórico. Como elemento singular, contaba, además, con un patio interior de dos pisos; el

[38] La documentación gráfica alusiva a este inmueble pertenece al Museo de Pontevedra. Colección Casto Sampedro, 51-14.

inferior articulado con pilastras y el superior con una balaustrada sobre la que se apoyaban columnas, destacando por su profusión decorativa, con hornacinas que cobijan múltiples esculturas.

Este autor nos legó otro dibujo de una de las calles más singulares de Pontevedra: la rúa de Don Gonzalo, a la que se abrían algunas de las casas más interesantes de la ciudad. Se trataba de una serie de viviendas de origen medieval que presentaban un arco hacia la calle. Una de ellas perteneció a Pero Crun y su construcción se remontaba al siglo XV. Sin embargo, las sucesivas reformas que experimentó, alteraron su aspecto, del que solo se conserva el arco rebajado que vuela sobre la calle. La fachada principal se disponía hacia la actual plaza de Méndez Núñez y de ella conservamos un dibujo de Carmen Babiano, sobrina del almirante Méndez Núñez, datado en 1877, que nos presenta su fachada barroca. El edificio fue profundamente alterado, aumentando sus proporciones aunque conserva parte de la articulación de sus huecos y su labra heráldica.

NOTA FINAL

Estas construcciones gozaban de una ubicación privilegiada y se integraban en el antiguo recinto amurallado, sobresaliendo frente al resto del caserío de carácter popular. La ciudad ofrecía hasta el siglo XIX una gran variedad de tipologías arquitectónicas y junto con los edificios que rememoraban los orígenes de la villa medieval, existían otros de gran interés para entender el desarrollo urbano de la ciudad en época moderna. Con su desaparición Pontevedra acentuó su carácter burgués, borrando físicamente parte de su patrimonio construido. La parquedad de la información histórica conservada dificulta el estudio de sus características constructivas, motivo por el que la documentación gráfica custodiada en el archivo documental del Museo de Pontevedra es la única herramienta de la que disponemos para el conocimiento de una arquitectura que no fue comprendida y, en algunos casos, no se tuvo ni tan siquiera en consideración. Hoy integran el patrimonio desaparecido de la ciudad, pero su conocimiento resulta necesario no solo para trazar la historia urbana de Pontevedra, sino para acercarnos al modo en el que la sociedad finisecular reaccionó ante las profundas transformaciones que repercutieron en todos los aspectos de la vida. Precisamente, en las páginas precedentes se ha tratado de destacar que, pese a que numerosos intelectuales comenzaron a incidir en la necesidad de salvaguardar el patrimonio de época moderna por ser uno de los más significativos de la región, sus recomendaciones fueron acalladas y despreciadas ante ese afán de modernización que sintió buena parte de la sociedad decimonónica.

VI. Viage de tierra y mar, feliz por mar y tierra

Cuando la Universidad de Santiago de Compostela buscó su gloria en ultramar¹

José Manuel GARCÍA IGLESIAS

Universidad de Santiago de Compostela
josemanuel.garcia.iglesias@usc.es

Alumnos y profesores configuran el mayor tesoro que una Universidad pueda tener, en su pasado y en su presente. Y a alguno de ellos cabe entenderlo como gloria especialmente significativa, lo que se explicita en retratos y vítores, particularmente.

RETRATOS

De los cinco retratos aquí reseñados dos de ellos —uno de Alonso de la Peña y Montenegro y el de Francisco de Aguiar y Seijas— han de relacionarse, originariamente, con el Claustro Universitario (su Sala de Juntas, el Rectorado...), en tanto que otros tres —el de Manuel Pardo y otros de Alonso de la Peña y Montenegro y Francisco de Aguiar y Seijas— adquieren su sentido principal en la Biblioteca Pública de la Universidad, con independencia de que estuviesen ubicados, previamente en sala de sesiones del Claustro².

[1] Estudio realizado dentro de los proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación: HAR 2011-22899 Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX; y por la Xunta de Galicia en el Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas GRC2013-036. Se parte, en este caso, del texto del libro, aún inédito, *Minerva, la diosa de Compostela, Santiago de Compostela: la Universidad y la Real Sociedad Económica de Amigos del País, imaginando el saber*, cuyos contenidos se extractan en diversos apartados del mismo.

[2] "...habiendo sido preclaros varones maestros y Rectores del Estudio General después de haber hecho su carrera como Colegiales, fueron colocados debidamente sus retratos en la sala de sesiones del Claustro, en la que fue dándose posteriormente a otros dignos de aquel lugar", en Viñas, Juan José. "Breve reseña de la Universidad de Santiago por el actual Rector de la misma", *Anuario de la Universidad de Santiago para el curso de 1856 a 1857*, Santiago de Compostela (Imprenta y Litografía de D. Juan Rey Romero), 1857, p. 47.

I. ALONSO DE LA PEÑA Y MONTENEGRO (1596 + 1681)

Estamos ante un personaje, nacido en Padrón, cuyo curriculum, en relación con la universidad compostelana, lo resume Neira, de este modo: “Según los datos que constan en el archivo de la Universidad de Santiago, D. Alonso de la Peña y Rivas, fue Bachiller en Artes en 24 de mayo de 1614, licenciado en la misma Facultad en 7 de septiembre de 1617, Bachiller en Teología en 22 de mayo de 1621, maestro en Artes en 1º de octubre de 1617, licenciado en Teología en 1º de junio de 1623 (hay un error en la data, este texto dice 1625) y doctor en la misma Facultad en 11 de junio del mismo año”³. Se completa esta nota biográfica con otros datos que Fraguas sistematiza así: “Fue colegial de San Bartolomé de Salamanca, Canónigo Magistral de Mondoñedo, Lectoral de Sagrada Escritura de Santiago... Catedrático de Artes y Teología en la Universidad. Obispo de Quito, en donde fue además Capitán General y Presidente de la Audiencia”⁴. Cuenta, además, con biografías a tener en cuenta, en las que se valora su relación con la Minerva gallega⁵.

Entre sus fundaciones pías, cuya escritura se fecha en 1659, se dice, refiriéndose al “Colegio Mayor de Fonseca (o de Santiago Alfeo), (que) ... en cada un año se me mande decir una Misa cantada a que asistirán el Rector y Colegiales actuales...”⁶. En 1664 se leyó en el Claustro compostelano una carta de D. Alonso, fechada en 1662, aportando una renta para que “... en cada un año se dijese una Misa aniversario en la capilla del antedicho Colegio, al otro día de las honras del señor fundador, cantada por su alma y la intención de dicho Obispo”⁷. La cuestión conllevó una serie de discrepancias entre el claustro universitario y los colegiales de Fonseca; se trataba, por lo demás, de una fundación que patrocinaba tanto la celebración como la asistencia a la misma, lo que le iba a

[3] Neira de Mosquera, Antonio. *Monografías de Santiago: Cuadros históricos.-Episodios políticos.-Tradiciones y leyendas.-Recuerdos monumentales.-Regocijos públicos.-Costumbres populares*. Santiago, Ara Solis-Consorcio de Santiago, 2000, p. 212.

[4] Fraguas Fraguas, Antonio. *O Colexio de Fonseca*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1995, p. 276.

[5] Ovilo y Otero, Manuel. *Hijos ilustres de la Universidad de Santiago*. Santiago (Imp. de la Gaceta de Galicia), 1880, pp. 10-11; Pedret Casado, Paulino. “El Obispo de Quito, Don Alonso de la Peña Montenegro, bienhechor de la Universidad de Santiago”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, 51-52, 1948, pp. 41-47; Bandín Hermo, Manuel. *El Obispo de Quito Don Alonso De La Peña Montenegro (1596-1687)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1951, pp. 348-357; Justo Estebanz, Ángel. “Don Alonso de la Peña Montenegro, obispo de Quito y algunas de sus fundaciones en Galicia”, *Compostellanum*, 52, 3-4, 2007, pp. 633-650.

[6] Bandín Hermo. *El Obispo de Quito...*, op. cit. p. 456.

[7] Íbidem, p. 349.

otorgar una inusitada durabilidad. Así Neira nos dice como, en pleno siglo XIX, la universidad compostelana "...solemnizaba la fundación del Obispo de Quito en la octava de San Ildefonso. Además de esta festividad religiosa que equivalía a un asueto académico y que ha llegado hasta nuestros días, celebraba las vísperas y honras del arzobispo Fonseca, en la Catedral de Santiago, la fiesta de Santo Tomás, en el convento de Santo Domingo y la de San Nicolás en la iglesia de la Compañía. Por acuerdo del Consejo de S. M. en 21 de septiembre de 1707 se repartía en cada función, entre los graduados de la Universidad, la suma de 317 rs."⁸.

Todavía, a mediados del siglo XX se mantenía esta fiesta que "...sigue celebrándose todos los años; pero muy poco se debe de repartir ahora de propina, a juzgar por la poquísima asistencia de profesores y ninguna de estudiantes, los cuales sólo aprovechan el día de vacación de la fiesta de "San Quito", como ellos dicen, que no es poco"⁹.

El que se le recuerde, pues, aquí, a través de un retrato, no resulta extraño. Está en pie; lo acompaña, en lo alto, su escudo; apoya su mano derecha sobre un libro dispuesto encima de una mesa. Puede verse, en este caso, una cartela en lateral de dicho asiento haciendo referencia al personaje, valorado desde Compostela¹⁰. Su izquierda porta en su mano izquierda, en tanto, un papel doblado en el que se dice "Illmo Sr/ Bouzas fecit". Tal circunstancia ha llevado a considerarlo obra de Juan Antonio García de Bouzas y realizado en el segundo cuarto del siglo XVIII¹¹. Este cuadro se guardaba en la Antesala del Rectorado en 1956. En 1967 se indica que está en el Rectorado¹².

[8] Neira de Mosquera. *Monografías de Santiago...*, op. cit. p. 212.

[9] Bandín Hermeo, *El Obispo de Quito...*, op. cit., p. 358.

[10] Dice así: El Illmo Sr Dn Alo dela Peña/ Montenegro., Colegl q fue de Santto Al/ feo Canonigo Magl de la ynsigne Colgta /de Sta Ma deyria en la va de Padro Colegl/ en el Mor de Salamca de Sn Brme. Canonigo/ lector y Mgl de la sta Iglá de Mondoñedo/ y lector de escriptura de la sta Iglá de Santto/ Obippo de San Franco de Chipto en el Reino/ del Perú y Presidente pr s Mgd de aquella / Rl. Audiencia.

[11] Bao Varela, María Jesús. "Retrato de D. Alonso de la Peña Montenegro", en (Catálogo de Exposición) *Gallaecia Fulget. V Centenario da Universidade de Santiago de Compostela (1495-1995)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, p. 206.

[12] Carro Amigo, María de las Mercedes. *La pintura en la Universidad* (Tesis de licenciatura inédita dirigida por Otero Túñez, Ramón). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1956, pp. 8-9; Álvarez Montes, Marta. *Los Vitores de la Universidad* (Tesis de licenciatura inédita dirigida por Otero Túñez, Ramón). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1967, p. 31; es decir se hallaba, por entonces, en el edificio central de la Universidad, actual Facultad de Xeografía e Historia. Hoy es uno de los retratos que pueden verse en la escalera del antiguo Colegio de San Jerónimo, actual Rectorado.

2. FRANCISCO DE AGUIAR Y SEIJAS (1632-1698)

En una fecha muy posterior, a la que fue rector en esta Universidad Compostela se recordó a este prelado¹³. Se le evoca, en concreto, por 1717, como una de sus glorias por parte de Curiel en su “Compendio de los felices progresos de la Universidad de Salamanca”¹⁴. También se justifica, atendiendo a la misma puesta en valor, la edición de una biografía suya, realizada por quien fue su confesor, José de Lezamis, publicada en Valencia en 1738¹⁵. Estamos, en todo caso, ante una figura que tuvo, igualmente, sus detractores, nacidos, más que nada, por sus diferencias con la poetisa sor Juana de la Cruz¹⁶; no obstante, también en una fecha posterior, se ha vuelto a valorar¹⁷.

Habrà que esperar, sin embargo a 1739 —es decir, más de 20 años después— para que se inicien las informaciones relativas a tal beatificación; sucede esto en tiempos del arzobispo Antonio Vizarón y Eguiarreta¹⁸. Se principia cuando el Deán y Cabildo de la ciudad de México otorgan un poder, precisamente, a tres colegiales del Mayor de Cuenca de Salamanca, para iniciar el proceso, Y, ya en 1740, habrá una subdelegación de uno de tales colegiales, nominados para desarrollar la misma misión, lo que recae en el Chantre y otros miembros del cabildo catedralicio compostelano¹⁹.

[13] Véase Pardiñas y Villalobos. *Breve Compendio de los Varones Ilustres de Galicia*. La Coruña, Andrés Martínez-Editor, 1887, pp. 199-201; Pérez Costanti, Pablo. *Linajes Galicianos*. Santiago de Compostela, Ara Solis-Consorcio de Santiago, 1998, pp. 216-218.

[14] “... Y oi se trata de la Canonicación de dos hijos del maior de Cuenca Dn Francisco de Aguiar y Seijas Arzobispo y Virrei de Megico, Cuias raras virtudes y milagros venera devotamente aunque sin culto America...” en Curiel Juan. *Compendio de los felices progresos de la Universidad de Salamanca de... (1717)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 126. También se pone en valor su figura en Galicia; véase, en este sentido, Pardiñas y Villalobos. *Breve Compendio ...*, op. cit., pp. 6-7.

[15] Véase Lezamis, José de. *Breve relación de la vida y muerte del Vble e Ilmo. Señor Don Francisco de Aguiar y Seijas, Obispo de Mechoacan, y después Arzobispo de México*. Valencia, reimpresión Antonio Bordazar, 1738.

[16] Ares Faraldo, Manuel. “Don Francisco de Aguiar y Seixas”, *Anuario Brigantino*, 32, 2009, pp. 189-194.

[17] Troitíño Mariño, Manuel. *Vida del Ilmo. D. Francisco de Aguiar y Seixas*. Santiago, E. U. C., 1951. Su estudio se hizo desde su condición de notario mayor eclesiástico de la archidiócesis compostelana, en virtud del intento de reabrir, desde Méjico, su proceso de canonización; Ares Faraldo. “Don Francisco de Aguiar...”, op. cit., pp. 185-194.

[18] Torre-mocha Hernández, Margarita et al. “Estudio y transcripción de”, en Curiel. *Compendio de los felices...*, op. cit., p. 99.

[19] Troitíño Mariño. *Vida del Ilmo. D. Francisco de Aguiar...*, op. cit., pp. 13-14. Véase Neira, 1850, p. 104; López Ferreiro, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. 1907, tomo IX, pp. 274-277.

En la sentencia que, en 1740, acreditando el “Non Cultu”, se hace al respecto en la iglesia compostelana, se dice, al hacer notar las consideraciones de legalidad precisas, que “... debemos declarar y declaramos no haver de presente ni jamás averse visto ni hallándose cosa la más leve que manifieste ni induzca público culto ni pública veneración del referido Siervo de Dios azia su persona ni Ymagenes, efigies, estatuas, ni Pinturas ni Reliquias del susodicho ni constar de cosa alguna de estas en esta Ciudad, sus Yglesias ni Oratorios, ni en alguna Yglesia ni Oratorio de todo este Arzobispado, ni en otra parte, ni en Lugares Sagrados ni Profanos públicos n”, i privados de esta dha ni de los demás de este Arzobispado ni en otra parte ni en manera alguna”²⁰.

En la biografía que Lezamis, “ Cura de la Santa iglesia Cathedral de México”, escribe sobre Aguiar, en obra dedicada al “Venerable Deán, y Cabildo de la Santa Iglesia, Cathedral Metropolitana, y Apostólica de Santiago de Galicia”²¹ -lo que le lleva, por otra parte, a hacer especial hincapié en las relaciones del biografiado con esta Catedral, Santiago de Compostela y Galicia, en general²²-, se dice, al final de la misma, que “... en lo que toca a visiones y revelaciones, santidad, profecías, y otras cosas, que parecen sobrenaturales extraordinarias, no es mi intento el acreditarlas por tales, ni que se les dé más crédito, que el que se suele dar al dicho de un hombre particular...”, con ello se quiere dar cumplimiento a lo que se dicta en los Decretos Apostólicos y, particularmente, lo dictado al respecto por Urbano VIII²³.

También en Galicia, en 1742, doña Juana María de Aguar, escribe, en Betanzos, lo siguiente: “... estando por Colexial Mayor en el de Fonseca de la Ziudad de Santiago, pasó a serlo en el de Cuenca de la Ziudad de Salamanca, de donde vino a ser Canónigo Maxistral de Letoría en la Catedral de Astorga...”²⁴; lo hace, precisamente, en una carta redactada a petición del tribunal que trata el tema de tal beatificación.

Además, al solicitarse, por 1749, al Colegio de Fonseca información por parte del Tribunal de beatificación, se pone en valor la posibilidad de “... elevar a los altares a un antiguo Colegial suyo “por zeder en inmortal logro de esta Sancta

[20] En Troitiño Mariño. *Vida del Ilmo. D. Francisco de Aguiar ...*, op. cit., p. 20.

[21] Lezamis. *Breve relación...*, op. cit., p. 17.

[22] *Ibidem*, pp. 17-35.

[23] *Ibidem*, pp. 204-205.

[24] Troitiño Mariño. *Vida del Ilmo. D. Francisco de Aguiar ...*, op. cit., p. 39.

Casa a quien tubo la fortuna de lograr tal hijo”...”²⁵. También el Colegio de Cuenca expedirá un certificado al respecto²⁶.

Neira, por 1850, aludiendo a la relación entre Aguiar y Seijas y el Colegio de Fonseca, indica que éste “posee un retrato suyo colocado en la sala de claustros”²⁷. Un epígrafe nos indica el modelo seguido, así como el autor que se encarga de hacerlo y la data correspondiente: “Copiado del que existe en la Sala Capitular de esta Metropolitana Iglesia de México por Mariano Caro -año 1820”. Será, pues, en ese contexto de promoción de esta figura hacia la canonización, lo que explique la llegada de este cuadro a Compostela. Ovilo lo reconoce, también, como hijo Ilustre de la Universidad, por 1880²⁸.

Figura en pie, apoyando su diestra en un libro que se encuentra sobre una mesa en la que hay, además de un crucifijo, en una cruz de doble travesaño, que alude a su condición de arzobispo, tres mitras, relativas a las tres sedes episcopales que se le adjudicaron: la de Guadalajara, que no llegó a ocupar; después, la de Michoacán (1678-1681); y, ya en 1681, la de arzobispo, la de Méjico²⁹. El lateral de la mesa se ocupa, en este caso, con una larguísima inscripción, salvo la última línea —“Rector de esta Universidad en 1668”— todo lo demás responde al

[25] Troitiño Mariño. *Vida del Ilmo. D. Francisco de Aguiar...*, op. cit., p. 46. El texto extraído por Troitiño se fecha en 1749.

[26] Certificación del Licdo Don Juan Gómez Bravo, Colegial y Secretario del Colegio Mayor de Santiago el Zebedeo, llamado de Cuenca: “Certifico: que en seis de maio de mil seiscientos y sesenta y tres fue admitido a la oposición de una Beca Theologa el Sr. Don Francisco de Aguiar Seijas y Ullóa, Lecotral de Astorga, y a diez de dicho mes y año se le nombró por informe de el Licdo Dn González de Saavedra, estando en el oficio de Sr. Rector el Licdo. Don Marcos Cabrera Ponce de León, como consta del Libro de Capillas al folio doscientos y seis, y en día veintitrés de Julio de dho año aviéndoselo aprobado la literatura y calidad fue electo Colegial en dha. Veca Theologo, como consta del libro de elecciones al folio cuatrocientos y cincuenta y quatro, y tomó posesión en treinta de dho. mes y año, como de los libros de despensa consta, la cual posesión firmó e el libro de Cadena al folio setenta y tres, en la partida decientas y ochenta y tres, y por S. Lucas de dho año fue electo Consiliario aviendo salido en el oficio del Sr. Rector el Señor Don Fenando Manuel y Mexia, que oy es Obispo de Zamora, y hizo dejación de la Veca por poder que remite en onze de diciembre de dho año, como del Libro de Capillas consta al folio ducientos y diez ocho...”, en Troitiño Mariño. *Vida del Ilmo. D. Francisco de Aguiar...*, op. cit., p. 41.

[27] Neira de Mosquera. *Monografías de Santiago...*, op. cit., p. 104. En 1951 se nos dice que esta en la Sala de Profesores de la Universidad, en Troitiño Mariño. *Vida del Ilmo. D. Francisco de Aguiar...*, op. cit., p. 5.

[28] Ovilo y Otero, Manuel. *Hijos ilustres...*, op. cit., p. 12. No se alude aquí a su paso por la Universidad de Salamanca.

[29] Mazín Gómez, Oscar. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 248; Torremocha Hernández. “Estudio...”, op. cit., p. 96.

modelo mejicano³⁰. Llama la atención el hecho de que se confunda la data de su rectorado en Compostela, que fue en 1657, habiendo sido aceptado en el Colegio en 1652³¹.

En la parte superior del cuadro puede verse, también, otra inscripción que dice “Beatus qui intelligit super egenum, et pauperem, in die mala liberavit eum Dominus”. Además se nos muestra, en esa zona alta, parte de un escudo, con armas de su linaje y borlas propias de su condición episcopal. En la mano izquierda porta, asimismo, una cartela: “El Ylmo Rmo Srr A/ de Mexico”, quedando, supuestamente oculto por su propia mano, todo lo demás del texto.

En lo relativo a la iconografía aquí presente han de valorarse algún otro antecedente en relación con este mismo personaje; concretamente se localiza un retrato suyo, en la capilla de la Torre de Illobre (Betanzos), en una edad más juvenil, con el que éste guarda aleccionadoras concordancias³², así como con otro, que se encuentra en México, cuyo modo de interpretarse su rostro es muy próximo a éste compostelano³³. Por lo que se refiere al de Betanzos tiene un epígrafe en la parte inferior³⁴ y es obra firmada por Pedro Pardo³⁵. El retrato del

[30] Dice así: Rto DEL ILMO. SR. DN FRANCISCO/ Aguiar y Seijas, natural de la Ciudd de Betanzos en el /Reino de Galicia, Colegial en el mayor de Fonseca Univ./de Sto y Catedratico de filosofia, Canonigo Magistral de /Astorga, Penitenciario de Santiago. Electo Obpo de Guada-/dalaxara y después Obipo de Michoacan, promovido/por ultimo a Arzobispo de México en 1681, conservó toda/ su vida una pureza angelica, y una modestia agena de to-/do fausto, tan celoso del bien de su rebaño que visitó toda/ la Diocesis con imponderable fatiga, y con la eficacia de / sus palabras, animadas del espíritu de Dios, trajo muchas/ almas al suave yugo de la ley evangélica. Fue ejemplar de/ Prelados, limosnero, en la Yglesia devoto, y edificativo, vigilan-/ te en la reformation de las costumbres, suave para todos y / solo para sí severo; fue el principal fomento para la funda/ ción del Colegio de niñas de S. Miguel de Belén, y a su so-/lasitud se hizo del del Tridentino colegio Seminario; edificó/ la casa para recoger mugeres locas, que el Pueblo llama-/ ba ormigos; y fue insigne bienhechor de la Misericordia, / para depositar en ella mugeres casadas, que es de grande/ utilidad espiritual, y temporal. Puso la primera piedra pa-/ra el magnifico templo en el que hoy se venera la aparecida/ milagrosa imagen de Na Sra. de Guadalupe en 26 de Mar-/ zo de 1695, y en lel día 14 de agosto de 1698, acabó sus di-/as colmados de preciosos frutos de todas las virtudes, y se tra-/ ta de la causa de su beatificación, pues aun en vida/ merecí´o el mayor elogio de la silla Apóstolica, y del Emi-/nentisimo Cardenal Aguirre en el catálogo de los/ Arzobispos de México.

[31] Fraguas Fraguas, *O Colexio...*, op. cit., p. 315.

[32] Ares Faraldo. “Don Francisco de Aguiar ...”, op. cit., p. 187.

[33] *Ibidem*, p. 191.

[34] “El Yllmo Sr Dn Franco de Aguiar/ y Seyjas Canonigo Penitenciario de / la Sa y Apostólica Yglesia del Sr Santi-/ ago de Galicia, Colegial mr del Col/egio de Quenca. Obispo Electo que fue/ de Santiago de Guadalagara nuevo/Reyno de Galicia, Obispo de la Ciud/ad de Meochacan, y Arzobispo de / Méjico y Electo tres veces Birrey/ y Capitán General de aquel Rey-/no, lo que no quiso acetar”.

[35] Vales Villamarín, Francisco. *Obra Completa, Aproximación a la Historia de Betanzos y su comarca*.

prelado, llegado de Méjico, estaba en el Decanato de la Facultad de Derecho en 1956³⁶.

También la Universidad de Salamanca guarda, en la actual Casa-Museo de Unamuno³⁷, un retrato de este arzobispo que contiene una leyenda alusiva al personaje³⁸, con paralelismos, en lo que relata, con una leyenda que se pone en relación, en Perú, con el Venerable Fr. Gómez³⁹.

3. ALONSO DE LA PEÑA Y MONTENEGRO

Un retrato en pie, con indumentaria episcopal y el pectoral cabe entenderlo como una variable del ya existente, de cuerpo entero. Como en otros retratos que forman parte de una misma galería de personajes ilustres de Fonseca, se muestra una inscripción⁴⁰. Posa su diestra en una mesa sobre la que puede verse la beca

Betanzos, Editorial Briga Edicions, S. C., 2006, pp. 150-152.

[36] Carro Amigo. *La pintura en la Universidad...*, op. cit., pp. 26-27; es decir, en la planta baja del edificio central de la Universidad. Hoy puede verse en la escalera del antiguo colegio de San Jerónimo, actual sede del Rectorado.

[37] Azofra Agustín, Eduardo, et al. *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 37-38; Azofra Agustín, Eduardo. *La Casa-Museo Unamuno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 20.

[38] “El Excmo. Y Venerable Siervo de Dios Dn Francisco de Aguiar y Seijas, natural de Betanzos, diócesis de Santiago: fue Colegial en el Mayor de Cuenca de la Universidad de Salamanca; Canónigo Lectoral de la Santa Yglesia de Astorga; Magistral en la de Santiago, obispo de Guadalajara y Michoacán, Arzobispo de México y Virrey de la Nueva España. *Prelado de insignes virtudes que acreditó con particulares prodigios*. Entre todos sobre salió su fervorosa caridad para con los pobres, a quienes buscaba afectuosamente hasta en los hospitales y chozas, llegando a tal punto lo vivísimo de su amor que exausto ya de caudales y oprimido de la necesidad urgente de su súbdito honrado, hizo para el imperio de su voz una lagartija, que corroía por una pared de su palacio; y convertida en finísimo oro lo entregó al necesitado, para que tomase sobre ella lo que juzgase preciso para su remedio; cuya cantidad satisfecha después por el venerable Arzobispo y restituido al propio lugar aquel animal dichoso hechándole la bendición volvió a recobrar los espíritus, y continuó su carrera”, en Cortés Vázquez, Luis. *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*. Salamanca, Universidad, 1989, pp. 144-145, dice que puede verse en “.. la vieja casa rectoral”; Torremocha Hernández. “Estudio...”, op. cit., p. 97.

[39] Se conoce con el título de “El alacrán de Fray Gómez” (1587-1631), en Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*, 6ª ed. Madrid, Aguilar, 1968, pp. 209-201. El cambio fundamental entre ambos relatos consiste en que en el caso, citado en Perú, del franciscano la escena se ubica en una celda y el objeto del milagro es un alacrán, en tanto que, en el relato de Méjico, alusivo al prelado, el acontecimiento sucede en el palacio episcopal y es una lagartija quien va a ser convertida en un objeto preciado. Hay una referencia a este paralelismo en Cortés Vázquez, Luis. *La vida estudiantil...*, op. cit., p. 185.

[40] Dice ALFONS DE LA PEÑA/ ET MONTENEGRO QUITENSIS/ EPISCOP. ILLIUS. REGNI ATQUE/ SENAT. GUBERNAT ET PRAESES/ EX IRIA-FLAVIA. Véase Pereira, Cecilia et al. “Los fondos artísticos”, en Vila Jato, María Dolores (coord.). *El Patrimonio Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela. Catálogo*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de

propia del Colegio del que formó parte en tanto que en la otra mano lleva un papel doblado, en el que puede leerse “Ilustmo. Sr.”, quizás en alusión a su relación epistolar con la Universidad Compostelana, deudora con él dados los beneficios que le debe. Este cuadro se ubicaba en el Rectorado tanto en 1956 como 1967⁴¹.

4. FRANCISCO DE AGUIAR Y SEIJAS

Hay otra pintura, también relativa a este prelado, que forma parte de la galería de personajes que se hacen para Fonseca. Es, en lo compositivo, próximo al concerniente al del Obispo de Quito, aún cuando resulta más complejo el tratamiento del fondo —mostrándonos los lomos de una nutrida librería dispuesta tras una mesa en la que cabe distinguir un bonete y una estola sacerdotal, además de la beca que lo identifica con el Colegio de Fonseca—. Está en pie, su indumentaria es la propia del un prelado y su rostro es muy cercano al que puede verse en la citada versión existente en la Torre de Illobre.

Contiene, en la parte alta un epígrafe⁴². Llama la atención que no se aluda al tema de su pretendida santidad y sí, en cambio, a su papel de gobierno, tal como sucede en el caso salmantino. Este retrato se encontraba en la sala de profesores de la Facultad de Farmacia en 1956⁴³.

5. MANUEL PARDO (1759-1839)

Nacido en Casaldereito, Manuel José Pardo Ribadeneyra y González Bañón fue colegial de Fonseca en 1786 y, al año siguiente, sustituto de Disciplina. Ya en 1789 sustituye en la Cátedra de Instituciones Canónicas. En Lima fue alcalde

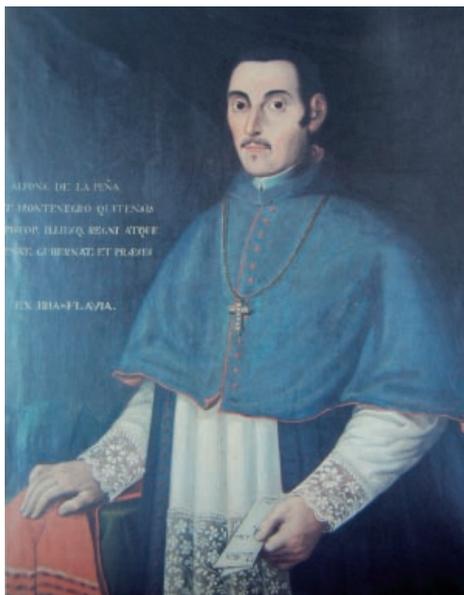


Figura 1
Alonso de la Peña y
Montenegro.
Rectorado de la
Universidad de Santi-
ago de Compostela

Compostela-Parlamento de Galicia, 1996, p. 96.

[41] Carro Amigo. *La pintura en la Universidad...*, op. cit., p. 11; Álvarez Montes. *Los Vitores...*, op. cit., págs 38-39.

[42] Dice: FRANCISCUS DE AGUIAR ET/ SEIXAS ARCHIEP. MEXICAN/ REGNIQ NOVAE HISPANIAE/ GUBERNAT. ET DUX/ EX BRIGANTIO-FLAVIO

[43] Carro Amigo. *La pintura en la Universidad...*, op. cit., p. 50; Álvarez Montes. *Los Vitores ...*, op. cit., p. 45.

Figura 2
Manuel Pardo.
Rectorado de la
Universidad de San-
tiago de Compostela



del crimen de la Real Audiencia (1793), Oidor (1797) y Regente (1806)⁴⁴. Desde 1818 es Comendador de la Orden de Isabel la Católica. Vuelve a España en 1821, tras declararse Perú independiente. En 1824 es consejero de Hacienda⁴⁵. Fue padre del escritor peruano Felipe Pardo y Aliaga. Debe de relacionarse con el reconocimiento que ha tenido por parte de la universidad compostelana el hecho de que, en su testamento, le cedió fondos para su biblioteca. Recibió la Orden de Carlos III en 1832.

Su retrato guarda grandes semejanzas formales con el que esta Universidad guarda de Jacobo María de Parga. Se deben de entender como de la misma mano y momento. En este caso la leyenda que se pone en él dice: EMMANUEL PARDO/ REGI A CONSILII/ INTEGERREMUS. Se muestra condecorado con la enseña propia de la Orden de Isabel la Católica.

La vinculación que se ha propuesto para este cuadro en relación con el pintor Vicente López es antigua. Sánchez Cantón recoge ya una noticia, fechada en 1861, en este sentido, y que se debe a un pariente suyo, don Antonio Pardo de Lís⁴⁶. Este retrato compostelano tiene notorias semejanzas con otro localizado en Lima⁴⁷. Sabemos, en este caso, que Vicente López, por 1833, pintó un retrato

[44] Fraguas Fraguas. *O Colexio...*, op. cit., pp. 423-424; Cabeza de León, Salvador et al. *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela*. Pontevedra, Imprenta C. Peón, 1947, tomo III, p. 179; Sánchez Cantón, Francisco Javier. “El consejero de S.M. Don Manuel Pardo (1759-1839) tronco de un ilustre linaje peruano”, *El Museo de Pontevedra*, 32, 1978, pp. 151-159.

[45] Sobre su vida véase Mendiburu, Manuel de. *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Lima, Imprenta “Bolognesi”, 1885, t. VI, p. 24; Barreda, Felipe A. *Manuel Pardo Ribadeneira: Regente de la Real Audiencia de Cuzco*. Lima, editorial Lumen, 1954, pp. 12-35. Y, concretamente, sobre su vínculo con la Universidad Compostelana, p. 13; Gil Novales, Alberto. *Diccionario biográfico de España (1808-1833): de los orígenes del liberalismo a la reacción absolutista*. Madrid, Fundación Mapfre, 2010, pp. 2328-2332.

[46] “... le retrató, vistiendo toda de magistrado y con la encomienda de Isabel la Católica, Vicente López, hacia 1820; se conserva en el Rectorado de la Universidad Compostelana y existe una excelente litografía: Dibujado en piedra por N^o Desdemadri. Santiago de Chile, de la que varios parientes del Consejero poseemos ejemplar”, en Sánchez Cantón. “El consejero ...”, op. cit., pp. 158-159.

[47] Se guarda copia de parte del mismo en el Archivo Peisa – Lima.

de este personaje, obra que fue trasladada, posteriormente, a Perú⁴⁸. Que se trate, en este caso, de una obra que parta, a modo de copia, de Vicente López es una cuestión a tener en cuenta y que ayuda a entender la atribución hasta ahora hecha. Estamos, en todo caso, ante un cuadro muy posiblemente realizado en Compostela y que presenta, sobre una mesa, vinculándolo al personaje, la beca propia del Colegio de Fonseca, quien también le dedicó uno de los vitores más antiguos de Fonseca, fechado en 1827.

¿Cabría vincular esta retrato con Cancela? Su conocimiento, y seguimiento, de la obra de Vicente López⁴⁹ nos lleva, al menos, a suponerlo. Es a Manuel Fernández Varela, benefactor de esta Universidad, a quien “El Colegio de Fonseca le debió la severa decoración de su sala rectoral y la colección de retratos de sus varones ilustres, entre los cuales figura una segunda copia del propio donante”⁵⁰. Fernández Varela muere en 1834. Es posible que, entre 1830 y 1834 —o, posiblemente, incluso, un poco más tarde— cuando se realice no solo este retrato de Manuel Pardo son también otros, hermanados con éste por la presencia, en todos ellos, de la beca de Fonseca, como es el caso de los ya citados de Alonso de la Peña y Montenegro, así como el de Francisco de Aguiar y Seijas; y, también, los de Lope Sánchez de Ulloa, Juan García Vaamonde, Felipe Gil Taboada, Cayetano Gil Taboada, Carlos Riomol y Pedro Antonio Sánchez.

EN LOS ALTARES

Sto. Toribio de Mogrovejo⁵¹ nació en la villa de Mayorga, diócesis de León. Estudió el Derecho Canónico en Valladolid y Santiago a donde llegó en peregrinación, después de vestir la loba del colegio de S. Salvador de Oviedo en Salamanca. En 18 de septiembre de 1568 tuvo el ejercicio de repetición pública

[48] “...fue posteriormente trasladado a Chile “a mediados del siglo XIX” por el hijo del retratado, Manuel Pardo y Aliaga, quien fue Ministro de Perú. En 1952 se conservaba en poder de sus descendientes”, en Díez, José Luis. *Vicente López (1772-1850)*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 168.

[49] Tal relación se estudia en López Vázquez, José Manuel B. “A propósito de tres retratos da colección da Universidade de Santiago de Compostela: O estilo de Cancela del Río e a súas débedas co de Vicente López”, en (Catálogo de Exposición) *Sigillum. Memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 51-59.

[50] Saralegui y Media, Manuel de. *Apuntes biográficos del Excmo. Sr. Comisario General de Cruzada D. Manuel Fernández Varela*. Madrid, Est. Tip. de Jaime Ratés, 1904, p. 64.

[51] Véase Redondo Cadenas. *Santo Toribio de Mogrovejo...*, op. cit.; Sánchez Prieto, Nicolás, *Santo Toribio de Mogrovejo. Apóstol de los Andes*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

y aprobado nemine discrepante recibió el grado de licenciado en Cánones el 6 de octubre del mismo año en la capilla de D. Lope de la Catedral de Santiago. Para su ejercicio público elegido la siguiente proposición Sustentia Pastoris juxta vel injuxta timenda est. De decretales razonó sobre el punto siguiente De fide instrumentorum. Escribió una obra en latín sobre los Concilios. Fue obispo de Lima en donde se distinguió por su ciencia y caridad. La Iglesia le ha colocado en el número de sus canonizados⁵² Fue reconocido Ovilo entre los hijos Ilustres de la Universidad en 1880⁵³.

El reconocimiento y culto a Santo Toribio de Mogrovejo⁵⁴, por parte de la Universidad compostelana, va a tener a este Colegio de los jesuitas su lugar de inicio. En las Actas Capitulares de la Catedral de Santiago del 22 de abril de 1727 se leyó un Memorial, enviado por Antonio Alfonso Mogrovejo en el que manifestaba su “hacer la función de la Canonización de santo Toribio Alfonso Mogrovejo en e Colegio de la Compañía ”; para ello solicitaba: ”que se forme la Procesión en esta santa Yglesia y se toquen las campanas y permita (el Cabildo) Capilla donde se ponga la imagen del Santo”. Ante esta petición se decidió que “por la especial circunstancia de auer el santo benir a visitar el sepulcro de Nuestro Santo Apóstol y Patrón señor Santiago se permita la prozesión y que se toquen las campanas. Y la ymagen del Santo se ponga en el plano de la capilla maior con quatro blandones⁵⁵. Ha de ponerse en relación lo que aquí se dice con su visita al Sepulcro del Apóstol, en ese año de 1568, en que viene a Compostela y que es, por lo demás, Año Santo⁵⁶.

En cualquier caso esta venida de Toribio a Santiago tiene como objeto la realización de una peregrinatio academica⁵⁷ que, en su caso, se concreta en que el 10 de septiembre de 1568 solicita su incorporación que le es concedida. Recibió

[52] Neira de Mosquera. *Monografías de Santiago...*, op. cit., p. 210.

[53] Ovilo y Otero. *Hijos ilustres ...*, op. cit., pp. 7-9.

[54] Sobre el nacimiento y origen de este personaje véase Redondo Cadenas, Feliciano. *Santo Toribio de Mogrovejo, natural de Villagüeja (Diócesis de Oviedo, Provincia de León): breves apuntes para la historia*. Oviedo, Gráficas Summa, 1954.

[55] A.C. Libro nº 50 Actas Capitulares, fol. 371 v. Debo este dato, que agradezco, a la profesora María del Carmen Folgar de la Calle. Se cita, partiendo de la mencionada autora, en Otero Tüñez, Ramón. *El legado artístico de La Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, p. 61.

[56] López Ferreiro. *Historia de ...*, op. cit., tomo VIII, p. 423.

[57] Véase Montiel Roig, Gonzalo et al. “Viajar para saber: movilidad académica, comunicación y viaje en Europa”, en Montiel Roig, Gonzalo et al. (ed.). *Viajar para saber. Movilidad y comunicación en las universidades europeas*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 25-28.

el grado de licenciado la en Cánones el 6 de Octubre de 1568, en la capilla de Don Lope de la Catedral Compostelana⁵⁸, lo que supone, únicamente una estancia de 26 días en Compostela.

Llama la atención que el acceso de Toribio a su reconocimiento posterior en la Universidad de Compostela se haya realizado ubicando su imagen en la iglesia, colegial, de los jesuitas, que se había construido entre 1643 y 1673⁵⁹. En tal lugar se dispondría en una posición próxima a la ocupada por el fundador, Ignacio de Loyola⁶⁰, en el retablo del lado del evangelio, en el crucero⁶¹.

Sabemos, por lo demás, que María Riobóo y Seixas, viuda de Alfonso de Mogrovejo, se hace cargo de los costes del retablo que, por 1747, asume realizar el taller de Manuel de Leys para levantar en la segunda capilla del lado del evangelio. Cuenta para ello, tal como se dice, con el asesoramiento de Andrés de Aguilar y Herce, Lectoral de Escritura de la Catedral compostelana; se entendía que la finalidad de ese retablo era colocar en él “.....la imagen de santo Toribio “que está en el (retablo) del glorioso Patriarca San Ygnacio de Loyola”⁶². Poco más tarde, en 1751, el canónigo e historiador Antonio Rioboo y Seixas, hermano de

[58] Pérez de Bustamante, Ciriaco. “Un graduado compostelano en el siglo XVI: Santo Toribio de Mogrovejo, Arzobispo de Lima”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 8, 1926, pp. 22-26. Véase Levillier. Roberto. *Santo Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo de los Reyes (1581-1606), organizador de la iglesia en el Virreinato del Perú*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1920.

[59] Otero Túñez. *El legado artístico ...*, op. cit., pp. 25-30.

[60] Existe una abundante bibliografía relativa a este personaje, especialmente difundida desde las propias filas de su Orden. Así en Ribadeneyra, Pedro et al. *Flos sanctorum, de las vidas de los santos / escrito por el Padre ... ; aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García ; añadido nuevamente...por el P. ...*, 3 vols. Madrid, Por Joachin Ibarra... A costa de la Compañía de Libreros de esta Corte, 1761. tomo II, pp. 423-452; Nieremberg, Juan Eusebio. *Vida de San Ignacio de Loyola: fundador de la Compañía de Jesús*. Madrid, Lezcano y Comp^a, 1882; Ravier, Adrián. *Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús*. Madrid, Espasa Calpe, 1991; Dalmases, Cándido de et al. “Ignacio de Loyola”, en O’Neill, Charles E. et al. (dir.). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús : biográfico-temático*. Roma, Madrid, Institutum Historicum, S.I., Universidad Pontificia Comillas, 2001, II, pp. 1595-1601; Herrero Salgado, Félix. *La Oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII. III. La predicación en la Compañía de Jesús*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 22-24.

[61] La ubicación aquí resulta un tanto imprecisa. Otero apunta que recibió culto en la capilla de San Ignacio... “pero no en el retablo, donde no cabe...”. En Otero Túñez. *El legado artístico ...*, op. cit., p. 61.

[62] Couselo Bouzas, José. *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y enc. del Seminario, 1933, p. 415. Cabe la posibilidad de que la imagen de Santo Toribio estuviese colocada en uno de los espacios con que dicho retablo cuenta para otras devociones nos parece la más probable ya que el mismo problema presentaban otras esculturas que se encontraban sitas en el de de San Francisco Javier, como se ha visto.



Figura 3
Retablo de Santo
Toribio de
Mogrovejo.
Iglesia de la
Universidad de San-
tiago de Compostela

la viuda, es quien encarga su pintura “...según y de la forma en que se hallan los otros colaterales que hay en dicha iglesia”.

Pues bien el sentido que tiene la ubicación de Santo Toribio de Mogrovejo en este espacio adquiere una comprensión mayor si tenemos en cuenta el santoral del que se acompañaba en su propio retablo. Está, centrándolo, el propio Toribio de Mogrovejo —vestido con la ropa propia de un estudiante, evocándose, de este modo su paso por Compostela—; se le reconoce como a un gran impulsor de las

misiones en América del Sur, labor en la que los jesuitas tuvieron un papel importante. El retablo está culminado, por otra parte, por una devoción mariana tan propiamente americana como es la de la Virgen de Guadalupe. Teniendo en cuenta el contexto en que se ha de entender este retablo —los dos jóvenes estudiantes que le acompañan bien pueden ser el portugués Inácio de Azevedo⁶³ (1527-1570) y Esteban de Zudaire (1548-1570), dos de los cuarenta misioneros — 30 portugueses y 10 españoles, la mayoría de ellos estudiantes que tenían entre 20 y 30 años— que embarcaron para irse a las misiones del Brasil, en un barco que respondía al nombre de Santiago, y que fueron asesinados por la tripulación de un buque liderado por Jacques de Sores, pirata hugonote, en la costa canaria de Tazacorte. Con el nombre de los mártires del Brasil pasaron a la historia⁶⁴, martirio que sería reconocido como tal por una Bula del Papa Benedicto XIV de 21 de septiembre de 1742, aún cuando habría que esperar hasta 1862 para su beatificación. También se relacionan con el martirio y la misión en Brasil, los 12 jesuitas que, con el P. Pedro Díaz, al frente, fueron atacados en otro navío⁶⁵.

[63] Nieremberg, Juan Eusebio. *Ideas de virtud en algunos claros varones de la Compañía de Jesus para los Religiosos della recopilados por el P... de la misma Compañía...* Madrid, Por María de Quiñones, 1643, pp. 244-258.

[64] Moutinho, Mario. “Mártires del Brasil”, en O’Neill. *Diccionario histórico...*, op. cit., pp. 2538-2540.

[65] Nieremberg. *Ideas de virtud...*, op. cit., pp. 258-263; Nieremberg, Juan Eusebio. “P. Pedro Díaz

¿Quién ha de ser el escultor? Sin duda, alguno de los que se enumeran, por entonces, en el Catastro de Ensenada: “Como escultores figuran: Antonio Fernández, Pedro de Otero, Antonio Vaamonde, Francisco de Castro, Francisco López, Andrés Ignacio Mariño, Gregorio Fernández. Francisco Calvo, Julián Cornide, Domingo de Romay, José Crespo, Pedro Romay. Ventura Barreiro, Jorge Calvo, José Gambino. Alexandro Nogueira, Andrés Varela Tacón, Ángel García, Manuel de Leis. Luis Parceró, Francisco de Moas, Domingo de Moas y Francisco Lens, cada uno ganaba un jornal diario cuatro reales de vellón”⁶⁶.

Más interés tiene, en este caso, la identificación del mentor programa iconográfico con el que se pretende hacer valer lo que ha sido la labor misionera de los jesuitas en América; es obvio que alguien de su Orden ha de estar presente en la elaboración de este programa. Puede ser el P. José Carral, nacido en Vilar do Barrio (Ourense), en 1690, profesor de teología moral que vino a Santiago hacia 1728, que logró el doctorado por la Universidad y que retorna a las clases en Santiago en 1737 y muere en 1748. Se sabe que tuvo un papel importante en la reforma de la Universidad que Juan de Ulloa acometería en 1751. También es conocido que se valoró en él “... la amplitud de las Letras humanas, la facilidad y el gusto por la poesía, la noticia de la antigüedad, la erudición en Historia sagrada y profana y, sobre todo, el continuo estudio y grande extensión en la Filosofía y la Teología”⁶⁷.

LOS VÍTORES

I. MANUEL PARDO (1759-1839)

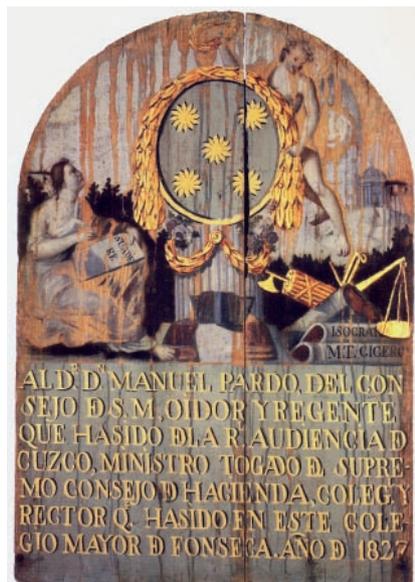
En este vítor⁶⁸ —de un personaje que cuenta, también con un retrato anteriormente valorado— se presenta el escudo de Fonseca, sostenido por una columna estriada y rodeado por una guirnalda, también rodeando la columna. Tras la columna y escudo puede verse un ángel tenante que lleva en su diestra

con otros once de la Compañía de Jesús”, en Nieremberg, Juan Eusebio et al. *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*, III. Bilbao, Administración de “El mensajero del Corazón de Jesús”, 1889, pp. 537-539.

[66] Fraguas Fraguas, Antonio. “Santiago y su Tierra en el Catastro del Marques de la Ensenada”, *Cuadernos de estudios gallegos*, XXV, 77, 1970, p. 304.

[67] Rivera Rivera, Evaristo. *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, p. 500.

[68] Véase Sánchez Cantón. “El consejero...”, op. cit., p. 153; Casas Gil, María Pilar. “Memoria e personaxes. Unha constante na historia da Universidade”, en (Catálogo de Exposición) *Sigillum. Memoria...*, op. cit., p. 122; Monterroso Montero, Juan Manuel. “Sinais de identidade, símbolo dunha universidade”, en (Catálogo de Exposición) *Sigillum. Memoria...*, op. cit., p. 65.



una corona, a relacionar con el honor debido a Manuel Pardo, con el que cabe también vincular el birrete negro y otros elementos anejos, dispuestos al pie de la columna. Como fondo puede verse un templo de la Sabiduría, en tanto que delante, a un lado, pueden verse tanto libros —cuyos lomos aluden a Sócrates y Cicerón— como símbolos del ejercicio de la Justicia: la balanza y el haz de lictores. En la otra parte una figura sedente, con una pluma en una mano y sosteniendo un libro abierto en el que puede leerse *SUADE/ RE*, que cabe entender como alegoría de la Historia.

Figura 4
Vítor de Manuel Pardo.
Facultad de Derecho,
Universidad de Santiago de Compostela

El epígrafe que completa esta obra dice:

AL DR DN MANUEL PARDO, DEL CON/SEJO D S. M, OIDOR Y REGENTE/
QUE HA SIDO D LA RL AUDIENCIA D/ CUZCO, MINISTRO TOGADO DL
SUPRE-/MO CONSEJO D HACIENDA, COLEG. Y/ RECTOR Q, HASIDO EN
ESTE COLE/GIO MAYOR D FONSECA AÑO D 1827.

Estamos ante uno de los vítores que formaron parte del Colegio de Fonseca; que, posteriormente se ubicó en el claustro bajo de la edificio central de la Universidad y que, en la actualidad, forma parte de los que pueden ver en la Facultad de Derecho.

2. FRANCISCO GONZÁLEZ CORRAL (1804-1869)

Nació en A Coruña. En 1827 se licencia en Leyes en Santiago⁶⁹. Tras ser Diputado a Cortes y Fiscal de la Audiencia de Valladolid es Regente de la Audiencia Chancillería de Puerto Rico, puesto en el que cesa, por ascenso, en 1858⁷⁰. Su siguiente responsabilidad es ser Regente de la Pretorial de La Habana, en donde cesa en 1861⁷¹. Se ha publicado, al menos, uno de sus discursos suyos en la Real Audiencia Pretorial de la Habana⁷². Con su vuelta a España se le

[69] Ovilo y Otero. *Hijos ilustres ...*, op. cit., pp. 108-109.

[70] *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 1481 (2 de Octubre de 1858), p. 2.

[71] “Por reales decretos del 7 del actual que ayer publica la Gaceta ha sido declarado cesante, por el mal estado de su salud, don Francisco González del Corral, regente de la audiencia pretorial de la Habana”, *La Correspondencia de España*, 16 de marzo de 1861, p. 1.

[72] También: González, Francisco. *Deberes del magisterio y memoria de actividad: Discurso que en la solemne apertura del tribunal leyó el día 2 de Enero de 1860 en la Real Audiencia Pretorial de la Haba-*

nombra, en 1862, Consejero de Estado. Entre otras distinciones contaba con la de ser Caballero Gran Cruz de la Orden Americana de Isabel la Católica⁷³.

El vitor, que se le dedica, está centrado por el escudo de la Universidad, timbrado por corona real, inscrito en una amplia decoración de roleos, a modo de encuadre. Una balanza, alusiva al ejercicio de la Justicia, cuelga en la parte inferior y central de ese marco decorativo de carácter romano y renacentista al igual que una condecoración: la relativa a la Orden de Isabel la Católica.



Figura 5
Vitor de Francisco
González Corral.
Facultad de Derecho,
Universidad de Santi-
ago de Compostela

El epígrafe que completa esta obra dice así:

AL EXMO E YLLMO SR. DR. D. FRANCISCO GONZALEZ CORRAL, DEL/
GREMIO Y CLAUSTRO DE ESTA UNIVERSIDAD, CABALLERO GRAN CRUZ/
DE LA REAL ORDEN AMERICANA DE YSABEL LA CATÓLICA, DIPUTADO/
A CORTES, FISCAL DE LA AUDIENCIA TERRITORIAL DE VALLADOLID,
/ MAGISTRADO EN LA MISMA Y EN LAS DE OVIEDO Y LA CORUÑA,
REGENTE DE LA R. AUDIENCIA DE PUERTO RICO Y DE LA/
PRETORIAL DE LA HABANA, / CONSEJERO DE ESTADO EN EL AÑO DE 1862. & &

Debe de ser por 1862, momento en que es nombrado Consejero de Estado cuando se lleva a cabo. Su destino original fue el de formar parte del conjunto que adornaba el claustro bajo de edificio central de la Universidad. Hoy se encuentra en la Facultad de Derecho.

3. TORIBIO ALFONSO DE MOGROVEJO (1538-1606)

Está documentado que el claustro se encuentra terminado por 1798, en sus lados norte, este y en una mínima parte del lado sur. En el plano de Miguel Ferro Caaveiro, fechado en ese año, puede verse como se soluciona lo que se describe como “pared que divide la Univ. de la Ygla”, en la que se contempla, y

na. La Habana, Imp. del Gobierno Capitanía General y Real Audiencia por S.M., 1860; González, Francisco. *Discurso que en la solemne apertura del tribunal, leyó el día 2 de enero de 1860, en la Real Audiencia Pretorial de la Habana, su regente...* La Habana, Imprenta del Gobierno, Capitanía General y Real Audiencia, 1860.

[73] Ovilo y Otero. *Hijos ilustres ...*, op. cit., p. 109.



Figura 6
Vitor de Santo
Toribio de
Mogrovejo.
Facultad de Geografía
e Historia,
Universidad de San-
tiago de Compostela

se señala una “puerta de comunicación”⁷⁴. Será sobre este acceso a la iglesia en donde se vaya a disponer, desde un principio, el vitor dedicado a este personaje⁷⁵; ha de tenerse en cuenta, en este mismo orden de cosas, que, en dicho templo, tiene este santo, como anteriormente se ha dicho, un retablo especialmente dedicado a su culto.

En este vitor⁷⁶, un dosel que presenta en lo alto, en una posición central, una corona imperial es el fondo ante el que se presenta el escudo de

armas que presenta en su único campo un caballo y una espada alzada y que ha de relacionarse con el personaje en cuestión discurre el vuelo de dos ángeles. La mitra, el palio y el báculo son insignias que, en la parte baja, aluden a su condición, en tanto que una escribanía y unos documentos hacen referencia a su papel como escritor.

Así dice, en este caso, la correspondiente dedicación:

TORIBIUSALPHONSUSMOGROVEJUS,CUMCOMPOSTELLANPEREGRINUS
ADIRET/ IN HÁC UNIVERSITATE LITERARIA GRADU LICENCIATI IN JURE CANONICO/
PRIDIE NONAS OCTOBRIS ANNI DOMINI MDLXVIII INSIGNATUS EST. OB EJUS/
SAPIENTIAM ET PIETATE AD DESEDEM ARCHIEPISCOPALEM LIMENSEM ELATUS/
EST. SACRO RESCRIPTO IDUUM DECEMBRIS ANNI MDCCXXVI A PONTIFICE/
BENEDICTO XIII IN NUMERUM SANCTORUM RELATUS EST. ¡O FELIX/
UNIVERSIAS, QUAE TANTUM BIRUM IN HISPANIAE HONOREM PRODIDISTI!⁷⁷

[74] Goy Diz, Ana et al. “Planimetría antigua”, en Vila Jato. *El Patrimonio Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela...*, op. cit. p. 202.

[75] En tal lugar se ubica en Fernández Sánchez, José María et al. *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar, 1885, p. 231.

[76] Véase Monterroso Montero, Juan Manuel. “Vitor de Santo Toribio de Mogrovejo”, en (Catálogo de Exposición) *Los Arzobispos de Toledo y la Universidad Española*. Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 164; Casas Gil. “Memoria e personaxes...”, op. cit., pp. 116-118.

[77] Se aporta una traducción en Fernández Sánchez. *Guía de Santiago ...*, op. cit., p. 231.

Cabe comparar, desde un punto de vista formal, este vitor con otros correspondientes al ornato de este mismo claustro; concretamente con los realizados en relación con Luis Folgueras Sión y Antonio Rodríguez González, dado el grado de afinidad. También, en lo compositivo, con el que concierne a Florencio Rodríguez Vaamonde. Prácticamente nada sabemos sobre la autoría de este tipo de obras. El que se vinculen dos de ellos —los relativos a los hermanos Collantes⁷⁸— al pintor José Garabal Louzao, con taller abierto en Compostela⁷⁹, nombrado “pintor de la Real Casa” en 1877⁸⁰ y que, también, impartía clases de dibujo y pintura⁸¹, puede sugerir una posible presencia en esta obra de este autor, fallecido en 1907⁸², o de su taller. La labor de José Garabal, es, en cualquier caso, muy variada; así, en 1882, se encarga, por ejemplo de la pintura y decorado del denominado “Café Suizo”⁸³ y, en 1892, pinta “... el techo del salón de juego de la Sociedad Recreo Artístico”⁸⁴.

4. GUMERSINDO BUSTO (1872-1937)

Nace en San Martín de Laraño, Santiago. Ingresó en el Seminario de Compostela, en donde permanece cinco años. A los quince emigra. Primero a Uruguay; más tarde, a Argentina. Se licencia en Derecho, en Buenos Aires, en 1898. En 1904 pone en marcha la creación de la Universidad Libre Hispanoamericana, a instalar en Santiago; de este proyecto fallido surgirá otro: el de la Biblioteca América que será inaugurada en 1926⁸⁵. También está vinculado al Centro Gallego de Buenos Aires del que será Vicepresidente. En 1910 es nombrado socio de honor del Centro Gallego de La Habana.

[78] Los vitores con los que se compara el de Toribio de Mogrovejo se encuentran, actualmente, en la Facultad de Derecho.

[79] Couselo Bouzas, José. *La Pintura Gallega*. La Coruña, Porto y Cia. Editores, 1950, p. 77.

[80] *Diario de Santiago*, 19, XI, 1877, en Santos Farto, Verónica. *La actividad artística en las publicaciones periódicas diarias de Santiago en el último tercio del siglo XIX* (Tesis de licenciatura inédita dirigida por García Iglesias, José Manuel). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2000, p. 164.

[81] Se anuncia la inscripción en las mismas (*Diario de Santiago*, 6, XI, 1878), en Santos Farto. *La actividad artística...*, op. cit., p. 169.

[82] Couselo Bouzas. *La Pintura ...*, op. cit., p. 79.

[83] *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 23, X, 1882, en Santos Farto. *La actividad artística ...*, op. cit., p. 184.

[84] *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 8, X, 1892, en *Ibíd.*, p. 236.

[85] Véase Presas Beneyto, M. “Retornos culturales: Gumersindo Busto y la Biblioteca América de la Universidad de Santiago de Compostela”, *Estudios Migratorios*, 2008, pp. 214-216.

Su último viaje a Galicia se data en 1909; asiste a la Exposición Regional participando, entonces, en el Congreso de Emigración que organizó la Sociedad Económica de Amigos del País. Entre los frutos de aquel viaje cabe citar su iniciativa en poner en marcha el Patronato de la Universidad de Santiago, que se pone en marcha en 1922. Es nombrado Caballero de la Orden de Isabel la Católica en 1926, y doctor honoris causa, en 1934, por La Universidad de Santiago⁸⁶.

El vitor con el que se le distingue parte de un retrato suyo, en un marco ovalado, que presenta arriba una leyenda que dice UNA, GRANDE, LIBRE; encima, en la parte central, el águila de San Juan —la utilizada en el escudo de España de la época en la que se realiza este vitor—. A los lados y cubriendo el espacio de arriba abajo pueden verse, a cada lado, una figura —una femenina, la de la derecha; y otra masculina, en la otra parte—, a modo de tenantes y cuya configuración parte del mundo del grutesco lo que, una vez más, lleva a una cita renacentista a la hora de elaborar una composición. Sus cuerpos, mezclando, en la parte superior lo humano, con lo vegetal, en la parte baja, se muestran ocultando sus rostros con la disposición de los brazos; el de la derecha mantiene pámpanos con uvas; la de la otra parte, ramas de laurel. Se aluden de este modo, quizás, a producción (pámpanos con uvas) y gloria (laurel), a vincular con lo que el personaje en cuestión ha logrado, así como al reconocimiento merecido. En ambos casos todo ello se dispone con el ritmo propio de los grutescos.

La amplia cartela dispuesta bajo el retrato, y enlazado con este por un concha de vieira compostelana, dice así:

D. GUMERSINDO BUSTO NACIÓ EN/ SANTIAGO DE COMPOSTELA EL 11 DE JU-/LIO DE 1872 Y FALLECIÓ EN BUENOS AI-/RES EL 21 DE JUUNIO DE 1937/ AMÓ INTENSAMENTE A GALICIA Y SU UNI-/VERSIDAD. Y LOGRÓ TRAS PERSERVERANTE/ LABOR FUNDAR LA BIBLIOTECA AMÉRICA/ LA UNIVERSIDAD COMPOSTELANA/ RECOMPENSÓ SU ESFUERZO CONFIRIÉN/DELO EL TÍTULO DE / DOCTOR HONORIS CAUSA/ EN 31 DE OCTUBRE DE 1934.

El doctorado en cuestión, que no pudo recoger ya Busto, se le haría efectivo en 1940, momento en que se le entrega a su familia, en Buenos Aires, una placa con el título correspondiente⁸⁷; en esta puede verse, en la parte alta, una cabeza

[86] Véase Pérez Santos, R. et al. “Gumersindo Busto: Apuntamentos para unha biografía”, en Caggio Vila, P. *Cen anos da Biblioteca América (1904-2004)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 73-87; <http://emigracion.xunta.es/es/conociendo-galicia/biograf%C3%ADa/gumersindo-busto-villanueva> (consultada el 6 de Septiembre de 2013).

[87] Díaz y Díaz, Manuel Cecilio (coord.). *La Universidad de Santiago*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1980, p. 245.

de Minerva, centrada por una arquitectura y, a los lados, los cuatro escudos de las provincias gallegas, dos a cada parte.

Será el 23 de abril de 1947 cuando se coloque el vitor en la Biblioteca América⁸⁸. Posteriormente estaría colocado en el primer piso del claustro, en el espacio de la Facultad de Filosofía y Letras⁸⁹. Con motivo del V Centenario, en 1995, volvería a la Biblioteca América, ahora en el Colegio de Fonseca.

IV. EN EL PARANINFO

En este espacio universitario compostelano, inaugurado en 1906, se disponen en la parte alta, en un friso corrido, los nombres de veinticinco personajes: el de Alonso de Fonseca y veinticuatro más. Tan solo, en este caso, uno de ellos tiene que ver con Ultramar; concretamente con las Islas Canarias.

I. D. DIEGO DE MUROS OBISPO DE CANARIAS (¿?-1506)

Natural de Santiago. Su nombre real era Diego López de Burgos. El sobrenombre con el que se le conoce responde a la familia a la que pertenece; tanto es así que son tres los personajes de esa estirpe que se conocen por el mismo nombre reconociendo a éste como Diego de Muros II⁹⁰.

Formado en Salamanca contaba con el grado de doctor *in utroque iure*. Entre sus cargos eclesiásticos cabe citar que fue canónigo de Santiago y de Sevilla. Diego de Muros II y Diego de Muros III eran sobrinos de Diego de Muros I y ambos habían coincidido en Salamanca, como estudiantes y, también los dos, fueron secretarios del Cardenal Mendoza. Es nombrado obispo de Rubicón (Canarias) en 1496; permanecerá en esta sede hasta su muerte, en 1506⁹¹.

[88] Couceiro Freijomil, Antonio. *Diccionario Bio-Bibliográfico de escritores*. 3 vols. Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1951, tomo I, p. 150.

[89] Álvarez Montes. *Los Vitores ...*, op. cit., pp. 33-34.

[90] Véase García Oro, José. *Diego De Muros III y la cultura gallega del siglo XV*. Vigo, Editorial Galaxia, 1976, p. 15; González Novalín, José Luis. "Don Diego de Muros II, obispo de canarias, su personalidad humanística y su aportación literaria a las crónicas granadinas del 1487 y 1488", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 20, 1974, pp.13-95.

[91] Véase López, Atanasio. "Don Diego de Muros II, obispo de Canarias", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 83, 1914, pp. 287-291; Cuscoy, Diego. "Notas sobre don Diego de Muros, obispo de Canarias", *Revista de Historia*, IX, 61, 1943, pp. 45-61; González Novalín. "Don Diego de Muros...", op. cit.; Cazorla León, Santiago et al. *Obispos de Canarias y Rubicón*. Madrid, Ediciones y Publicaciones Alimentarias, S.A., 1997, p. 61; Barreiro Fernández, X. R., "A fase fundacional (1495-1550)", en Barreiro, Xosé Ramón. *Historia da Universidade de Santiago de Compostela, II*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, p. 45.

Ya el rector Viñas, valoraba, por 1857, que Diego de Muros II fuese el “... primero en ser citado en la escritura del 17 de julio de 1501... (en la) creación de un estudio público”⁹². También Milón, a finales del siglo, valora el papel de Diego II de Muros en la puesta en marcha del Estudio Viejo⁹³.

No deja de llamar la atención que, en la selección hecha, esté tan poco presente la huella compostelana en Ultramar. Lo acaecido en 1998 no deja de reorientar, en ese momento, la mirada de Galicia con respecto al mundo americano que ahora parece ser parte de una historia ya pasada y, en cierto modo, a olvidar, algo que, no obstante, habrá que entender como una cuestión muy puntual; figuras como la de Gumersindo Busto serán reconocidas poco después y volverá a ser patente, en Compostela, la relación entre Galicia y los espacios ultramarinos, especialmente los americanos.

[92] Viñas. “Breve reseña...”, op. cit., p. 6.

[93] “En uno de los libros de actas del Claustro universitario perteneciente a año de 1770 vi consignado que el Estudio Viejo establecido en la Rúa Nueva, en las casas que al efecto donó D. Diego de Muros, existía ya en 1501 cuando Gómez de Marzoa le dotó de bienes”, en Milón y Reales. Augusto. “Universidad de Santiago”, *Boletín Oficial de la Dirección General de Instrucción Pública*, 3, 1895, p. 108.

*La plata de Indias y el Barroco gallego.
Las iniciativas artísticas de los
gallegos residentes en el Nuevo Mundo
durante el periodo colonial*

Domingo L. GONZÁLEZ LOPO

Universidad de Santiago de Compostela
domingoluis.gonzalez@usc.es

No es difícil encontrar en aquellas regiones cuya población se vio afectada por importantes procesos migratorios, la huella de la generosidad de quienes vieron su exilio coronado por el éxito. Galicia no es una excepción, y si bien los historiadores han estudiado preferentemente los ejemplos más recientes, o con mayor amplitud cronológica algunos aspectos concretos —el caso de las fundaciones docentes o las muestras de rica orfebrería—, buena parte de los legados de época colonial permanecen todavía en el anonimato, salvo aquellos más espectaculares que consiguieron pervivir hasta nuestros días eludiendo, muchas veces no sin problemas, los avatares del tiempo. Nuestra intención en este trabajo es acercarnos al conocimiento de esa realidad arrojando un pequeño haz de luz sobre un capítulo aún mal conocido de nuestra diáspora: lo que el Arte en Galicia debe a los aportes de sus hijos residentes fuera de su tierra natal, si bien en este caso nos centraremos exclusivamente en el caso americano y en el período que transcurre entre el siglo XVII y el inicio de las guerras de Emancipación. Obviamente, y dado que carecemos de formación como historiadores del Arte, nuestro análisis se circunscribirá al terreno propio de un historiador de las migraciones, centrándonos en los legados y las actuaciones de las que tenemos constancia a través de un amplio catálogo de fuentes de información.

FUENTES Y MÉTODO

No es fácil estudiar este capítulo de la diáspora gallega, por cuanto la generosidad de estos individuos se ha ido difuminando con el paso y la erosión de los años. En parte sus legados han desaparecido o no llegaron a materializarse, fruto de la

codicia, la rapiña¹, el descuido o el desgaste del uso, y la documentación que los refiere se ha consumido también o ha permanecido ignorada en los archivos. Por eso, para reunir nuestra muestra, debimos recurrir a una gran variedad de fuentes de información. Las hay, ciertamente, de archivo —son las menores en número— pues encontrar referencias en ellas no es fácil, y exigirían un vaciado sistemático de protocolos y libros de fábrica parroquiales, esfuerzo que deberá acometerse por trabajos más ambiciosos y de mayor envergadura que el que nos ocupa. Hemos llevado a cabo también una lectura atenta y lo más exhaustiva posible de las obras ya clásicas de los viejos cronistas locales —H. Ramos, de Baiona; J. Espinosa, de Vigo; M. Martínez Santiso, de Betanzos; R. de Artaza, de Muros; A. Couceiro Freijomil, de Pontedeume; E. Lence-Santar, de Mondoñedo; F. Lanza, de Ribadeo; J. Donapetry, de Viveiro...—, así como de la moderna bibliografía nacida al socaire del auge de la historia local, favorecida tanto por alguna de las recientes tendencias historiográficas, como por el deseo de los gobiernos municipales de dar lustre a las acciones de sus hijos en el pasado —C. Vázquez, de Cangas; J. A. Vázquez Casais, de Cambados; C. González, de Brión; L. López, de Castro de Rei; I. García Tato, de Valdeorras...—. Un esfuerzo que, junto a grandes frustraciones y una gran cantidad de tiempo invertido infructuosamente, nos ha deparado el descubrimiento de interesantes aportaciones. Bien es verdad que este tipo de información suele ser traicionera, pues en ella abundan las vaguedades, los datos incompletos² e incluso informaciones contradictorias, amén de importantes errores que no siempre fue posible aclarar por completo al no poder contrastar en todos los casos la información bibliográfica con la documentación de base, mucha ya perdida irremisiblemente, extraviada o bien custodiada en archivos lejanos, dispersos o de difícil acceso. Por todo ello somos conscientes que de algunos legados y fundaciones sólo conocemos una parte; en algunos casos la

[1] La custodia de “*extraordinaria fábrica*”, que Domingo A. Martínez dona en 1750 a la colegiata de Vigo, “*desapareció en una de las invasiones de la villa*”; la procesional enviada desde Perú a Baiona, fue robada, junto con otros objetos traídos de México, en 1838, y la lámpara que el jesuita Salvador Rodríguez envió desde Nueva España a su feligresía de Cillerós (Viana do Bolo), se la llevaron los franceses en 1809. Espinosa Rodríguez, J. *Tierra del Frago*. (Notas para la Historia de Vigo y su comarca). Vigo, 1949, p. 148; Ramos González, H. *Crónica histórica de la Villa de Bayona*. Madrid, 1925, p. 42 y López Caneda, R. *Valdeorras en la Guerra de Independencia*. O Barco de Valdeorras, 1989, p. 37.

[2] Los legados del alaricano Gaspar López Salgado —el envío de una lámpara de plata al Cristo de Orense en 1610 y su fundación en Allariz en 1616—, figuran de forma autónoma en libros muy diferentes, el primero publicado en 1916 y el segundo en 1984. Por cierto, ninguno de ambos autores menciona el lugar de residencia del oferente en América. Sánchez Arteaga, M. *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense. Anotados por D. Cándido Cid Rodríguez*. Orense, 1916, p. 142, y Cid Rumbao, A. *Historia de Allariz. Villa y Corte románica*. Orense, 1984, pp. 143, 146-147 y 160.

fortuna nos ha permitido comparar informaciones diversas obteniendo así una imagen completa y fidedigna, pero en otras no hemos conseguido despejar nuestras dudas, como tendremos ocasión de comentar.

En total obtuvimos un total de 158 referencias —131 de laicos y 27 de eclesiásticos—, cuya distribución geográfica, atendiendo a la diócesis de procedencia, es como sigue³:

Diócesis	Laicos	Legados colectivos	Eclesiásticos	Total
Santiago	56	1	9	66
Tui	38	2	6	46
Mondoñedo	19	-	4	23
Lugo	5	3	3	11
Ourense	7	-	2	9
Astorga ⁴	-		2	2
Total	125	6	27	158

Tabla I
Procedencia
geográfica

El número de personas implicadas es ligeramente superior al de casos, pues en la primera columna hay dos matrimonios y dos parejas de hermanos, que obran de forma conjunta; por otra parte nuestras fuentes no informan sobre el número de individuos que colaboraron en tres envíos colectivos de limosnas a la Catedral de Lugo para honrar al Santísimo Sacramento, ni de los que atendieron la demanda del recaudador de donativos que envió a Nueva España el cabildo de la Colegiata de A Coruña en algún momento entre 1704 y 1718⁵, ni de quiénes fueron los devotos naturales de Bouzas que en 1800 colaboraron económicamente desde Buenos Aires para las obras del templo parroquial. Por otra parte, hemos incluido también en la segunda columna una leyenda que circuló durante mucho tiempo por Baiona, sin duda apócrifa, pero muy significativa desde el punto de vista de los objetivos de nuestro trabajo. De todos ellos, 87 laicos y 23 eclesiásticos son los que dejan alguna disposición relacionada con el tema que nos interesa en este trabajo, por eso serán ellos los que constituirán nuestro centro de atención a partir de este momento.

Su lugar de residencia en América es muy diverso y se caracteriza por una gran dispersión geográfica, tal como puede apreciarse en la siguiente Tabla.

[3] Si atendiéramos a la moderna división administrativa civil, de la provincia de Pontevedra serían 84, de A Coruña 34, de Lugo 24 y de Ourense 11, en su mayor parte procedentes de localidades y comarcas de la orla costera.

[4] Se trata de territorios de la comarca de Valdeorras, que si bien civilmente pertenecen a territorio orensano, eclesiásticamente son de la diócesis de Astorga

[5] González-Moro Zincke, M^a E. *La Colegiata de La Coruña*. Tesis de Licenciatura. Santiago, 1976, pp. 100-101.

Territorio	Laicos	Eclesiásticos	Total
Nueva España	33	10	43 (39,4%)
Centroamérica	5	-	5 (4,5%)
Tierra Firme	-	1	1 (0,9%)
Nueva Granada	1	2	3 (2,7%)
Quito	1	2	3 (2,7%)
Perú	16	5	21 (19,2%)
Charcas	6	1	7 (6,4%)
Chile	2	-	2 (1,8%)
Río de la Plata	3	1	4 (3,6%)
Antillas	3	-	3 (2,7%)
Filipinas (Manila)	5	-	5 (3,6%)
Brasil (Río de Janeiro)	1	-	1 (0,9%)
No se indica	11	1	12 (11,0%)
Total	87	23	110 (100%)

Tabla II
Lugar de residencia
en Ultramar de los
donantes

La mayor parte de los integrantes de nuestra muestra residen en territorio de Nueva España y América Central—especialmente en Guatemala—, circunstancia que coincide con lo que ya habían puesto de manifiesto los trabajos de I. Macías y R. Márquez sobre la emigración a Indias⁶, concentrándose sobre todo, en el caso de los laicos, en las ciudades de México (14 casos) y Veracruz (4 casos), aunque existe una importante dispersión geográfica por todo el territorio que va desde Chihuahua al norte, hasta León de Nicaragua situado en el extremo meridional del área considerada, y desde Cuernavaca y Oaxaca en el centro-oeste hasta Córdoba en la parte oriental. Una residencia que no está exenta de movilidad, en unos casos debido a la necesidad de gestionar sus intereses económicos, pues algunos centraron sus actividades en distintos centros mineros septentrionales por los que irían deambulando al socaire de su prosperidad, como el futuro Conde de San Juan, D. Francisco Calderón y Andrade, nacido en A Coruña, que de San José del Parral se trasladará a Santa Rosa Cusihuiriachic. O bien iniciarán en ellos su actividad y fortuna para pasar luego a residir en la capital convirtiéndose en prósperos comerciantes⁷, como sucede con el mencionado D. Francisco,

[6] I. Macías para la primera mitad de siglo señala que el 53,1% de los que viajan a Indias tiene este destino, en concreto, de los gallegos, el 59,6%; R. Márquez, por su parte, para el período 1765-1824 indica una proporción de 33,9%. Uniendo las cifras de ambos—en que queda sin computar el tramo 1751-1764, que ninguno de los dos estudia—, la proporción global es de 38,2%. Macías Domínguez, I. *La llamada del Nuevo Mundo. La emigración española a América (1701-1750)*. Sevilla, 1999, pp. 175 y 179, y Márquez Macías, R. *La emigración española a América (1765-1824)*. Oviedo, 1995, p. 163.

[7] Sobre la presencia gallega en los centros mineros mexicanos vid. Pazos Pazos, M^a L. “De los hombres

quien acabará formando parte de la junta directiva del Consulado de México⁸. Asimismo el boucense D. Domingo Salgueiro, vivirá a medio camino entre Querétaro y Veracruz, mientras su paisano D. Santiago del Puerto desarrollará su actividad entre Veracruz y Maracaibo, donde finalmente fallecerá después de otorgar su testamento⁹. Ejemplo destacado es el de D. Roque Yáñez, natural de Porto do Son, quien comienza su andadura en América como empleado de un comerciante en Veracruz, para pasar luego a México para dirigir sus negocios y crear los propios, terminando finalmente su andadura en la ciudad de Valladolid de Michoacán como Administrador General de diversos ramos de la Real Hacienda¹⁰. Otros se verán desplazados por el albur de sus carreras profesionales, tanto laicos como eclesiásticos, según tendremos ocasión de comentar.

Casi un 40% de los casos que manejamos se inclinan por el continente sudamericano o los territorios de la llamada Tierra Firme, especialmente ligados a él en virtud de la organización económica y administrativa entonces vigente, destacando de manera especial el territorio peruano, pues once de los integrantes de nuestra muestra residen en Lima, la capital del virreinato. También aquí es muy amplia la dispersión de residencias, entre las cuales no faltan los importantes centros mineros —Potosí—, mercantiles —Portobelo, Mompós o Cartagena de Indias— o administrativos —Quito y Santiago de Chile—, u otros lugares, como es el caso de Cuzco o Popayán.

Curiosamente las Antillas, importante destino para la población gallega, sobre todo tras la creación de los correos marítimo de A Coruña a La Habana en 1764, aparecen escasamente representadas, lo que sin duda obedece a razones de tipo económico, pues nuestro colectivo está formado por triunfadores, y durante mucho tiempo los territorios anteriormente citados y las ligazones interpersonales a ellos unidas, los hicieron más favorables para alcanzar aquella condición.

Con todo, nuestros datos, a pesar de sus problemas ya mencionados, reflejan también los avatares que la coyuntura económica indiana y la emigración gallega experimentan a lo largo del tiempo. Así la presencia de Río de la Plata, ausente durante la mayor parte del periodo considerado, se manifiesta con fuerza en

y mujeres gallegos en la vida minera de Zacatecas”, en Cagiao Vila, P. (ed.). *Galicia nos contextos históricos. Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 11, 2000, pp. 153-168.

[8] Huerta, M^a T. “Comerciantes en tierra adentro, 1690-1720”, en Del Valle Pavón, G. (coord.). *Mercaderes, comerciantes y consulados de Nueva España en el siglo XVIII*. México, 2003, pp. 30-31.

[9] Fernández Fandiño, J. *Bouzas. Historia de la Villa*. Vigo, 1996, pp. 88, 131 y 105-106.

[10] Rodríguez Pazos, M. “Un español ilustre en el México colonial, don Roque Yáñez (n. 1735-m. 1787)”, *Archivo Ibero-Americano*, nº 121, 1971, pp. 104 y ss.

el último tercio del Setecientos y las primeras décadas de la centuria siguiente, donde se concentran la totalidad de referencias respecto a laicos que tenemos de Buenos Aires (1800, 1804, 1810 y 1827) y Salta (1771 y 1797), circunstancia que confirma la importancia que la presencia gallega alcanzará en esta área en un breve lapso de tiempo, como lo han demostrado los trabajos de la profesora N. A. de Cristóforis¹¹. Resulta muy significativo el hecho de que en la villa de Bouzas decidan acudir al colectivo de vecinos emigrados en Buenos Aires para solicitarles ayuda económica con el fin de arreglar la iglesia parroquial¹². Tampoco es casual que también esté fechada a principios del siglo XIX una de las dos referencias que poseemos relativas a La Habana (1804).

Aunque anecdótica no podemos dejar de mencionar la presencia de gallegos, ya en este periodo, en tierras de la América no española. Es el caso de Miguel Alonso Santos, de San Mamed de Priegue (Nigrán), residente en Río de Janeiro hacia 1793, circunstancia que obedece a ser oriundo de una zona donde la emigración a Portugal no era desconocida. De hecho, siete vecinos de parroquias de dicho ayuntamiento —Camos, Nigrán, Panxón y A Ramallosa— fueron atendidos en el Hospital de Todos Os Santos de Lisboa entre 1745/46, pues, de la misma manera que Sevilla y Cádiz, también la capital del vecino reino sirvió de trampolín, voluntario o forzoso, para las tierras del Brasil¹³.

DEDICACIÓN PROFESIONAL

No conocemos con detalle la ocupación de los individuos laicos que estamos estudiando, claramente un grupo de elite dentro del colectivo galaico que se traslada a las Indias.

Las actividades mercantiles ocuparon sin lugar a dudas un puesto destacado entre las de aquellos gallegos que alcanzaron la fortuna con que soñaban en el momento de embarcarse hacia el Nuevo Mundo. De hecho, el 12% de los que solicitan licencia para hacer la travesía en la primera mitad del Setecientos

[11] Cristóforis, N. A. de. *Proa al Plata: Las migraciones de gallegos y asturianos a Buenos Aires (fines del siglo XVIII y comienzos del XIX)*. Madrid, 2009, pp. 60 y ss. Los contemporáneos eran plenamente conscientes de este hecho. Dos franciscanos en carta escrita desde Buenos Aires a la comunidad de Herbón, decían que “*En esta ciudad la mayor y más poderosa porción son gallegos, en cuyo comercio están los caudales de ella*”. Blanco, R. M. *Apuntes históricos sobre el Colegio de Misioneros de Herbón*. Lugo, 1925, p. 257.

[12] Fernández Fandiño. *Bouzas...*, op. cit., pp. 76-79.

[13] González Lopo, D. L. “A presenza de galegos en Lisboa antes do Terremoto (1745-1746)”, en Hernández Borge, J. et al. (coords.). *Pasado e presente do fenómeno migratorio galego en Europa*. Santiago, 2007, pp. 64-66.

Profesión	Nº de casos	%
Actividad comercial	21	24,1
Comercio y minería	2	2,2
Mercader de plata	1	1,1
Administración	11	12,6
Militares	5	5,7
Propietarios de haciendas	1	1,1
Desconocida	46	52,8
Total	87	100

Tabla III
Ocupación laboral de
los individuos laicos
de la muestra

se declaran como tales; proporción que alcanza el 20% en la documentación manejada por la profesora R. Márquez¹⁴, tendencia favorecida por la propia evolución de las relaciones entre Galicia y América desde 1765. Ya el Duque de Linares, virrey de Nueva España, había afirmado a principios del XVIII que en América todos deseaban hacerse ricos *y para serlo quieren todos ser mercaderes*¹⁵, pues, como indicaba Francisco J. Yáñez, *es el único escalón por donde (se) puede conseguir algún auge*¹⁶. Por eso, buena parte de los que aparecen como *llamados* o con la profesión de *criados* en los mencionados permisos de embarque, el grueso del colectivo, acabaron probablemente dedicándose también a esa profesión de forma directa o indirecta, pues acudían a la llamada de parientes o paisanos para quienes trabajarían como empleados hasta alcanzar su independencia, o la condición de socios, a veces tras estrechar aún más los lazos de parentesco. No faltan ejemplos en nuestra muestra. D. Pedro del Pazo Troncoso, natural de Bouzas, que pasa a Veracruz en 1788, era sobrino —más tarde se convertirá también en yerno— de D. Adrián Félix Troncoso Parceros, así como de su hermano D. Francisco I. Troncoso, acaudalados comerciantes en aquel puerto novohispano; del segundo, tras morir sin hijos en 1819 después de retornar a su villa natal, sería también uno de los herederos. D. Pedro tendrá la misma ocupación que sus tíos —será elegido prior del Consulado de Veracruz en 1819—, con la que obtuvo una saneada fortuna que le permitirá hacer importantes donaciones a su feligresía natal, siguiendo el ejemplo de sus mayores. Lo mismo sucedió con el también boucense D. José Gándara y Salgueiro, comerciante en Querétaro, a donde sin duda llegó de la mano de su tío D. Domingo A. Salgueiro y Barreiro, a quien acabaría heredando y con cuyos bienes y los de otros parientes, crearía asimismo

[14] Macías Domínguez. *La llamada del Nuevo Mundo...*, op. cit., p. 88, y Márquez Macías. *La emigración española a América...*, op. cit., p. 208.

[15] Brading, G. A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*. Madrid, 1975, p. 135.

[16] Rodríguez Pazos. “Un español ilustre en el México colonial...”, op. cit., pp. 16-17.

una fundación en su lugar de origen. D. Pedro Antonio Quintela, acaudalado comerciante mejicano, natural de San Martín de Calvos de Sobrecamiño (Arzúa), es sin duda el responsable de la llegada a Nueva España de su sobrino, también convertido luego en un destacado miembro del Consulado, D. Jacobo Duro. Pero sin duda, el caso más importante con que nos hemos encontrado es el de la familia Otero Bermúdez de San Miguel de Duxame (Vila de Cruces), cuyos miembros —hermanos, tíos y sobrinos—, llegaron a construir una tupida red de intereses comerciales con presencia en Manila, Acapulco, México y Veracruz, donde los apellidos Otero Bermúdez, Blanco Bermúdez y Casal Bermúdez, constituyeron un referente importante en sus círculos económicos durante décadas, si bien no se olvidaron de apuntalar sólidamente las bases del mayorazgo familiar, en manos de la línea agnaticia, que nunca viajó a Ultramar. Un comportamiento que tenía sus antecedentes en Cádiz y que para muchos constituyó una mera prolongación de actividades al Nuevo Continente¹⁷, en especial a partir del momento en que se crean unas circunstancias favorables gracias a las nuevas leyes de flexibilidad comercial del reinado carolino, tal como ha señalado la profesora C. Blázquez¹⁸. Otros irían escalando puestos poco a poco dentro del colectivo. Es el caso de Genaro Garza, natural de Vigo, quien en 1771 tenía una tienda de menudeo en la Plaza del Maíz de Veracruz, situada en el puerto, pero que en 1798 ya era Síndico del Consulado veracruzano, creado tres años antes¹⁹. Por eso estamos convencidos que la práctica totalidad de aquellos para los que no tenemos información sobre sus actividades, forman parte de este colectivo, lo que elevaría su proporción total en nuestra muestra a casi un 78%.

En realidad la Tabla III encierra una mayor complejidad de la que puede parecer a primera vista, pues muchos de los individuos incluidos en ella

[17] Es el caso de Domingo y Juan López de Carvajal, naturales de Santa María de Duancos (Castro de Rei), que mantenían estrechas relaciones comerciales desde Cádiz y el Puerto de Santa María con México a través de Veracruz, participando activamente en las ferias de Xalapa. Ambos hermanos tenían negocios con Eliseo Antonio Llanos de Vergara, natural de Ayamonte —Domingo era su compadre—, quien a su vez estaba relacionado con otros comerciantes gallegos, como D. Juan Salmonte y Taboada. Clemente, hijo de Domingo, trabajaba en el comercio con Nueva España y murió en uno de sus viajes de regreso a Cádiz. Borchart de Moreno, C. R. *Los mercaderes y el capitalismo en México (1779-1778)*. México, 1984, pp. 77-78 y 123, nota 49, y Archivos de la Universidad Veracruzana, <http://www.uv.mx/bnotarial/detalles.aspx>, 27-1761-8661, fols. 69-71 vta. Consultado el 13/05/2013.

[18] Blázquez Domínguez, C. “Consideraciones sobre los mercaderes de las ferias y su establecimiento en la villa de Xalapa”, en Del Valle Pavón. *Mercaderes, comerciantes y consulados...*, op. cit., pp. 137-138.

[19] En 1802 se presentó como candidato a las elecciones del Consulado y en 1804 fue elegido como Teniente de Síndico. Ortiz de la Tabla Ducasse, J. *Comercio exterior de Veracruz 1778-1821. Crisis de dependencia*. Sevilla, 1978, pp. 204, nota 84, 192-197 y 204.

realizaban actividades diversas, en apariencia muy distintas, aunque en la práctica la línea divisoria que las separaba era muy tenue. Así el ya mencionado D. Juan Ignacio de la Vega Sotomayor, quien había iniciado sus negocios en El Parral desde 1690 como agente de José Larribas, comerciante de ciudad de México, se traslada en 1705 a la capital del virreinato donde acaba siendo todo un personaje, convirtiéndose en miembro del Consulado de Comercio, del que ejercerá el cargo de cónsul moderno en 1713 y cónsul antiguo al año siguiente, siendo elegido como prior (su máxima autoridad) en 1725 y 1726. Casará a su hija con D. Francisco A. Sánchez Tagle, sobrino y heredero del Marqués de Altamira, importante hombre de negocios natural de Santillana del Mar, y con él creará una red comercial volcada hacia tierra adentro, en especial hacia San Felipe del Real de Chihuahua²⁰. En El Parral obtuvo el grado militar de Sargento Mayor, que sin duda haría valer más tarde en el Regimiento Urbano del Comercio de la ciudad de México, creado en 1692 para defender los bienes de los comerciantes y del virrey durante una revuelta popular²¹. Otros hombres de negocios gallegos residentes en la capital formarán parte de su cuadro de mandos, como D. Diego López Ballesteros y Mondragón, natural de Vilagarcía, teniente de una Compañía de Granaderos a él perteneciente, y D. Rodrigo A. de Neyra, natural de San Julián de Mourence (Vilalba), Capitán de Granaderos y Sargento Mayor del mencionado Regimiento. No son casos únicos, D. Domingo Antonio de Otero Bermúdez, uno de los hombres de negocios más relevantes de Manila en los años centrales del XVIII²², era General de la Caballería y Nobleza de Manila y Sargento Mayor del Batallón de las Doce Compañías de Milicianos de Manila²³. Graduaciones con las que, obviamente, más que una función efectiva en la milicia, buscaban redondear su prestigio social en proceso de ascenso. Eso, sin duda, explica también que D. Andrés Díaz Maseda, nacido en San Esteban de Fórnea (Trabada), comerciante, negociante con créditos y en torno a 1705 encargado de una imprenta en la ciudad de Antequera (Oaxaca), propiedad de un tal Fernández de León, sea llamado *capitán* en algunos documentos²⁴.

[20] Huerta. “Comerciantes en tierra adentro...”, op. cit., pp. 20 y 33.

[21] Yuste, C. *Comerciantes mexicanos en el siglo XVIII*. México, 1991, p. 12.

[22] En 1743 es uno de los 48 propietarios de mercancías en el galeón de Acapulco con 160 piezas. En el listado también figuran sus sobrinos D. Andrés Blanco Bermúdez, con 63 y el Capitán D. José F. de Otero Bermúdez con 23. Rodríguez García, V. *El gobierno de D. Gaspar Antonio de la Torre y Ayala en las Indias Filipinas*. Granada, 1976, p. 105.

[23] Caamaño Bournacell, J. *Gallegos en Filipinas*. Madrid, 1956, p. 17 y Vázquez, A. *Vila de Cruces. La Tierra de Carbia*. Madrid, 2000, p. 110.

[24] Pérez Costanti, P. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930, p. 192; Castañeda, C. (coord.). *Del autor al lector. Historia del libro en México*. México,

Tampoco comercio y administración eran espacios independientes, tal como indica en su obra D. A. Brading²⁵:

Los almaceneros de México²⁶ encontraron otro mercado para sus artículos en el sur indígena. En esa región se acostumbraba que los magistrados reales, es decir, los alcaldes mayores, se dedicaran al comercio. Distribuían a crédito grandes cantidades de mulas, toros y telas, cobrando a sus subordinados precios considerablemente mayores de los normales, a cambio del servicio. Además prestaban dinero en efectivo, con seis meses de anticipación, sobre las cosechas de algodón, cacao y especialmente cochinilla. Para financiar estas operaciones, los alcaldes mayores —que en gran parte eran militares pobres asignados a las fuerzas de reserva— necesitaban tanto capital como crédito. Algunos los conseguían de los fondos de caridad de la Iglesia, otros de sus amigos, pero la mayoría recurrían a las grandes casas mercantiles de la ciudad de México o a los comerciantes ricos de Oaxaca y Puebla.

En el largo párrafo reproducido se describe, sin duda, la trayectoria y el origen de la fortuna del capitán D. Lorenzo Antonio Correa de Araújo, Alcalde Mayor de Cuernavaca y Administrador General de la Lid de Gallos de todo aquel territorio²⁷, riqueza que sirvió para construir las residencias señoriales de San Pedro de A Ramallosa y Baiona, vivienda ésta que ya habitaba en 1759, así como la capilla funeraria familiar en la Colegiata de esta villa²⁸. Sospechamos también que la prosperidad de que hace gala D. Domingo A. Ledo Domínguez en la localidad de Sanxenxo, más que de su cargo de Alguacil Mayor de las Reales Cajas de S. M. en la ciudad de Cuzco, proviene de otras actividades relacionadas con el mundo de los negocios, eso explicaría que después de la visita que efectúa a su tierra de origen, reclamara a su pariente Lorenzo²⁹. Por otro lado, algunos

2002, p. 346 y Amador Marrero, P. F. “De Oaxaca a Canarias: devociones y traiciones”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, n° 101, 2012, p. 47.

[25] Brading, *Mineros y comerciantes...*, op. cit., p. 140.

[26] *Almacenero* es el nombre de los grandes comerciantes de la capital, quienes formaban parte del Consulado y controlaban los mecanismos de las actividades mercantiles entre Nueva España y Cádiz.

[27] Ciertamente los alcaldes mayores tenían prohibido cualquier actividad comercial, así como hacer negocios dentro de su jurisdicción por medio de agentes, sin embargo el sueldo de un alcalde mayor apenas alcanzaba para cubrir los gastos de administración, gastos que él mismo tenía que costear, por eso la mayor parte de ellos firmaban contratos con comerciantes muy ventajosos para éstos, pues de este modo conseguían prácticamente un monopolio en el territorio del alcalde mayor. El almacenero proporcionaba mercancías que el alcalde distribuía entre los indios vulnerando todas las prohibiciones de estos llamados *repartimientos de comercio*. Los indios tenían que retribuirlos entregando cochinilla, algodón o textiles de esta materia, que el alcalde enviaba al comerciante o su apoderado. Borchart de Moreno. *Los mercaderes y el capitalismo en México...*, op. cit., p. 92.

[28] Espinosa Rodríguez, J. *Casas y cosas del Valle Miñor*. Vigo, 1951, pp. 21 y 40-41.

[29] Visita la localidad de San Ginés de Padriñán (Sanxenxo) —había nacido en Adigna— en 1748 ó 1749. Su hermano o sobrino Lorenzo Ledo Domínguez, soltero, de 24 años, viaja al Cuzco en 1750. Pérez García, J. M. *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera*. San-

de los personajes analizados, como parte de su estrategia de ascenso social e integración en las oligarquías de poder, acabaron desempeñando distintos cargos en los gobiernos municipales de las ciudades en que residían, así sucede con los ya citados D. Domingo A. de Otero Bermúdez en Manila, quien además ostentaba el cargo de Alférez Real, motivo por el cual le correspondió a él, a la llegada del nuevo gobernador de Filipinas D. Gaspar de la Torre, recibir el real despacho con el nombramiento y prestarle obediencia³⁰. D. Adrián Félix Troncoso, llegará a ser regidor perpetuo de Veracruz³¹ y D. Juan Salmonte y Taboada, Alcalde Ordinario de la ciudad de México.

La administración fue el ámbito en que desarrollaron su actividad un puñado de estos gallegos, circunstancia que coincide con la situación general. En efecto, se trató siempre un grupo reducido los que se integraron en esta vía, pues, como se ha señalado, la nobleza gallega contaba poco en la Corte y el único centro universitario existente en Galicia estaba fuera de las redes de influencia política³². Probablemente muchos de los que formaron parte de sus filas no siempre la tuvieron como actividad exclusiva, como ya hemos visto en el caso de D. Lorenzo Correa en Cuernavaca o D. Domingo Ledo en Cuzco. A ellos debemos añadir a D. Alonso Pérez Castellanos, de San Juan de Hospital (Quiroga), Contador Mayor del Tribunal de Cuentas de Lima allá por 1677; D. Benito Novoa y Salgado, de Orense, doctor en Derecho por la Universidad de Santiago en 1650, oidor de la Audiencia de Manila y posteriormente fiscal del crimen y lo civil en la de México, de la que también acabó siendo oidor, y D. Fernando Rey Villar de Francos, natural de A Coruña, Oidor de Canon de la Real Audiencia de Santo Domingo. También forma parte de este colectivo, aunque a otro nivel, Alonso de Santana, de Sandiás (Orense), escribano mayor del cabildo de la villa de Potosí, además de notario del Tribunal del Santo Oficio. En este grupo debemos incluir también al Capitán General de las Filipinas D. Gómez Pérez das Mariñas (1590-1593) y a los tres virreyes del Perú naturales de nuestra tierra, D. García Sarmiento, Conde de Salvaterra (1648-1655), que previamente lo había sido de México (1642-1648), D. Pedro A. Fernández de Castro, Conde de Lemos (1667-1672) y D. Francisco Gil

tiago, 1979, p. 99, y Macías Domínguez. *La llamada del Nuevo Mundo...*, op. cit., p. 314.

[30] Rodríguez García. *El gobierno de D. Gaspar...*, op. cit., p. 43.

[31] Sobre este personaje vid. Blázquez Domínguez, C. "Comerciantes y desarrollo urbano: la ciudad y puerto de Veracruz en la segunda mitad del siglo XVIII", *Tiempos de América*, nº 5-6, 2000, p. 26.

[32] Rey Castelao, O. "Los gallegos en el Río de la Plata durante la época colonial", en Núñez Seixas, X. M. (ed.). *La Galicia Austral. La inmigración gallega en la Argentina*. Buenos Aires, 2001, p. 43.

Taboada (1790-1796), que aplicó aquí la experiencia adquirida en el de Nueva Granada (1788-1789)³³.

Son pocos los auténticos profesionales de la milicia que figuran en el colectivo que estudiamos. Se trata del capitán Francisco Fernández Vitorio, o de un familiar directo suyo, que habría servido al rey en el Alto Perú, de donde procedía la imagen de Ntra. Sra. de Copacabana a la que aquél erige una capilla en San Julián de Landrove (Viveiro), en 1688³⁴; del vigués D. Juan Piñeiro Villarino, Sargento Mayor en La Habana, fundador a principios del siglo XVIII de la capilla del Espíritu Santo en la Colegiata de su localidad natal, de la que su hermano D. Marcos era regidor perpetuo³⁵. El tercero es posible que se trate del Sargento Mayor D. Antonio Vermúdez Ulloa de Sotomayor, señor de la fortaleza de Tebra, que residió en Filipinas y México. A ellos se unen dos naturales de tierras de Melide, D. Antonio Varela Segade, sobrino del arzobispo de igual apellido, posible portador de algunos de los objetos orientales ligados a la Obra Pía creada por su tío, y D. Alonso de Ponte y Andrade, fundador de una capilla en la iglesia de Folladela³⁶.

Los ricos centros mineros peruanos también fueron ámbito de negocio para los gallegos. El viveirense Pedro de Posada Alfeirán labró allí su fortuna como mercader de plata, regresando luego a la Península, donde vería sus bienes embargados por el Consejo de Indias por haber defraudado derechos reales cuando se dedicaba al tráfico del rico metal. La lista se cierra con Domingo Rodríguez Canosa, natural de Camariñas, que al decir del P. López Canedo, prosperó en Nueva España en el negocio de haciendas³⁷, y D. Antonio de Inclán el Menor, de San Lorenzo de Andrés (Vilanova de Arousa), de quien sólo sabemos que fue *viajero al Perú*³⁸.

Pero los gallegos arriban también al continente americano como eclesiásticos de distinta condición, como puede apreciarse en la siguiente tabla:

[33] Eiras Roel, A. et al. *Los gallegos y América*. Madrid, 1992, pp. 89-95 y 185-186.

[34] Nuevo Cal, C. "Nosa Señora de Copacavana en Landrove, una devoción andina", en *Semana Santa de Viveiro 2004*. Lugo, 2004, pp. 81-88.

[35] Espinosa Rodríguez. *Casas y cosas del Valle Miñor...*, op. cit., p. 404.

[36] Broz Rei, X. M. *A Terra de Melide*. Melide, 2001, pp. 233-236 y 238.

[37] Gómez Canedo, L. *Los gallegos en América entre el Descubrimiento y la Emancipación. Algunas notas y un guión para escribir su historia*. Santiago, 1983, p. 163.

[38] Caamaño Bournacell, J. *Cambados y el Valle del Salnés (La margen izquierda de la Ría de Arosa)*. Madrid, 1957, pp. 91-92.

Diócesis	Obispos	Seculares	Regulares	Total
Santiago	2	2	4	8
Tui	1	2	1	4
Mondoñedo	2	2	-	4
Lugo	1	1	-	2
Orense	1	1	1	3
Astorga	-	-	2	2
Total	7	8	8	23

Tabla IV
Procedencia
geográfica de los
eclesiásticos gallegos
de la muestra

Su situación es diferente a la de los laicos, pues mayoritariamente llegan como obispos o misioneros, aunque no faltan entre ellos ocho sacerdotes seculares, alguno de los cuales debió arribar como integrante de algún séquito episcopal, como el viveirense D. Luís López, crucífero mayor y capellán del arzobispo de México D. Francisco de Aguiar y Seijas, o D. Juan Domínguez Fabeiro, de San Finz de Estacas (Cuntis), párroco de Latacunga, al sur de Quito, territorio al que llegó acompañando a su tío D. Alonso de la Peña Montenegro, quien le nombraría su albacea. D. Matías do Val, de Santa María de Parada de Alpedriz (Lalín), que dejó en su lugar de origen buena prueba de la fortuna acumulada en América, aunque no nos haya llegado noticia del período exacto —apenas principios del siglo XVIII— ni del lugar donde lo consiguió; D. Juan de Lago Varela, párroco de Santo Domingo de Parita (Panamá), desde donde agasajó generosamente a la Colegiata de Vigo o D. Jorge de Andrade, residente en Lima, a donde le escribieron los regidores de su Pontevedra natal en 1637 pidiéndole ayuda económica para llevar adelante proyectos educativos y sociales³⁹.

Los ocho regulares pertenecen a órdenes diversas: tres franciscanos, un carmelita descalzo, un jesuita y tres mercedarios procedentes del convento de Conxo, lo que convierte a este lugar en un importante centro de americanismo en Compostela. Dos de ellos, fr. Ignacio de la Iglesia y fr. Luis Armida, ocuparon correlativamente el cargo de Vicario General de la Orden de la Merced en Nueva España en los años cuarenta y cincuenta del siglo XVIII. Ambos habían sido precedidos en el tiempo por fr. Andrés Fortes, natural de Noia, que enviará en 1676 desde Lima fondos para costear la obra de la nueva iglesia del convento⁴⁰.

El reparto cronológico de los legados objeto de nuestro análisis queda reflejado en la tabla siguiente:

[39] Rivera Vázquez, E. *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanzas en los siglos XVI al XVIII*. La Coruña, 1989, pp. 357-359, y Eiras Roel. *Los gallegos y América...*, op. cit., p. 118.

[40] Barral Iglesias, A. *Santa María la Real de Conxo*. A Coruña, 1992, pp. 76-89 y 248-257.

Tabla V
Cronología de los
legados y fundaciones

Período	Laicos	Eclesiásticos	Total
1550-1600	1	-	1
1601-1650	4	4	8
1651-1700	15	9	24
Sin especificar	1	-	1
1701-1750	33	8	41
1751-1800	26	1	27
Sin especificar	1	1	2
1801-1835	4	-	4
Desconocido	2	-	2
Total	87	23	110

LAS MANDAS DE LOS INDIANOS

Otra dificultad que se nos ha presentado ha sido la de sistematizar los legados enviados desde el Nuevo Continente. La casuística es tan diversa, a nivel general y particular, que hemos tenido grandes dudas a la hora de buscar un método que permitiera, en su presentación, combinar la riqueza y diversidad de las voluntades sin entrar en una pormenorización tan detallada que acabara por anular la imagen de conjunto. Es necesario advertir que muchos de los individuos de la muestra, además de las donaciones que son objeto de nuestro análisis, realizan otro tipo de legados y fundaciones, por lo que la realidad es mucho más compleja. En efecto, en algunos casos nos encontramos con fundaciones muy ambiciosas que se desarrollan en varios frentes. Un ejemplo destacado es el de D. Andrés de Losada Sotomayor, que funda una escuela de primeras letras, hace legados a varios hospitales, uno con carácter permanente, mandó reedificar una ermita a la que dotó de muchos ornamentos litúrgicos y fundó una capellanía en su interior. Por esta razón los guarismos que aparecen recogidos en la tabla siguiente no hacen referencia al número de legados, sino de individuos que los hacen⁴¹. Debe tenerse en cuenta también que las diferencias entre los legados son, en ocasiones, abismales, pues en unos casos son extremadamente generosos, mientras en otros pretenden, simplemente, dejar un recuerdo a la parroquia en que se fue bautizado, la institución en que se estudió o de la que se formó parte. Puede servir de ejemplo la actitud de dos de los prelados que dio Galicia a la Iglesia americana. De un lado D. Alonso de la Peña Montenegro, natural de Padrón y obispo de Quito, quien agasajó con largueza en su testamento a la Colegiata de Iria y a las catedrales de Mondoñedo y Santiago, a cuyos tres cabildos había

[41] Estrictamente tendríamos que hablar de número de casos sobre el total de la muestra, ciento siete, pues ya hemos comentado que algunos tienen carácter colectivo.

pertenecido⁴²; también aportaría el caudal necesario para la fundación del convento masculino de carmelitas de San José de Padrón, si bien es justo reconocer que la designación del lugar correspondió a su cumplidor testamentario, el P. Domínguez Fabeiro⁴³. Por su parte D. Sancho Figueroa y Andrade, natural de A Coruña y canónigo magistral de Mondoñedo, nombrado obispo de San Juan de la Victoria de Huamanaga en 1678, envió desde allá en 1685 un cofrecito de plata para reservar el Santísimo Sacramento en el monumento de Jueves Santo, si bien al ser promovido a Quito, precisamente como sucesor de D. Alonso de la Peña en 1690, remitiría dinero para costear diversas fundaciones religiosas⁴⁴.

Tipología	Laicos	Eclesiásticos	Total
I.- Culto			
Objetos litúrgicos	37	10	47
Lámparas y arañas	16	5	21
Vestiduras litúrgicas	7	1	8
II.- Devoción			
Regalo de imágenes	7	6	13
Adorno/veneración de imágenes	9	2	11
Retablos (hacer, reparar, dorar)	18	3	21
Dinero para cofradías de la feligresía natal	2	-	2
Envío de reliquias de santos	1	2	3
Obras de arte (cuadros, muebles)	-	2	2
Rejas para un altar	1	1	2
III.- Construcción			
Dinero para iglesias y capillas	5	-	5
Obras en la iglesia parroquial o conventual	13	3	16
Construir capilla en igl ^a parroq ^l o convento	4	1	5
Construir capilla exenta (familiar o ermita)	10	1	11
Reparar capillas o ermitas	8	-	8
Construcción de colegios o conventos	3	2	5
Construcción o reforma de pazos familiares	7	5	12

Tabla VI
Legados de los
gallegos en Indias

En esta tabla se recogen las diferentes categorías de los legados o donaciones establecidas en la documentación que manejamos. Hemos intentado guardar un equilibrio entre la diversidad, para ofrecer una imagen lo más próxima posible

[42] Estebaranz, A. J. “Don Alonso de la Peña Montenegro, Obispo de Quito, y algunas de sus fundaciones en Galicia”, *Compostellanum*, vol. LII, n^{os} 3-4, 2007, pp. 633 y ss.

[43] Bandín Hermo, M. *El Obispo de Quito D. Alonso de la Peña Montenegro (1596-1687)*. Madrid, 1951, pp. 343-391.

[44] Cal Pardo, E. “La Catedral de Mondoñedo en la Evangelización de América”, *Memoria Ecclesiae*, V, 1994, pp. 181-182.

a la pluralidad de intenciones, y la concentración en una misma categoría de aquellas que guardaban relación, más o menos próxima, entre sí.

A la vista de la tabla, es evidente que fueron tres los comportamientos más habituales de los integrantes de nuestra muestra en el capítulo que estamos analizando; el envío de objetos relacionados con el culto divino, el amparo y fomento de devociones y la inversión en obras relacionadas con la mejora de los templos parroquiales de sus feligresías o las capillas centro de arraigada devoción en sus lugares de origen, aunque también crearon nuevos espacios para fomentarla, ya con carácter privado —capillas propias en iglesias o bien exentas, a veces ligadas a las viviendas familiares— o público en ámbitos ligados a órdenes religiosas.

Entre los primeros hay que señalar el envío de cálices, patenas, copones, vinajeras, acompañadas del correspondiente platillo y frecuentemente con la campanilla que debía sonar durante la elevación, incensarios, navetas, acetres e hisopos, custodias, atriles, sacras, blandones y candeleros para iluminar el altar durante las misas o al Santísimo durante su exposición, cruces parroquiales, ciriales, apuntadores, hostiarios, portapaces, relicarios y varas para el palio, todo ello de plata, ya mexicana, ya peruana, frecuentemente dorada y en alguna ocasión de oro. Sólo en un caso los mecheros serán de bronce⁴⁵. No podemos computar con exactitud el número de piezas, porque no siempre ofrece nuestra fuente un inventario detallado, pero son 41 los cálices —al menos 18 de ellos acompañados de la correspondiente patena— los que llegaron desde Indias a las iglesias gallegas gracias a nuestros donantes, de los cuales hoy apenas se conservan nueve⁴⁶. Las custodias o viriles para exponer o llevar en procesión al Santísimo durante la fiesta de Corpus o las *minervas* que mensualmente organizaban algunas cofradías eucarísticas, son catorce —al menos dos de ellas procesionales—, de las que se conservan cinco. Los incensarios son cinco, las cruces parroquiales tres —a las

[45] Son los que ofrece a la iglesia parroquial de Sanxenxo D. Domingo A. Ledo Domínguez, además otros objetos de plata, un ara consagrada para un altar y un viril de plata dorada valorado en 7.200 reales de vellón del que se sentía especialmente orgulloso, pues mandó esculpir su imagen a la puerta de su casa, añadiendo esta cuarteta: “Este clavel que aquí ves/un domingo singular/lo ha traído a colocar/al templo de San Ginés”. <http://caminaporsanxenxo.blogspot.com.es/2012/08/ruta-de-la-leyenda-11.html>. Consultado el 21/05/2013.

[46] En realidad fueron bastantes más, pues el franciscano fr. Luis Cervela trajo del Perú en 1676, 106 cálices con sus patenas, casi todos dorados, y dos custodias, objetos donados “por personas devotas naturales de Galicia”. Sin embargo de todos ellos sólo tenemos la certeza de que quedó en esta tierra el cáliz que entregó al convento de Herbón. Los demás fueron distribuidos por la provincia franciscana de Santiago, pero ignoramos su destino exacto. Eiján, S. *Franciscanismo en Galicia*. Santiago, 1930, pp. 204-206.

que se debe unir una cruz procesional para una capilla privada, que sin duda acabó haciendo las funciones de aquéllas— y los atriles siete. Algunos donativos son espectaculares, como el que hace D. Juan Salmonte y Taboada desde México a su parroquia natal de San Vicente de Burres (Arzúa) en 1761, hasta el punto de hacer exclamar, veinte años más tarde, al visitador del arzobispado después de haberlo visto en la sacristía que para su custodia debieron de añadir al templo parroquial, que *Todo está bueno, pero falta iglesia para tanta honra*⁴⁷. Comentario parecido al que efectúa el visitador del arciprestazgo compostelano de Morrazo en 1737 después de admirar la custodia enviada por Pedro do Campo desde Chile a la parroquia de San Adrián de Cobres (Vilaboia), *y es lástima no esté en una catedral*⁴⁸. Otros no lo son tanto por sus características cuanto por la alcurnia de los donantes, como el cáliz que donaron a la iglesia de Santa María de Gargamala (Mondariz) los Condes de Salvaterra a su regreso de América en 1661, quienes posiblemente, regalaron también la custodia procesional de Salvaterra do Miño⁴⁹.

Capítulo aparte forman las lámparas —al menos 21, pero sin duda este número es un mínimo—, en su mayor parte destinadas a arder ante el tabernáculo, o bien ante el altar de alguna advocación mariana⁵⁰, de una imagen de Cristo o de un

[47] Archivo Histórico Diocesano de Santiago, Fondo General, carpeta nº 1.272, Visita Pastoral de 1791, Arciprestazgo de Ferreiros, fol. 20. Recientemente este legado ha sido objeto de estudio por José M^a Sánchez y Rafael Macías, quienes presentaron una ponencia en el *Simposio Internacional, Arte y Patrimonio en España y América. Memoria y Percepciones*, organizado por la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla y la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), en Junio de 2011, titulada “Mandas testamentarias y plata labrada de Indias: los legados de Domingo Suárez y Juan de Salmonte y Taboada a Galicia en el siglo XVIII”, actualmente en prensa, pero cuyo texto he podido consultar gracias a la gentileza de sus autores. La relación que figura en el Archivo de Indias, empleada por ellos, no coincide exactamente con la efectuada por el visitador, que incluye más piezas. Es posible que algunas hubiesen sido enviadas por otro indiano natural de la parroquia, D. Domingo Vázquez, también residente en México y que unos treinta años antes había enviado dinero para diversas fundaciones. A.H.U.S., F.G., c. nº 1.268, Visita Pastoral de 1749.

[48] A.H.U.S., F.G., c. nº 1.266, Visita Pastoral de 1737.

[49] En realidad, aunque en la inscripción votiva que figura en la pieza se aluda a ambos, la entrega se hizo por parte de Dña. Antonia de Acuña, pues el virrey, D. García, había muerto en Perú en 1659. La atribución de la custodia a esta pareja, cuyo estilo la liga al virreinato sudamericano, es hipótesis sugerida por M. Sáez. Andiñón Marán, J. (coord.). *Arciprestados de Tui-Vigo. Montes-Mondariz*. Vigo, 2013, p. 105, y Sáez González, M. *La platería en la diócesis de Tui*. A Coruña, 2001, p. 107.

[50] Cabe destacar la que D. Juan Ignacio de la Vega y Sotomayor envió desde ciudad de México a la cofradía de Ntra. Sra. de Darbo, parroquia vecina a Cangas, en 1698, en cuya iglesia subsistió hasta principios del siglo XX en que desapareció, y la que envía en 1787, desde la misma ciudad, D. Francisco Soto y Freire a Ntra. Sra. de la Soledad de la catedral de Tui, de devoción muy arraigada en la ciudad desde mediados del siglo XVII. En realidad enviaba dos, una para esta imagen y otra

santo de especial devoción⁵¹. Entre ellas destaca la que envía D. Juan Salmonte a Burres, de la que el párroco dice que pesa 700 onzas y mide ocho cuartas. De las que han llegado hasta nosotros cabe destacar la que D. Juan Ignacio de la Vega y Sotomayor envió a la iglesia de Cangas, de cuya cofradía del Santísimo Sacramento era hermano y cuyas cuotas siguió pagando desde México puntualmente⁵².

Merecen ser destacadas unas piezas que son únicas por sus características, los dos manifestadores de Cangas y Bouzas, objeto relacionado con el culto eucarístico, enviados por el ya mencionado D. Juan Ignacio de la Vega, y por D. Domingo Antonio Salgueiro y Barreiro⁵³, así como los centelleros de la iglesia parroquial de Bouzas y la Capilla del Santo Cristo de Ourense. Ambos proceden del Perú; el primero enviado por D. Andrés Fernández de la Rúa, en virtud de testamento fechado en Lima en 1747, y el segundo por Pablo Martínez López en 1690, asimismo desde Lima, originalmente a su feligresía de San Salvador de Sabucedo (A Porqueira), si bien en 1728 fue vendido con licencia del provisor del obispado a la catedral de Orense por 5.276 reales de vellón, para poder llevar a cabo obras de primera necesidad en la fábrica del templo parroquial, pintar los retablos colaterales y adquirir vestiduras y objetos litúrgicos de los que estaba muy necesitado⁵⁴.

En algunas ocasiones, algunas de estas piezas de orfebrería, no vinieron de América, sino que fueron encargadas a plateros locales. Así la custodia que Domingo A. Martínez quiere regalar a la colegiata de Vigo en 1750, se encarga al orífice gaditano José Rico, y el donativo de D. Antonio Díaz Maseda para Fórnea

para el Santísimo, que ya tenía una, por eso el cabildo, por una razón de equilibrio estético, decidió poner ambas en la capilla de éste, y su lámpara trasladarla ante el retablo de aquella. Vázquez Marinelli, C. et al. *Historia de Cangas*. Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2007, p. 603, y Rodríguez Blanco, R. *Apuntes históricos de la S.I.C., ciudad y antigua diócesis de Tui*. Santiago, 1879, p. 191.

- [51] Es el caso de la imagen de San Antonio de Bouzas, el altar mayor de la catedral de Santiago o el Cristo de Ourense.
- [52] En realidad la que hoy puede admirarse en Cangas es la segunda que envía entre 1714-1716 —la primera había llegado en 1699—, réplica exacta de la primera, que se perdió durante el saqueo de Redondela en 1702 tras la batalla de Rande, a donde se enviara para mayor seguridad. Vázquez Marinelli. *Historia de Cangas...*, op. cit., p. 399.
- [53] Fernández Fandiño. *Bouzas...*, op. cit., pp. 105-106, y Esteras Martín, C. “América en Galicia: la platería”, en *Santiago y América*. Santiago, 1992, p. 192.
- [54] Fernández Fandiño. *Bouzas...*, op. cit., pp. 92, 96 y 102.; Esteras Martín. “América en Galicia...”, op. cit., pp. 194-195, y González García, M. A. “El centellero del Santo Cristo de la Catedral de Orense, donación de un indiano del siglo XVII”, *Memoria Ecclesiae*, V, 1994, pp. 347-354, y López Domínguez, A. “Noticias sobre la llegada de orfebrería foránea a algunos templos de la Alta Limia orensana”, en Paniagua Pérez, J. et al. (coords.). *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana*. Siglos XVI-XIX. León, 2010, p. 442.

—cruz, lámpara, cáliz y viril—, al artesano de Ribadeo Francisco Fernández de Losada, quien los entregó en Mayo de 1699. El platero compostelano Antonio Morales fabricará la lámpara donada para la catedral por Juan Blanco desde Nueva España en 1732. Por otro lado, en Madrid se dora la custodia que Domingo A. Ledo había traído de Perú para la iglesia de Sanxenxo, y es posible que también en talleres de la Corte se elaborara la custodia del Conde de Lemos para la catedral de Lugo⁵⁵.

En el Galeón de Manila llegaron a México, partiendo luego desde Veracruz hacia Cádiz, algunas de las casullas o incluso de los ternos completos de ricas telas de seda china⁵⁶, que para admiración de sus paisanos, enviaron nuestros indios con el fin de solemnizar las ceremonias litúrgicas de las fiestas religiosas en que habían participado durante la niñez, y que seguían presentes con nostalgia en su memoria en la Ciudad de los Reyes⁵⁷, en las inhóspitas tierras del norte mejicano⁵⁸, o a las orillas del Río de la Plata⁵⁹.

La veneración de las imágenes y los santos queridos desde la infancia está presente también en el ánimo de nuestros legatarios. Ya hemos hecho referencia a la lámpara que D. Juan I. de la Vega envía a Ntra. Sra. de Darbo; a la misma imagen van destinados en 1726 por un vecino de la parroquia, Domingo Pérez, vecino de la ciudad de México, 1.450 reales de vellón para confeccionarle un vestido⁶⁰, cantidad que, al ser excesiva, acabó destinándose a llevar a cabo reformas

[55] Sáez González. *La platería en...*, op. cit., pp. 405-406; Couselo Bouzas, J. *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Compostela, 1932, p. 466; Kawamura Kawamura, Y. et al. *Arte de la platería en la Mariña Lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Lugo, 1999, p. 56 y López Valcárcel, A. *Historias Luguesas*. Lugo, 1975, p. 80.

[56] Como el “terno muy cumplido de bordado de la China”, que *modernamente* se declara haber recibido en la iglesia parroquial de Vilagarcía de Arousa en 1740. A.H.U.S., F.G., c. nº 1.266, Visita Pastoral de 1740 al Arciprestazgo de O Salnés. El terno eclesiástico está compuesto por casulla y capa pluvial para el oficiante y dalmáticas para sus ministros (diácono y subdiácono).

[57] Como las que ofrece D. Andrés Fernández de la Rúa a su Bouzas natal, aunque en este caso debían proceder de obradores locales. Se trata de un terno con sus albas y otras vestiduras, así como dos juegos de manteles para el altar. González Fernández, J. M. “Documentación judicial y emigración americana: Una aproximación a la élite colonial y sus relaciones con la Península”, *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario*, 4, 1989, p. 21.

[58] D. Juan Ignacio de la Vega envió también vestiduras litúrgicas de calidad con bordados de la China (casullas, manípulos y estolas). Vázquez Marinelli. *Historia de Cangas...*, op. cit., p. 399.

[59] D. Tomás da Insua, vecino de Buenos Aires, envió a su Sarces natal (Laxe) un terno para los días festivos. Lema Suárez, J. M. *A Arte Relixiosa na Terra de Soneira*. Santiago, 1993, III, p. 692, y Cristóforis. *Proa al Plata...*, op. cit., p. 216.

[60] También D. José Pérez envió desde Indias en 1774 dinero para confeccionar un vestido a la Virgen del Rosario de la iglesia de la Villa de A Guarda, que acabó empleándose, con el que destinaba a otra función, para construir el hermoso retablo que todavía hoy preside esta imagen. Pereira Molaes, A.

en el templo parroquial⁶¹. Destino semejante, el arreglo y decoro del templo parroquial, se dio en 1763 a los 3.000 pesos enviados por D. Lorenzo Paredes y Vázquez desde Popayán a la cofradía de la Virgen del Rosario de Moaña⁶². Una corona de plata llegará del virreinato del Perú hacia 1660 a la iglesia de Santa Cristina de Lavadores (Vigo), y otras tres coronas del mismo metal mandará D. Andrés Fernández de la Rúa desde Lima para las imágenes de Ntra. Sra. del Rosario y Ntra. Sra. de los Remedios de Bouzas —de quien también se acuerda desde Veracruz D. Santiago del Puerto remitiéndole una media luna de plata— y Ntra. Sra. de Cabo Silleiro⁶³. Su paisano D. Francisco Troncoso, legó al morir a la iglesia de Bouzas la imagen de la Virgen del Rosario que tenía en casa *con un rosario de oro con su medalla y una cadena de oro con un relicario de un niño en cruz*⁶⁴. Hay que incluir aquí el rosario “*de piedras rubíes con los padrenuestros de medallas de oro con el letrero de María y la cadena al parecer de lo mismo*, que desde Indias enviaron los hermanos Santiago y Manuel del Pozo para la imagen de Ntra. Sra. de su parroquia orensana de San Juan de Vilar de Santos (Vilar de Santos), según se indica en la visita pastoral de 1714⁶⁵. También el obispo D. Alonso de la Peña se acordará de la Virgen de Iria enviándole una corona de plata y un cordón de oro, y a Santiago, patrono de su villa natal, igualmente una corona y un collar de plata⁶⁶.

También desde Ultramar llegaron imágenes para los altares de las iglesias gallegas; en ocasiones respondían a devociones ya antiguas, como los tres San Miguel de marfil remitidos desde Filipinas a tres feligresías que lo tenían como titular —San Miguel de Duxame, San Miguel de Galegos y San Miguel de Bouzas—, más una cuarta de igual material y procedencia, que de México —aunque llegado aquí en el galeón de Acapulco— viajó al convento de Conxo, donde aún se conserva. En otros casos reflejaban devociones características de la piedad postridentina, como la Virgen del Rosario donada por José Nieto a la iglesia de San Clemente de Pazos (Zas) en 1805, o la Virgen del Carmen remitida

Ma. *La arquitectura civil y religiosa en la Diócesis de Tui. Siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral, Santiago, 2002, pp. 226-226.

[61] Vázquez Marinelli. *Historia de Cangas...*, op. cit., p. 613.

[62] Rodríguez Ferreiro, H. *A Xurisdicción do Morrazo. S. XVII-XVIII*. Pontevedra, 2003, II, p 399, nota 1.207.

[63] Fernández Fandiño. *Bouzas...*, op. cit., pp. 88, 92, 96, 102 y 131, y Esteras Martín. “América en Galicia...”, op. cit., p. 194-195

[64] Libro I de Difuntos de Bouzas, fol. 366 vuelto. (29/12/1819). Probablemente ambos objetos los había traído desde Veracruz.

[65] López Domínguez, A. “Noticias sobre la llegada...”, op. cit., pp. 441-442.

[66] Estebanz. “Don Alonso de la Peña Montenegro...”, op. cit., p. 643.

desde Manila a Sanxenxo por D. Alberto Jacinto de los Reyes⁶⁷. Son varios los oferentes que incluyen en los retablos de sus feligresías, sobre todo si ellos los costearon, las imágenes de los santos de sus nombres, es el caso de José Nieto en Pazos, D. José Pérez en A Guarda, o el presbítero D. Matías do Val en Santa María de Parada (Lalín), que también incluyó el de su hermano, San Andrés.

Entre las devociones a las que prestan atención los individuos que estamos analizando, cabe destacar aquella que ya en el siglo XVI se había convertido en una de las señas de identidad de Galicia y como tal representada en sus símbolos heráldicos. Nos referimos al Santísimo Sacramento, expuesto permanentemente a la veneración popular en la catedral de Lugo y que había sido objeto del reconocimiento oficial durante el Seiscientos con diversos donativos y dos ofrendas permanentes desde 1669. Una a iniciativa de la Junta del propio Reino gallego y la otra impulsada por el rey, que comenzó a percibirse por el cabildo lucense desde 1671⁶⁸. Tal vez el eco de estos hechos estimuló el comportamiento de los residentes en Indias, que decidieron colaborar en el sostenimiento de tan honrosa como costosa empresa. En 1672 D. Pedro A. Fernández de Castro, Conde Lemos y Virrey del Perú, envía 70 libras de oro de 22 quilates y medio para la fabricación de *una custodia a su Divina Magestad siempre patente en la Iglesia de Lugo*⁶⁹.

Enriquecer las lipsanotecas de iglesias o capillas formó también parte de los comportamientos que estamos estudiando. Así fr. Ignacio de la Iglesia envió al templo de su convento de la Merced de Conxo, dos ramilletes relicarios donde se guardaron fragmentos de los cuerpos de Santa Margarita, San Fructuoso, Santa Liberata, San Felicísimo y varios nichos —uno de ellos tenía al menos trece— con otras tantas reliquias de diferentes bienaventurados⁷⁰. Pero, sin duda, el legado más importante por sus repercusiones futuras es el del franciscano fr. Juan de Prada, Comisario General de todas las Provincias y Custodias de su orden en Nueva España, Florida, Nuevo México, Filipinas y Japón, así como de las monjas de Santa Clara, quien en los años cuarenta del siglo XVII trajo para el oratorio del pazo familiar de Outarelo, en Santa María de Castro (Barco de Valdeorras) el cráneo del franciscano martirizado en Japón en 1595 fr. Francisco Blanco, así como el de uno de sus compañeros, y la palma de una de las manos del bienaventurado Sebastián de Aparicio, al igual que aquél, natural de A Gudiña.

[67] Lema Suárez. *A Arte Relixiosa...*, op.cit., III, pp. 511-512 y Pérez García, J. M. *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera*. Santiago, 1979, p. 99.

[68] González Lopo, D. L. *O culto eucarístico en Lugo e as doazóns reais*. Lugo, 2007, pp. 5-6.

[69] López Valcárcel. *Historias Luguesas...*, op. cit., pp. 80-81.

[70] Barral Iglesias. *Santa María la Real...*, op. cit., p. 257.

La capilla se convertirá en centro de una romería popular que se mantiene viva en la actualidad⁷¹.

Sin embargo los gallegos entraron en contacto en el Nuevo Mundo con nuevas devociones que acabaron formando parte de su mundo espiritual y a las que procuraron dar a conocer en su tierra de origen. Entre todas destaca la Virgen de Guadalupe mexicana de la que se envían cuadros e imágenes a diversas iglesias gallegas, tanto por laicos como por eclesiásticos seculares y regulares, cuyos nombres no siempre ha conservado la documentación o la memoria. Así las encontramos en lugares tan dispares y lejanos entre sí como Viveiro, Mondoñedo, Melide, Coruña, Santiago de Compostela, Padrón, Herbón, Vilagarcía de Arousa, Fornelos de Montes, Vigo, Tui o Baiona. De forma más anecdótica encontramos referencias a otras advocaciones, como es el caso de la Virgen de Copacabana, Señora del Continente Sur, como la guadalupana lo es del Norte, a quien se dedica una capilla en Landrove en 1688, o la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, quien tendrá también la suya en Ribadeo, construida hacia 1740 por D. Bernardo Rodríguez Arango y Mon, a quien sus paisanos llamaban el Indiano⁷². D. Lorenzo Correa y su esposa, Dña. Josefa Omaña, dedicarán la capilla que erigen en la colegiata de Baiona a Nra. Sra. de Guadalupe⁷³.

Probablemente no fueron tan sólo las devociones marianas las únicas que los gallegos trajeron consigo desde el Nuevo Mundo, pero su conocimiento en profundidad exigiría el manejo de una documentación de carácter personal de la que no disponemos, de manera especial sus inventarios post mortem. Por otra parte, la importante presencia en Galicia de órdenes religiosas con destacada implantación en América (franciscanos, dominicos, jesuitas, y en menor medida, agustinos, carmelitas y mercedarios, entre otros), contribuye sin duda a

[71] García Tato, I.: *Vilanova, Outarelo y san Francisco Blanco. Monografía Histórica de una parroquia gallega*. Madrid, 1999, pp. 232 y ss. Urbano VIII en 1627 había autorizado misa y función en honor de los protomártires del Japón, fijando su festividad el 5 de febrero, fecha en que se celebra la mencionada romaría.

[72] González Lopo, D. L. "Devociones de origen americano en Galicia", en Caglio Vila, P. et al. *De ida y vuelta. América y España: los caminos de la cultura*. Santiago, 2007, pp. 136 y ss. Las referencias de Mondoñedo han llegado a nuestro conocimiento con posterioridad a la publicación de este artículo, pertenecen al convento de las monjas concepcionistas y originariamente a la catedral, aunque desde 1967 se custodia en la iglesia de San Pedro Fiz de Roupár (Xermade), a donde se trasladó tras las reformas de Pons Sorolla en la sede mindoniense (información facilitada por el archivero catedralicio, D. Enrique Cal Pardo).

[73] Agradecemos a D. Anxo Rodríguez Lemos su gentileza al facilitarnos copia del testamento de esta señora, conservado junto con otra documentación de la Colegiata de Baiona en el Archivo Histórico Nacional.

enmascarar el origen real de muchas de las devociones que nuestros estudiados declaran profesar. Con todo hay ejemplos sobresalientes que avalan nuestra sospecha. D. Francisco Calderón de Andrade dedicará la capilla del pazo que erige en la feligresía de Santa María de Oín (Roís) a San Juan Nepomuceno, cuya imagen, con una representación muy característica del arte novohispano, preside su fachada. Era ésta una devoción especialmente arraigada entre los mineros del norte de México como protector de la buena fama de aquellos hombres de acción que se arriesgaban peligrosamente en su lucha por el éxito bordeando frecuentemente los límites del correcto comportamiento moral. En la biografía que de ese santo regalaron a un rico minero de Taxco, alguien escribió de puño y letra un poema cuyos primeros versos hacían referencia e este valimiento del bienaventurado:

Si llevado del barreno/buscas honra, buscas fama/con fe y esperanza clama/ a San Juan Nepomuceno:/el tener nombre de bueno/es mejor que la riqueza/más alto que la nobleza/ pues en el juicio de Dios/con inclinación veloz/tanto vale, cuánto pesa⁷⁴.

Buena parte de los caudales enviados desde el Nuevo Mundo por estos triunfadores tuvieron como objetivo la mejora de los templos donde habían sido bautizados, habían rezado durante su infancia y continuaban elevando sus plegarias a Dios sus vecinos y parientes. Dignificar estos espacios sagrados era sin duda obra meritoria desde un punto de vista religioso e hito firme en la conservación de su recuerdo, en lo material y en lo espiritual, en los tiempos venideros. Son varias las iglesias que aparecen mencionadas en nuestra documentación como destinatarias de estos legados: San Vicente de Burres y San Martín de Calvos de Sobrecamiño (Arzúa); Santa María de Darbo (Cangas); Santa María de Viladabade (Castroverde); San Xenxo de Padriñán (Sanxenxo), San Miguel de Codesoso, San Pedro de Portas y San Mamed de Pousada (Sobrado)⁷⁵; San Miguel de Bouzas (Vigo) y Santa María de Muimenta (Campo Lameiro). Algunas incluso fueron reconstruidas por completo, como sucede a las de San Jorge de Camariñas (Camariñas); San Martín de Valongo (Cortegada); San Miguel de

[74] Stépanék, P. "San Juan Nepomuceno en el Arte español y novohispano", *Cuadernos de Arte e Iconografía. Revista virtual de la F.U.E.* Tomo III, nº 6, 1990, epígrafe 5º.

[75] Las obras de Burres son producto de la generosidad de D. Juan Salmonte, la de Calvos Sobrecamiño, de D. Pedro Antonio Quintela, la de Portas, de D. Andrés de Losada Sotomayor, entre cuyos papeles se encuentran noticias de estas obras, así como de las referentes a los templos de Codesoso y Pousada. Vid. Cordero Carrete, F. R. "Don Andrés de Losada y Sotomayor (1707-1790), Alguacil mayor de la Ciudad y Arzobispado de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II-6, 1946, pp. 268-269. En la de Sanxenxo fueron, al parecer, los caudales de D. Domingo A. Ledo los que se usaron para cerrar su frontispicio.

Duxame (Vila de Cruces) y Santa María de Parada de Alpedriz (Lalín), que fue trasladada a un nuevo emplazamiento⁷⁶.

Las capillas fueron otros edificios religiosos favorecidos por los donativos de origen indiano. Entre ellas debe hacerse una distinción; por un lado aquellas que ya desde antiguo eran centro de un culto popular, y por otro las de nueva creación, que normalmente están ligadas a las construcciones de tipo familiar que hemos incluido en el último de los capítulos que establecíamos al inicio de este apartado. Pueden servir de ejemplo de las de este tipo la de San Fernando erigida en el lugar de Liñares de la parroquia de San Esteban de Culleredo por D. Fernando Villar de Francos, oidor de la Audiencia de Santo Domingo, según dispuso en testamento fechado en 1742⁷⁷. Pero esto no significa que estemos ante categorías claramente separadas, pues voluntaria o involuntariamente algunas acabaron adquiriendo aquella condición —ya vimos el caso de Outerelo— y en otras se intentó fomentar de manera consciente. Es lo que sucedió con la capilla del pazo de A Golpelleira, dedicada por su fundador a la Virgen de Guadalupe de México, quien para fomentar la devoción en la zona solicitó y obtuvo del papa Pío VI en 1776 un jubileo con indulgencias para los *fieles de ambos sexos, i a cada uno de por si* que acudieran a ella cada doce de diciembre, fiesta de la patrona⁷⁸.

Entre las primeras cabe destacar el antiguo santuario de la Virgen de las Angustias de Illobre, próximo a Betanzos, que un devoto llegado de Ultramar con gran fortuna decidió reedificar a partir de 1780. Sin embargo, su muerte en 1783 interrumpió la obra⁷⁹. Otros casos fueron igualmente desafortunados,

[76] La de Darbo se hizo con el dinero enviado por Domingo Pérez, primero del sobrante del remitido para hacer un vestido a la patrona, de que ya hemos hablado, y luego con más dinero que mandó en 1733 ya para ese fin. Las obras de Viladabade, a mediados del siglo XVII, las costeó D. Diego Osorio Escobar y Llamas, arzobispo de Puebla de los Ángeles, que llegó a ser virrey de México. Las de Camariñas, Domingo Rodríguez Canosa por manda testamentaria hecha en Nueva España el año 1747. En Valongo los trabajos fueron costeados por el agustino D. Fr. Diego Fermín de Vergara, obispo de Popayán y arzobispo de Santa Fe de Bogotá, donde falleció en 1744. La reedificación de la iglesia de Duxame fue producto de la familia Otero Bermúdez y la de Parada del clérigo D. Matías do Val. Vázquez Marinelli. *Historia de Cangas...*, op. cit., p. 613; Valiña Sampedro, E. et al. *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. Madrid, 1983, VI, pp. 238-241; Fernández Fandiño. *Bouzas...*, op. cit., pp. 76-79; Gómez Canedo. *Los gallegos en América...*, op. cit., p. 157 y 163; Eiján, S. *Historia de Ribadavia y sus alrededores*. Madrid, 1920, p. 472; Vázquez. *Vila de Cruces...*, op. cit., p. 110, y Vázquez Crespo, A. et al. *A Comarca do Deza*. Pontevedra, 1989, p. 276.

[77] A.H.D.S., F. G., C. 1.272, Visita Pastoral de 1791 al Arciprestazgo de Faro, fol 121, y Cardeso Liñares, J. *Luces y sombras del Arte en As Mariñas dos Frades*. A Coruña, 1993, p. 259.

[78] Tilve Jar, M^a A. "Pintura colonial en Vilagarcía de Arousa. José Páez y el retablo de la capilla de la Golpelleira", *El Museo de Pontevedra*, 1999, pp. 211 y ss.

[79] Martínez Santiso, M. *Historia de la ciudad de Betanzos* (1892). Edición facsímil, A Coruña 1987,

como el de la ermita de San Andrés en San Vicente de Arceo (Boimorto), para cuya reparación envió desde México 1.000 pesos D. Andrés de Seoane en 1710, pero que finalmente no se emplearon porque ya estaba en ruinas⁸⁰. Mayor fortuna tuvo la capilla de Ntra. Sra. de las Virtudes de Betanzos, construida a finales del siglo XIV o principios del XV, y que fue encontrada en ruinas por Andrés Copeiro y Parga a su regreso de México y, según declara en su testamento de 1675, la mandó reconstruir, sufragando su retablo y dotándola de los ornamentos litúrgicos necesarios⁸¹. La ermita de Ntra. Sra. del Monte, en Camariñas, también fue reparada gracias al legado de D. Domingo Rodríguez Canosa⁸² y la de la Virgen del Carmen en Muros se levantó en 1767 con el caudal enviado desde Chile por Jerónimo Durán⁸³. También los hermanos Yáñez (Porto do Son) se acordarán de su Virgen de la Misericordia de la capilla de La Atalaya; el mayor, Francisco Javier, remitirá desde Tabasco en 1774 dinero para su torre y campana, mientras Roque, desde Valladolid de Michoacán, enviará dinero en 1786 para costear su retablo⁸⁴.

Sin embargo la capilla que más veces aparece mencionada en nuestros papeles es la de Santa Liberata en Baiona, construida entre 1695 y 1701, dedicada a un culto muy popular en el Bajo Miño y Norte de Portugal, el de las nueve hermanas santas. Son cuatro los legados que le llegan de México, Perú y Nueva Granada durante el siglo XVIII. El primero en 1708, 3.750 reales de D. Juan Antonio Osorio; el segundo en 1724 de Lorenzo Gabiño y Sereno —*comerciante con algún caudal*, al decir del virrey Príncipe de Santo Buono⁸⁵—, residente en Lima⁸⁶; el tercero —1.000 pesos— de D. José Villar Andrade, Conde Villar de Fuentes, también desde Lima, en 1760, y, por último, los 2.000 reales de Juan M. Landero, residente en la localidad neogranadina de Mompós, que llegan en

p. 382.

[80] A.H.D.S., F. G., c. 1268. Visita Pastoral de 1749 al Arciprestazgo de Bembexo.

[81] Couceiro Freijomil, A. *Historia de Puentedeume y su comarca*. Puentedeume, 1971, pp. 430-435.

[82] Archivo Catedralicio de Mondoñedo, Armario 3, 41/11. Visita Pastoral de D. Carlos Riomol y Quiroga, 1757, último folio.

[83] Artaza, R. de. *Muros. Páginas de su Historia*. Madrid, 1923, p. 180, y Fabeiro, M. *Muros de San Pedro*. Ames, 2000, p. 30.

[84] Rodríguez Pazos. “Un español ilustre en el México colonial...”, op. cit., pp. 39 y 43.

[85] Gabiño era natural de Santiago de Compostela, sin que sepamos el por qué de su interés por esta capilla. Su hija se casará con el Conde de Montebanco. Turiso Sebastián, J. *Comerciantes españoles en la Lima borbónica. Anatomía de una elite de poder (1701-1761)*. Valladolid, 2002, p. 306.

[86] Álvarez Limeses, G. *Pontevedra*. Tomo XIII-2º de Carreras Candí, F. (dir.). *Geografía General del Reino de Galicia* (ed. facsímil). La Coruña, 1980, p. 983, y Ramos González, H. *Crónica histórica de la Villa de Bayona*. Madrid, 1925, p. 28.

1787⁸⁷.

Son once los retablos de iglesias parroquiales y siete los de capillas de diferentes tipos los subvencionados con la plata de Indias⁸⁸, donaciones a las que se deben sumar los 500 reales entregados por D. Domingo A. Ledo para ayuda del importe del de la iglesia de Sanxenxo, construido en la década de los ochenta del siglo XVIII. Asimismo en 1726 se hicieron pedestales en los colaterales de Darbo con el dinero enviado desde México por Domingo Pérez, y el retablo del altar mayor de la colegiata de Vigo pudo dorarse gracias a los donativos de Juan de Prado y Bartolomé de Vincios —100 pesos cada uno— desde León (Nicaragua) en 1691.

No faltó generosa ambición entre nuestros fundadores, que también se esforzaron por establecer en su terruño natal nuevas casas de órdenes religiosas con las que aumentar el espíritu religioso de sus gentes con su acción pastoral, la formación cultural de las nuevas generaciones con su enseñanza, el remedio de sus males con su caridad y fomentar las vocaciones con su acogida. Así Domingo Ferraz de Araújo, natural de Vilanova dos Infantes (Celanova), impulsará la creación del convento de dominicos de Orense en 1607 con la plata obtenida en Potosí; los colegios de la Compañía de Jesús de Orense y de Pontevedra se debieron a metal de igual procedencia, que, en el primer caso, envió en 1615 Alonso de Santana, de Sandiás; y en el segundo el presbítero pontevedrés residente en Lima D. Jorge de Andrade, en 1644. A estos debemos añadir el convento de carmelitas de Padrón, del obispo D. Alonso de la Peña Montenegro, y una comunidad femenina, el colegio de la Enseñanza, debido al patrocinio del rico hombre de negocios limeño D. Mateo Vázquez, natural de San Pedro de Présaras (Vilasantar), cuyo deseo, para gran alegría de la incipiente comunidad de carmelitas descalzas de Santiago, era fundar un instituto femenino del Carmelo reformado. Sin embargo, al tener ya patrono dicha fundación, el albacea de D. Mateo —éste falleciera en 1744 en Panamá durante su viaje a la Península—, y para decepción y disgusto de las

[87] Espinosa Rodríguez. *Casas y cosas del Valle Miñor...*, op. cit., p. 33, y Ramos González. *Crónica histórica...*, op. cit., p. 80.

[88] Se trata del retablo de Ntra. Sra. de Guadalupe de Santiago de Betanzos (finales del XVII o principios del siglo XVIII), el mayor y los colaterales de Vilaselán (Ribadeo) c. 1745, el del Rosario de A Guarda (1774), el mayor y los dos colaterales de Moaña, (1777), el de Ntra. Sra. del Carmen de Sanxenxo (1778), el mayor de Porto do Son (1784) y el de Pazos (1805), con las imágenes correspondientes. A ellos debe sumarse el de Ntra. Sra. de Belén de la iglesia de Camariñas (1747), aunque en este caso se habla de altar o imagen. De las segundas debemos citar el de la iglesia de la Asunción en Allariz, las capillas de Ntra. Sra. de las Virtudes de Betanzos, la Virgen del Camino de Ribadeo, Copacabana de Landrove, Chiquinquirá de Ribadeo y La Atalaya de Porto do Son.

monjitas que ya veían en los pesos del Indiano el fin de sus desdichas, optó por una comunidad nueva⁸⁹. Que las cinco iniciativas señaladas tengan su origen en Perú no es una casualidad, ni tampoco que la mayor parte se sitúe en la primera mitad del Seiscientos, sólo las cuantiosas rentas que, directa o indirectamente podía proporcionar el argénteo metal, podían apuntalar empresas tan costosas. También desde Perú vendrá el dinero para la construcción de la nueva iglesia del convento mercedario de Conxo. A ellas habría que sumar el proyecto de Domingo Rodríguez Canosa de levantar un convento de la orden franciscana, a la que era muy afecto, en su Camariñas natal, pero acabó desistiendo a favor, como ya hemos señalado, de la iglesia parroquial y la ermita de la Virgen del Monte⁹⁰.

Pero las Indias proporcionaron también los caudales necesarios para reverdecer los laureles ya mustios de las viejas glorias familiares, o iniciarlas, creando nuevos linajes; de este modo, al amparo de los pesos y doblones de Ultramar, nacieron hidalguías y noblezas. Un total de siete laicos y de cinco eclesiásticos construyeron o reformaron los antiguos pazos familiares con los caudales indianos. El más destacado de todos ellos D. Lorenzo Correa, que además de la casona rural de San Pedro da Ramallosa —A Robaleira—, concluida en agosto de 1760, erigió una suntuosa residencia en Baiona, diseñada por él y de la que se sentía especialmente orgulloso: *Balcones en este villa fueron los míos los primeros y por sus medidas se fabricaron los demás hasta el año de 78 y 79*⁹¹. También resulta de gran interés desde el punto de vista arquitectónico el añadido neoclásico que a la casa familiar de San Andrés do Val (Lalín) costeó el virrey neogranadino y peruano D. Francisco Gil Taboada en el último tercio del siglo XVIII⁹². Otros serían el ya mencionado Pazo de A Gorpelleira en Vilagarcía; el de Andrés en Vilanova de Arousa; el de Antequera en Oín (Roís), propiedad de los Calderón, Condes de San Juan; el de Guimarán en Ribadeo y la llamada Casa de la Misericordia en Viveiro. A cargo de eclesiásticos estuvieron las obras de reforma en el Pazo de Gandarón en Salcedo, del arzobispo Malvar y Pinto, y la erección del llamado Pazo de Quito en la villa de Padrón a iniciativa de D. Alonso de la Peña, el Pazo

[89] Sanz González, M. “Notas sobre la educación femenina en Santiago de Compostela. La Compañía de María, 1759-1835”, *Compostellanum*, vol. XXXIX, nº 3-4, 1994, pp. 485 y ss., y Una Carmelita Descalza: *La v. m^a M^a Antonia de Jhs. Fundadora del Convento de Carmelitas Descalzas de Compostela*. A Coruña, 1991, pp. 198-199.

[90] Gómez Canedo. *Los gallegos en América...*, op. cit., p. 163.

[91] Espinosa Rodríguez. *Casas y cosas del Valle Miñor...*, op. cit., pp. 21 y 40-41.

[92] Vázquez Crespo. *A Comarca do Deza...*, op. cit., p. 228, y Nogueira Fariña, V. *Pazos de Galicia*. Vigo, 2001, p. 277.

do Val en Parada de Alpedriz (Lalín), el de Viladabade en Castroverde y el de Valongo en Cortegada⁹³.

MÉTODO DE ENVÍO Y CUMPLIMIENTO DE LAS MANDAS

Las fuentes que hemos empleado mencionan en ocasiones los mecanismos utilizados para hacer llegar a destino las mandas dispuestas, lo que no siempre era sencillo. Algo que salta a la vista es lo bien que funcionaron las relaciones entre gallegos y las redes de intereses que crearon entre Ultramar y la Península; no carecía de razón el padre franciscano que escribe la carta citada páginas atrás, cuando decía: *y lo que regularmente no pasa en España, sucede aquí, pues se hermanan y se ayudan valientemente unos a otros, amparándose mutuamente*⁹⁴. Una muestra de ello será la constitución de Hermandades de Gallegos en México —uno de nuestros gallegos estuvo entre sus fundadores en 1768⁹⁵— y Buenos Aires, preludio también de un comportamiento que será frecuente en épocas posteriores.

Algunos de los que integran el grupo que estudiamos recurrieron a colegas aprovechando algún viaje a la Península, para convertirlos en portadores de sus envíos. Así hace D. Andrés Fernández de la Rúa con D. Mateo Vázquez, compañeros en el comercio limeño, y tal vez ligados por algún parentesco colateral, pues la hija del segundo estaba casada con un tal Pedro de la Rúa. En otros casos son paisanos que cruzan con frecuencia el Atlántico a los que se confían los diferentes encargos. Un ejemplo es el de D. Antonio Freire de Somorrostro, natural de Santaia de Liáns (Oleiros), contador del Consejo de Indias, a quien en 1676 y 1679 encontramos en Cádiz portando limosnas de varios devotos residentes en Lima al Santísimo Sacramento de Lugo; en 1682 será el portador de la solicitud de D. Alonso de la Peña al rey pidiendo el regreso a España⁹⁶. Con frecuencia recurrieron a D. Andrés de Losada Sotomayor para que llevase a cabo las diligencias oportunas para la plasmación material de sus deseos; así ocurre con Pedro Antonio Quintela de Calvos de Sobrecamiño, D. Juan Salmonte de Burren, algunos naturales de la comarca de Sobrado, cuyos

[93] El de Parada de Alpedriz fue construido por el presbítero D. Matías do Val a principios del siglo XVIII; el de Viladabade por D. Diego Osorio, arzobispo de Puebla de los Ángeles y virrey de México y el orensano de Valongo por el agustino D. Fr. Diego F. de Vergara, obispo de Popayán (1732-1740) y Santa Fe de Bogotá (1740-1744)

[94] Blanco. *Apuntes históricos...*, op. cit., pp. 257-258.

[95] Se trata de D. Francisco Soto y Freire, que fue su tesorero. Soto Pérez, J. L. *A Real Congregación dos naturais e orixinarios do Reino de Galicia en México*. Santiago, 1997, p. 41.

[96] Estebanz. “Don Alonso de la Peña Montenegro...”, op. cit. pp. 649-650.

nombres no menciona, y los herederos de D. Domingo A. de Otero Bermúdez, encargo que da origen a un extraordinario trasvase de capitales desde Manila vía Acapulco, Veracruz, Cádiz y Compostela.

Asimismo podemos citar los casos de D. Francisco Fernández Sandoval, natural de Vigo y afincado en Madrid, que viajaba con frecuencia a Indias, es quien se encarga de traer el dinero que Juan de Prado y Bartolomé de Vincios envían desde León de Nicaragua para dorar el retablo de la Colegiata de aquella localidad⁹⁷, y de D. Salvador Pastor quien finalmente llega a Vigo, de donde era natural, con el dinero que en Bouzas permitirá llevar a cabo los deseos de D. Andrés Fernández de la Rúa⁹⁸.

Pero no siempre son hombres de negocios los encargados de traer los caudales, también entre los capitanes de barco había paisanos dispuestos a responsabilizarse de las encomiendas, como el capitán D. Juan Rato, vecino de Vigo, que trae el legato del boucense D. Santiago del Puerto.

Pero sin duda fue la Compañía, con sede en Cádiz que funda Antonio Pardo, natural de San Cristóbal das Viñas (A Coruña), fallecido en aquella ciudad en 1725, a la que asoció a sus sobrinos y al frente de la cual se fueron sucediendo varias generaciones de esta familia, la que con más frecuencia citan nuestros fundadores, —lo hacen cuatro de ellos—, y uno de cuyos representantes en América, D. Eliseo Antonio Llanos, lo encontramos también actuando como socio de alguno de los gallegos que estamos estudiando. Otras compañías con sede en Galicia también son utilizadas; es el caso de la que el importante comerciante de origen riojano, D. Jerónimo de Hijosa, funda en la ciudad de A Coruña, a la que recurre José Nieto para enviar el dinero que servirá para construir en su feligresía de San Clemente de Pazos (Zas) el nuevo retablo y sus imágenes para el altar mayor del templo parroquial⁹⁹.

Sin embargo, la buena fe y la generosidad de los individuos de quienes venimos ocupándonos no alcanzó siempre la justa correspondencia entre sus paisanos y la envidia, la ingratitud, la desidia o la codicia acabaron por retrasar e incluso muchas veces por frustrar los buenos deseos que cruzaban el océano con dirección a Galicia. El tema exigiría un estudio propio, pero citaremos algunos casos a modo de revelador ejemplo.

Cuando el visitador del obispado recalca en Briallós (Moraña), y alude a la lámpara que para alumbrar al Santísimo envió desde Querétaro D. Pedro García

[97] González Fernández. “Documentación judicial...”, op. cit. p. 26.

[98] *Ibidem*, p. 21.

[99] Lema Suárez. *A Arte Relixiosa...*, op. cit., II, pp. 511-512.

Azevedo, indica que venía acompañada de *porción de dinero para sostenerla, y para sacárselo a un hermano que tiene aquí y en cuyas manos entró el caudal, hubo gran pleito en el tribunal eclesiástico y por fin se consiguió sentencia para que entregase seiscientos ducados, pero aún sigue el pleito...*, si bien reconocía que daba aceite bastante para que la lámpara ardiese día y noche¹⁰⁰. De igual manera, de los diferentes legados que dispuso en su testamento de 1710 D. Andrés de Seoane, de Arceu (Boimorto), su hermano sólo se apresuró a fundar las capellanías para que a su título se ordenasen dos de sus hijos¹⁰¹.

En otras ocasiones las causas del retraso en el cumplimiento obedecían a la conjunción de diversos factores, entre los cuales la distancia no era el menos importante. Así sucede con los legados de D. Andrés Fernández de la Rúa. En 1742 había enviado por un colega en el comercio limeño tres coronas de plata para tres imágenes de su devoción, pero el fallecimiento de éste en Panamá frustró el intento, perdiéndose la pista al cajón que las contenía. En 1747 hizo testamento legando 13.126 pesos para varias fundaciones en Bouzas, pero durante 38 años nada se hizo por dar satisfacción a su voluntad, hasta que en 1785, gracias a la iniciativa de D. Francisco de Tagle y Bracho, arcediano de la catedral de Lima y Juez Ordinario de Testamentos y Obras Pías, se agilizó el asunto; él daría con el cajón de las coronas, que, junto con el dinero, se encargó de enviar a Bouzas en el navío Aquiles, que se hizo a la vela desde El Callao en Febrero de 1785. En Enero de 1787, casi cuarenta años después, se daba acuse de recibo en la villa natal del fundador de tan espléndida manda¹⁰².

CONCLUSIÓN

Los gallegos que, por diversos motivos, tuvieron que marchar a América durante el periodo colonial, en un proceso que va tomando fuerza a lo largo del siglo XVIII, y alcanzaron allí la meta que habían soñado antes de embarcarse, como harán más tarde quienes siguieron su ejemplo a través de las aguas del Atlántico, procurarán compartir con sus paisanos, persiguiendo un conjunto diverso de objetivos, la fortuna que consiguieron allegar en aquellas lejanas

[100] A.H.D.S., F. G., c. nº 1.266. Visita Pastoral de 1737 al Arciprestazgo de Moraña.

[101] A.H.D.S., F. G., c. nº 1.268. Visita Pastoral de 1749 al Arciprestazgo de Bembexo.

[102] Fernández Fandiño. *Bouzas...*, op. cit., pp. 106, 92 y 96. Debemos tener en cuenta, a la hora de valorar los caudales legados y recibidos, las mermas que provocaban los diferentes derechos a satisfacer. De los de D. Andrés se restaron el 2,2% para el comerciante gaditano D. Tomás de Barrio por sus gestiones, el 2,1% para D. Salvador Pastor por traerlos, aparte del 20% para la Real Hacienda, descontado en la Casa de Contratación de Sevilla, amén de los derechos del Consulado y los gastos del transporte en el navío que los trajo.

tierras. De este modo irán llegando diversos objetos de plata, ricos paramentos litúrgicos, imágenes y grandes cantidades de reales de a ocho, los codiciados pesos, con que se arreglarán y levantarán iglesias, capillas, conventos, pazos, al tiempo que permitirán solemnizar con más dignidad y boato los actos religiosos, para sorpresa de visitantes y admiración, envidia y deseo de emulación de parientes y vecinos. Una generosidad no siempre comprendida ni correspondida, pero en la medida en que sus sueños se hicieron realidad, dejaron huella permanente de su memoria hasta nuestros días y contribuyeron a cambiar la tierra de que habían partido. No fueron los únicos, pues quienes prefirieron mejorar su destino en la propia Península durante este periodo, obraron también de igual manera, pero de ello deberemos ocuparnos en otro lugar.

Platería americana en Córdoba y su provincia

María del Amor RODRÍGUEZ MIRANDA

Universidad de Córdoba
mdarmiranda@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Este estudio trata sobre platería iberoamericana en Córdoba. Esta platería es fruto del legado patrimonial de los andaluces que viajaron a estas tierras y que mandaban estos tesoros a sus lugares de origen como símbolo de su triunfo personal allende los mares. La mayoría de las obras encontradas datan de los siglos XVII y XVIII, así como comienzos del XIX.

La procedencia de las piezas es diversa, tenemos obras de México y Colombia, siendo el primer país el más numeroso, con un ostensorio en la parroquia de San Mateo de Lucena, la cruz de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de La Rambla, un aguamanil de la parroquia de Santiago de Montilla, un conjunto formado por un cáliz y unas vinajeras de la parroquia de San Francisco Solano de Montilla; y de Colombia es la campana de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Cabra.

La mayoría de las piezas son de México, presentan en general un grupo demasiado heterogéneo para establecer características comunes o analizarlas en conjunto. Ello ha motivado que el estudio de estas obras se realice de manera algo diferente a como se presentan normalmente en un artículo sobre platería. Primero se examinarán los posibles mecenas, en aquellas situaciones en que se han podido identificar, así como otros casos protagonistas de situaciones cuando menos peculiares. Por último, se ofrecerá un pequeño catálogo de dichas piezas, con una foto y una ficha meramente técnica.

En cuanto a la datación de las mismas, oscila entre los finales del siglo XVII y los comienzos del XIX. El ostensorio de Lucena es la pieza más antigua de las que vamos a presentar, fechada en el año 1671 gracias a los datos extraídos del archivo

parroquial. De la primera mitad del setecientos es la cruz de nuestro Padre Jesús Nazareno de La Rambla, concretamente del año 1724. Y de la segunda mitad de dicha centuria son la campana de Cabra y el aguamanil de Montilla. Por último, de las primeras décadas del siglo XIX son las últimas piezas de Montilla, el cáliz y las vinajeras compañeras.

LOS MECENAS Y SUS OBRAS

¿Quiénes son los mecenas de estas obras de arte? En la mayoría de ellos se desconoce su identidad, pero en algunos tenemos la suerte de encontrarnos con inscripciones que se hallan en las piezas o algún documento relacionado con la donación, la entrega o el traslado. Este es el caso de dos de las obras que vamos a conocer luego, el ostensorio de la parroquia de San Mateo de Lucena, traído por Don Francisco Fernández de Medina o la cruz de la figura de Nuestro Padre Jesús Nazareno de La Rambla, encargada por Don Antonio Peralta y Córdoba, Gobernador de las Indias y Teniente de Capitán General. En cuanto a las leyendas, hay una en la campana en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Cabra procedente del norte de Colombia. La identificación de estos donantes es tarea ardua difícil. Se han rastreado diferentes fuentes sin obtener por el momento ningún resultado. Los estudios realizados por el profesor Antonio García Abásolo, de la Universidad de Córdoba sobre españoles en América, a pesar de ser destacados y de recoger cientos de nombres de cordobeses que cruzaron el Atlántico, no hemos podido encontrar ni a Francisco Fernández Medina ni a Antonio Peralta Córdoba, ni a su mujer Catalina Olvera Chirinos¹.

Se trata en todo caso de españoles que emigraron a América, a donde se desplazaron buscando una vida mejor, llena de posibilidades para enriquecerse y volver a España con una pequeña fortuna. Sí la suerte les sonreía, a la vuelta solían traer alguna pieza de valor, para que fuera donada a la iglesia del pueblo de origen o al titular de alguna Hermandad, para que fuera bendecida y fuera un ejemplo para sus paisanos, una prueba de cómo le había ido en el Nuevo Mundo, este sería el caso, por ejemplo del ostensorio de Lucena y la cruz del Nazareno de La Rambla.

La cruz de La Rambla data de 1724 y procede de México, fue traída a la localidad por el rambleño Antonio de Peralta y Córdoba y su esposa, doña

[1] Díaz-Trechuelo López-Spínola, L. et al. *La emigración andaluza a América. Siglos XVII al XVIII*. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990; y García Abásolo, A. *La vida y la muerte en Indias. Cordobeses en América (Siglos XVI-XVIII)*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1992.

Catalina de Olvera y Chirinos, cuando era Gobernador de las Indias y Teniente de Capitán General por S. M. Este cargo conllevaba el mando del ejército y su organización, además de su jurisdicción. Se ocupaba de luchar contra las potencias extranjeras, la piratería y las tribus indígenas. Esta ciudad estaba en el estado de Veracruz y su puerto era el más importante del país, por lo que estamos ante un cargo político y militar de gran importancia y relevancia tanto para la historia de esa ciudad como para la biografía de dicho personaje, que pertenece aún en el anonimato. Su nombre figura en una carta remitida por los oficiales reales de Veracruz, Antonio de Peralta y Córdoba, Cristóbal de Retes y Juan de Ureña, fechada en el año 1719, dando cuenta de una serie de diligencias hechas por Andrés de Licéaga, contador mayor de cuentas, y Gonzalo Larres Mejía, gobernador de Veracruz, a cargo de unos acontecimientos acaecidos con los ingleses².

Según Pedraza Serrano, en los libros municipales se conserva la carta de otorgamiento, que reza así: “Santa cruz de plata cincelada, que pesa setenta y seis marcos, la que le cedemos y donamos al Soberano Señor perpetuamente, desde ahora para siempre jamás, para que haya, tenga y coja por suya dicha santa cruz”. Esta donación se realizó bajo ciertas condiciones, que debían servir para mantener y conservar la pieza, requisitos que fueron establecidos por los mayordomos de la Cofradía, para evitar “que nunca pueda ser vendida, prestada ni enajenada, ni en otra forma, ni menos se ha de cambiar ni invertir en otra alhaja...”.

En una de las esquinas de la cruz aparece una inscripción, donde reza lo anteriormente dicho, con fecha de 1723. Aunque la donación definitiva fue realizada ante notario en mayo de 1724, acto que fue notificado al cabildo municipal en noviembre y el 5 de diciembre fue aceptada. No fue recibida en la villa hasta febrero de 1727. En ese año, llegó de las Indias Occidentales y fue trasladada al convento del Espíritu Santo, en solemne función de acción de gracias³. en un libro de la Hermandad se encuentra el documento de la donación, que dice: “Don Antonio de Peralta y Córdoba, natural de esta villa y gobernador actual del Puerto de la Nueva Veracruz en los Reinos de Indias, a hecho donación de una cruz de plata, peso de 46 marcos, para que sirva a la santa imagen”⁴. Esta cruz fue restaurada por el I.A.P.H. En el año 1993⁵.

[2] Archivo General de Indias. Contaduría, 895. Testimonio de autos de represalia de bienes de ingleses.

[3] Pedraza Serrano, J. R. “La americana cruz de plata del nazareno rambleño”, en *Alto Guadalquivir*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1993, p. 94.

[4] *Ibidem*, cita Libro de La Rambla, p. 65.

[5] Este dato ha sido facilitado por Antonio Salamanca Arroyo, tesorero de la Hermandad de Nuestro

Del lucentino, Francisco Fernández de Medina, donante del ostensorio de Lucena, nada se ha podido encontrar aún, salvo la inscripción que se halla en el ostensorio de la parroquia de San Mateo en Lucena, que reza: “Pareze que D. Francisco Fernández de Medina, vezino de Mejico en Yndias y natural de esta ziuudad hizo limosna y dádiva a esta Yglesia de una custodia de filigrana blanca y fue por ella a la ciudad de Sevilla. Al^o Márquez Manjón, Presbítero, pariente de dicho donador”⁶. En el Archivo General de Indias, no se ha encontrado tampoco ningún dato de Francisco Fernández Medina.

OTROS EJEMPLOS CURIOSOS

El caso de la campana de Cabra, cuya inscripción reza “...contra las tempestades”, es una muestra de otro tipo de gratitud, la que se ofrece cuando la travesía había resultado satisfactoria y no había sufrido malas tempestades, que en ocasiones habían dado lugar a naufragios. La inscripción completa dice: “El metal de la lengüeta es de Caloto, contra las tempestades”. Se cuenta una leyenda de la época de la conquista sobre el Milagro de la Campana de Caloto. Dicha leyenda narra que Luis de Andrada, en el año 1632, mandó fundir en la ciudad de Popoyán (Colombia) una campana para conmemorar que sobrevivió a la caída de un rayo encima de él. Esta campana fue cedida a un pequeño pueblo de la zona donde vivían cristianos y que fue saqueado por los salvajes nativos, mataron a todos los habitantes y se enterró la campana. Desde ese momento, cuentan las crónicas de la época que cada vez que las tribus indígenas planeaban atacar el lugar, sonaban campanas y cejaban en su empeño. A ello añadían que tampoco volvieron a caer rayos en la zona. Por ese motivo, en 1570, el Obispo mandó desenterrar la campana y volver a hacer una más pequeña para ese lugar y otras más, para los pueblos de alrededor, porque así se alejaban las tempestades y los rayos⁷.

El pueblo de Caloto era una pequeña localidad del sur de Colombia, que fue fundada en 1543, pero que después, en el año 1585, cambió su nombre a Nueva Segovia, actualmente se conoce como Nueva Segovia de San Esteban de Caloto. Este pueblo pasó por diversas vicisitudes a lo largo de sus comienzos, debido

Padre Jesús Nazareno.

[6] Esta cita está recogida en Ortíz Juárez, D. et al. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Diputación Provincial, 1983, tomo II, p. 114, en la nota 60, donde reza que dicho dato está sacado del Libro de Cuentas de la Parroquia, aunque no especifica la signatura completa.

[7] El milagro de la campana de Caloto está recogido en la obra de Fray Gabriel de León. *Compendio del origen y milagros de Nuestra Señora de Copacavana, patrona del Nuevo Mundo*. Madrid, 1660. En <http://www.fundeu.es/noticia/curiosidades-en-el-lenguaje-campana-6098/>

a que estaba situada en lugar indígena y que éstos constantemente atacaban a los españoles, obligándoles a cambiar de localización a menudo. El pueblo de Nueva Segovia sufrió y mantuvo continuas batallas con los indígenas hasta su total colonización, así como diferentes ubicaciones hasta conseguir la definitiva. En uno de esos cambios, la población estuvo ubicada en un lugar donde había minas, el Asiento de las Minas de Caloto, a finales del siglo XVI, donde estuvo entre 1582 y 1585. Desconocemos aún qué caballero egabrense viajó al Nuevo Mundo y porqué está esta pieza en la localidad cordobesa, que el vulgo considera una reliquia⁸. Pertenece a la Archicofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Quinta Angustia, lo que hace pensar que fuera un hermano de dicha cofradía el donante de la pieza.

CATÁLOGO DE PIEZAS DE PLATERÍA HISPANOAMERICANA

1. OSTENSORIO, PARROQUIA DE SAN MATEO, LUCENA, 1671 [FIG. 1]

Está realizado en filigrana en la primera mitad del siglo XVII. Consta de pie alto, elevado sobre patas lenticulares, dividido en dos secciones separadas por hileras de perlas, también de plata. El astil está constituido por varias piezas decrecientes, con un gollete cilíndrico entre platos moldurados y nudo ovoideo, separan las diversas partes, sartas de pequeñas esferas. El sol se decora con rayos alternadamente lisos y ondulados y se remata con una cruz de brazos planos sobre jarrón con asas.

La labor de filigrana fue muy representativa en Indias, tenemos un ejemplar en la parroquia de Santo Domingo de la Calzada de la Rioja hay una pieza de filigrana fechada hacia 1666, que procede de una donación de México, se trata de un portapaz. Tiene forma de templete y sigue el esquema de arco triunfal con pares de columnas sobre pedestal que enmarca una hornacina de medio punto donde aparece el Crucificado. Se decora el basamento con jarrones y un águila bicéfala en el frontón circular que hay arriba. Se remata el conjunto con una cruz de brazos abalaustrados y remates de perillas⁹.



Figura 1
Ostensorio, parroquia
de San Mateo de
Lucena (Córdoba),
1671.
Fotografía: María del
Amor Rodríguez
Miranda (15/05/2013)

[8] Ortíz Juárez. *Catálogo artístico y monumental...*, op. cit., p. 98.

[9] Arrüe Ugarte, B. "Platería hispanoamericana en La Rioja: piezas mejicanas en Santo Domingo

2. CAMPANA, PLATA EN SU COLOR, PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS, CABRA, MEDIADOS DEL SIGLO XVIII [FIG. 2]

Figura 2
Campana de Caloto,
parroquia de
Nuestra Señora de los
Remedios de Cabra
(Córdoba), mediados
del s. XVIII.
Fotografía: María del
Amor Rodríguez
Miranda (16/05/2013)



Es un ejemplar liso, sin decoración y con mango torneado, lleva paredes ligeramente alabeadas y la inscripción aparece en el amplio borde. Lleva una inscripción donde reza: “El metal de la lengüeta es de Caloto, contra las tempestades”. Este tipo de mango es lo que ha permitido fechar la pieza a mediados del siglo XVIII, encontrando ejemplares parecidos en el convento de Santa Clara de Montilla y en la parroquia de San Francisco Solano también en Montilla¹⁰.

3. CRUZ DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO, IGLESIA DEL ESPÍRITU SANTO, LA RAMBLA, 1724 [FIG. 3].

Se trata de una cruz de brazos redondeados sin remates, formada por un alma de madera con chapa de plata repujada decorada con motivos vegetales, muy menudos y abigarrados, y con pétalos de flor tallados, que parecen corazones abiertos y encadenados. No tiene cuadrón marcado como en la mayoría de los ejemplares de cruces nazarenas.

Esta cruz nazarena no es la más antigua de la provincia, ya que hay otras del siglo XVII en Aguilar de la Frontera, Puente Genil, Cabra, Bujalance y Rute; pero sí es la primera con los brazos de tipo circular, todas las anteriormente citadas llevan brazos de perfil recto, con remates en las puntas. Sentará precedente

Figura 3
Cruz de Nuestro Padre
Jesús Nazareno, iglesia
del Espíritu Santo de
La Rambla (Córdoba),
1724.
Fotografía: Antonio
Salamanca, tesorero
de la Hermandad
de Nuestro Padre
Jesús Nazareno
(18/05/2013)



esta nueva modalidad y a partir de este momento, todas las cruces nazarenas que se vayan realizando serán con los brazos circulares, así será la de Monturque o la de Montilla, esta última construida ya en el siglo XIX. Otra tipología que surgirá a partir de este ejemplar será la cruz nazarena de brazos circulares realizada en madera con remates de plata, como será la de Espejo o Iznájar¹¹.

de la Calzada y Alfaro”, *Artigrama*, Zaragoza, revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, nº 3, pp. 224-5 y 233.

[10] Rodríguez Miranda, M. A. *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. Córdoba, 2011, p. 168.

[11] Aranda Doncel, J. (dir.). *La Pasión de Córdoba*. Sevilla, Tartessos, 1998-2000, varios tomos.

4. AGUAMANIL, PARROQUIA DE SANTIAGO DE MONTILLA, PLATA EN COLOR, ENTRE 1779 Y 1788 [FIG. 4]

El aguamanil es un jarro que servía para el ritual del Lavabo, es cuando el celebrante realiza el acto de lavarse las manos después de la recepción de las ofrendas. Generalmente se acompañan de una fuente para recoger el agua vertida, pero los cambios acaecidos en la práctica de la ablución ha hecho que su uso haya sido muy diverso, desde la utilización de jarros y jofainas de tipo profano para el ritual del lavabo en la práctica ofertorial al uso en la actualidad para el bautismo o el Triduo Sacro de juegos de aguamanil y palangana realizados expresamente para la celebración eucarística.

Este aguamanil está en la parroquia de Santiago de Montilla y es de gran calidad en ejecución y diseño. Fue elaborado en plata en su color repujada, con los punzones de José María Rodallega como platero y José Antonio Lince González como contraste. Está datado entre 1779 y 1788 dentro del más puro estilo rococó del momento¹².

Se alza sobre un pequeño pie que consta de una base de planta ovalada con bordes moldurados y decorada con elementos incisos de inspiración vegetal, superficie convexa y cuello que da paso a la panza saliente y cuello convexo que se decora con acanaladuras en disposición helicoidal que ase abren en la parte inferior formando ondas. La tapa de perfil ondulado, se ornamenta con motivos vegetales repujados. El asa tiene forma de ese enroscada, se decora con motivos incisos y repujados, y una venera en la parte superior. Esta obra estaría dentro de la más pura estética rococó y es una muestra del estilo del artista, donde la rocalla deja de ser la principal protagonista cediendo participación a las estrías helicoidales¹³.

En cuanto a las marcas, LNC pertenece al contraste mexicano José Antonio Lince y



Figura 4
Aguamanil de José
María Rodallega,
parroquia de
Santiago de
Montilla (Córdoba),
1779-1788.
Fotografía: María
del Amor Rodríguez
Miranda (03/2006)

[12] Rodríguez Miranda. *Platería en el antiguo marquesado...*, op. cit., pp. 171-2.

[13] En la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena en Granada, se encuentran un cáliz y unas vinajeras realizadas por el artista mexicano, que aunque se trata de obras neoclásicas son una clara muestra del carácter del orfebre. Esteras Martín. "México en la Baja Extremadura. Su platería", *Separata de Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. I, 1983, pp. 217-219, figs. 13, 16 y 17.

González, que se mantuvo en el cargo durante 1779 a 1788¹⁴. La segunda, la cabeza de Hércules, es el sello de la ciudad y era usada por Lince indistintamente con otra más, que consistía en una M coronada¹⁵. La tercera, que se haya en muy mal estado de conservación, será la marca fiscal, que en ese época consistía en un águila volando con la cabeza hacia la derecha y con el perfil ondulado. Finalmente, RODA/LLEGA, sería la del platero, que podría tratarse de José María Rodallega, de México, activo entre 1772 y 1812 y caracterizado por el uso de los perfiles sinuosos, con entrantes y salientes profundos¹⁶.

5. CÁLIZ Y VINAJERAS, PARROQUIA DE SAN FRANCISCO SOLANO DE MONTILLA, ENTRE 1819 Y 1823 [FIGS. 5 Y 6]

El cáliz del mexicano Joaquín Dávila está elaborado en plata sobredorada con las marcas de DVLA del contraste anteriormente citado, M bajo corona real y león rampante a la izquierda dentro de un óvalo, que lo fechan entre 1819 y



1823. Se compone de un pie de paredes alabeadas sobre una alta pestaña lisa y plana, decorada con una guirnalda de palmetas esquemáticas. El basamento está ornamentado con cuatro cartelas en las que aparecen símbolos pasionistas que representan el paño de la Verónica con la espada y el cetro, la tumba de Cristo, la corona de espinas con los tres clavos, y las escaleras y la lanza; se alternan con parejas de querubines alados rodeados de espigas de trigo y racimos de uvas. El astil es alto y esbelto, con pequeño nudo de forma esférica que se decora con guirnalda de laurel cinceladas.

La copa acampanada y la subcopa se adorna con el mismo tipo de cartelas del pie, que representan otros símbolos pasionistas: la cruz de Cristo con el sudario, la túnica, el aguamanil, y los dados; alternados con angelitos alados.

Figuras 5
Cáliz de Joaquín
Dávila, parroquia de
San Francisco Solano
de Montilla
(Córdoba),
1819-1823.
Fotografía: María
del Amor Rodríguez
Miranda (02/2006)

[14] Martín, F. A. "Piezas de la platería hispanoamericana en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, nº 112, Madrid, 1992, pp. 34-35.

[15] Esta tesis apoyada tanto por Cruz Valdovinos, J. M., en su obra: "Apuntes para una historia de la platería en la basílica de San Gregorio Ostiense", *Príncipe de Viana*, Madrid, 1981, p. 354, como por Martín. "Piezas de la platería hispanoamericana...", op. cit., pp. 34-35.

[16] Mejías Alvarez, M. J. "Un conjunto de plata hispanoamericana en la Iglesia de San Bartolomé de Carmona", *Laboratorio de Arte*, nº 2, Sevilla, 1989, pp. 123-124; y Fernández, A. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, Antiquaria, 1992, p. 342.



Figuras 6
Vinajeras de
Joaquín Dávila,
parroquia de San
Francisco Solano de
Montilla (Córdoba),
1819-1823.
Fotografía: María
del Amor Rodríguez
Miranda (02/2006)

Este cáliz hace juego con unas vinajeras, elaboradas en el mismo material, que llevan idénticas marcas. El juego se compone de una salvilla con forma ovalada, que presenta un borde calado y moldurado basado en motivos geométricos, con fondo decorado con esgrafiados de inspiración floral y vegetal; con cuatro patas lisas y terminadas en bolas. Las jarritas son lisas en su totalidad con líneas ovoides y su único ornamento consiste en unos remates que muestran en su interior las letras A y V, alusivas a su contenido.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA DONCEL, J. (Dir.). *La Pasión de Córdoba*. Sevilla, Tartessos, 1998-2000.
- ARRÜE UGARTE, B. "Platería hispanoamericana en La Rioja: piezas mejicanas en Santo Domingo de la Calzada y Alfaro", *Artigama*, 1986, nº 3, pp. 215-236.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. "Apuntes para una historia de la platería en la basílica de San Gregorio Ostiense", *Príncipe de Viana*, Madrid, 1981, pp. 335-384.
- DÍAZ-TRECHUELO LÓPEZ-SPÍNOLA, L. et al. *La emigración andaluza a América. Siglos XVII al XVIII*. Sevilla, 1990.
- ESTERAS MARTÍN, C. "México en la Baja Extremadura. Su platería", *Separata de Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. I, 1983, pp. 195-224.
- ESTERAS MARTÍN, C. "Orfebrería americana en Andalucía", en *Los Andaluces y América*. Sevilla, 1983, pp. 177-188.
- FERNÁNDEZ, A. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992.
- MARTÍN, F. A. "Piezas de la platería hispanoamericana en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, nº 112, Madrid, 1992, pp. 29-36.
- GARCÍA ABÁSULO, A. *La vida y la muerte en Indias. Cordobeses en América (Siglos XVI-XVIII)*. Córdoba, 1992.

- MEJÍAS ALVAREZ, M. J. “Un conjunto de plata hispanoamericana en la Iglesia de San Bartolomé de Carmona”, *Laboratorio de Arte*, nº 2, Sevilla, 1989, pp. 122-132.
- ORTÍZ JUÁREZ, D. et al. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo II, Córdoba, 1983.
- PEDRAZA SERRANO, J. R. “La americana cruz de plata del nazareno rambleño”, en *Alto Guadalquivir*, Córdoba, 1993, p. 94.
- RODRÍGUEZ MIRANDA, M.A. *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. Córdoba, 2011.

La Imaginería Indígena Barroca en la ciudad de Córdoba y su Provincia. Simbología y mística eterna

María José ESCRIBANO NIETO

Universidad de Córdoba
mariajoseescribanonieto@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Desde hace tiempo, hemos visto un incremento de los estudios sobre las imágenes de la escultura indígena barroca, que encontramos en cantidad de puntos de la geografía española, es cierto, que aún estamos en proceso de investigación, pero ya algunos grandes investigadores como el profesor García-Abásolo¹, nos han dejado una huella fundamental en este estudio. Es un tema que fundamentalmente nos interesa por la repercusión que hemos visto desarrollada.

MOMENTO HISTÓRICO Y LA RELACIÓN DE LA CONQUISTA CON LA EVANGELIZACIÓN

De todos es sabido, que se van a ir conquistando sin problema, los terrenos del sur de América desde 1492, una conquista que llevará a engrandecer el poder del reino español. Pero de toda esta ocupación exitosa, lo que más nos interesa es la evangelización, ese otro tipo de invasión, que nos ayudará a entender la presencia de la imagería indígena mexicana en Córdoba.

Fundamentalmente, podemos ver, como el espíritu de esta conquista viene fundamentado por una actitud misionera, que deja entrever una fuerte connotación catequética, en todos los aspectos, que pueden ayudar a mostrar claramente la religión, enseñar la Fe de Jesús. La iglesia estaba totalmente de acuerdo con esta conquista y con la dominación del pueblo indígena².

[1] García-Abásolo, Antonio et al. *Imaginería Indígena Mexicana*. Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 2001.

[2] Bernand, Carmen. *Historia del Nuevo Mundo*. Vol. I. Madrid, Fondo de Cultura Económica Español, 1996.

En España, existía la particularidad, en la cual, el jefe de la iglesia, fue el Rey, por lo que en realidad, era él quien tomaba las decisiones de todo tipo en este periodo histórico y en esta conquista, lo que hacía que todo evolucionará para bien de esta empresa, aunque no fuese del todo decoroso para algunos.

Los primeros religiosos en llegar serán frailes, y poco a poco, iremos viendo un aumento de la población clerical de todo tipo, con nombramientos de obispos, etc. En este momento se usaran diferentes actuaciones para poder evangelizar y algunas de ellas eran las representaciones teatrales de los pasajes de la Biblia, textos relacionados con la religión.

En el entorno geográfico que nos compete, estamos seguros de que existe un punto estratégico local en muchos aspectos, hablamos de la creación de lo que actualmente conocemos como México, Nueva España. Será aquí donde veamos el mayor desarrollo de estas obras. Hacia 1525, se destruirán todos los ídolos encontrados y más tarde los nativos irían siendo bautizados. Para ello, los religiosos, estarán de acuerdo en el uso del arte para la comprensión de la Fe, pero piensan que es fundamental hablar los diferentes dialectos que existían, reforzándolos por las imágenes tal y como especifica el Concilio de Trento³.

LA LLEGADA DE LAS OBRAS DEL CONTINENTE EUROPEO Y SU REPERCUSIÓN

En el campo que nos incumbe a nosotros, podemos descubrir cómo, se van a exportar obras europeas a aquellas tierras, lo que repercutirá muchísimo en los artesanos indígenas que allí fueron sorprendidos, por algo que nunca habían visto. Durante todo el siglo XVI se van a mantener los oficios propios y tradicionales, pero en lo que respecta a la escultura y la pintura, recibirán un cambio importantísimo en todo lo que le compete, se van a repetir técnicas, iconografías diferentes a lo que ellos acostumbraban.

Y para todo ello, se crearán diferentes talleres, donde podremos encontrar, incluso frailes, enseñando todo lo relacionado con estas obras que llegaban desde Europa. Así pues, uno de los primeros talleres que conocemos con estos menesteres es el de Pedro de Gante. La calidad de algunos de los artistas nativos era sorprendente y cada vez avanzaban más, veremos como en los conventos, iglesias serán lugares donde ver estas obras. Todos los misioneros religiosos ensalzan la rapidez con la que la técnica es comprendida y la evolución que siguen en sus obras. Entre los más destacados de estos apoyos estaba fray Bartolomé de las Casas, que en una de sus citas nos dice:

[3] Maquívar, M^a Consuelo. “Los “Adornadores del Credo Divino”: Imagineros Barrocos Novohispanos”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*, 2001, pp. 37-50.

Hay y sotilísimos oficiales carpinteros de obra de talla que hacen obras de sus manos más dignas que toda alabanza y sobre todas perfectísimos crucifijos y devotísimos para provocar los cristianos a gran devoción no sólo cuanto al bulto y forma de madera, pero añadiéndoles proporcionadas y propios colores y pinturas⁴.

O Juan de Torquemada, como bien cita en uno de sus artículos Máquivar⁵, dejándonos este franciscano fuentes que nos narran detalles como este:

...de bulto hay muy buenos escultores y tengo en este pueblo de Santiago, indio natural de él que se llama Miguel Mauricio, que entre otros buenos que hay, es aventajadísimo y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles y juntamente con ser tan buen oficial no es notado de vicio alguno⁶.

Mientras tanto, en las ciudades, empezamos a ver la llegada de artistas europeos, que van a poder enseñar, ya no solo las técnicas escultóricas, sino algo tan fundamental como saber crear una imagen humana o incluso la nueva iconografía que se estaba presentando antes ellos, hablamos de un momento cumbre para toda esta imagería, a la que a pesar de encontrar, cantidad de estudios e investigaciones sobre ella, aun le queda mucho por investigar. Algunos artistas que llegan allí, son Matías de la Cerda, Luis de la Cerda, y Sebastián Gallegos.

A pesar de estos personajes, nos vamos a poder encontrar con la figura del nativo, muy bien considerado, pero ya a estas alturas, desempeñando cargos como oficiales de los talleres, y dándoles la importancia que merecían, y no solo serán reconocidos por los misioneros, sino por toda la población.

TIPOLOGÍAS Y CARACTERÍSTICAS PROPIAS

Esta escultura, se ha considerado siempre por los investigadores como una tipología diferente a las esculturas realizadas por los europeos, así pues ha recibido distintas nomenclaturas como son “tequitqui”, otros como Moreno Villa⁷ hablan de arte “indocristiano”. La cuestión es que todos aceptan las diferencias de estas, pero no parece que se llegue a un acuerdo para unificar el nombre de la tipología.

Está claro que estas obras, son grandes reminiscencias de los trabajos europeos, pero debemos comenzar a citar las diferencias que podemos encontrar entre sus características, sus particularidades, como puede ser poco volumen en las

[4] Casas, Fray Bartolomé de las. *Apologética historia sumaria*. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p. 327.

[5] Maquívar. “Los “Adornadores...””, op. cit.

[6] Torquemada, Fray Juan de. *Monarquía Indiana*. México, Edit. Porrúa, 1973, vol. III, p. 487.

[7] Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 9-11.

figuras, dejándonos ver esbeltos cuerpos, que dan la sensación de un tamaño sobrenatural en muchos casos. Perfiles muy angulosos, en todos los trabajos, también lo que algunos califican como ingenuidad o quizás el desconocimiento sobre la anatomía humana, hace que estas figuras en la inmensa mayoría de las ocasiones presente algún error en las proporciones, posturas, etc. Las imágenes son de poco peso e ideales para realizar salidas al exterior de los templos, portadas con cortejos religiosos, algo muy dado en estos momentos, y por ello de gran utilidad. De aquí que sean apodados muchas veces como “milagrosos”⁸ y que se les tenga gran devoción, incluidos los que se traen a nuestro país, y transmitiendo las costumbres procesionales y las uniones en hermandades y cofradías en torno a esas esculturas.

Continuando con sus características, presentan un dramatismo muy fuerte, creyendo algunos investigadores que el motivo podría ser debido a sus creencias ancestrales de rituales y sacrificios ante sus dioses⁹, potenciando así duras crucifixiones, etc. Además podemos apreciar cantidad de detalles en las heridas del cuerpo, marcas de cuerdas, los estigmas muy marcados y detallados, incluso a veces podemos ver el hueso en algunas rodillas, etc. Otro de los elementos que destacan este dramatismo es la gran cantidad de sangre que cubre los cuerpos de estas imágenes. Y quizás lo que más puede imponer de estas esculturas es encontrar en ella materiales reales, naturales, hablamos de pelucas de pelo natural aunque también tienen el cabello tallado, a veces huesos naturales, tierra en las rodillas, coronas de espinas con plantas reales. Y quizás, la última característica que nos queda, es que algunos de ellos son muy clásicos, por lo que algunos autores nos hablan de influencias renacentistas¹⁰.

También conservan cantidad de técnicas originarias del lugar como la pasta de caña de maíz, que consiste en mezclar esta pasta con papel o telas, modelando la imagen sobre una estructura de cañas atadas, o veces se usaba con moldes, es de las que más éxito obtuvieron y de hecho es la que nos atañe en los ejemplo que veremos a continuación, esta técnica llegará a ser usada hasta por los propios artistas europeos, pero sin lugar a dudas, será la exportación hacia el continente viejo el éxito rotundo de estas imágenes. Otra de las técnicas más utilizadas, por supuesto es la de madera tallada y policromada.

[8] Arquillo, Joaquín et al. *Actas CICOP*. Chile, 2010.

[9] *Ibíd*em, p. 3.

[10] Estrada Jasso, Andrés et al. *Imaginería indígena mexicana, catequesis en caña de maíz*. Córdoba, Obra social y cultural de Cajasur, 2001, p. 190.

Las primeras imágenes de pasta de maíz, se hicieron en Patzcuaro como es el caso de la Virgen de la Salud de 1538 realizada por el indio Juan de Barrio fuerte y también es suyo el Cristo del Cacao del siglo XVII. Las imágenes cristíferas de Méjico, fundamentalmente se realizaban en pasta de maíz. Se sabe que ya, en el siglo XVII la cantidad de importación de esculturas era grandísima, y que cada día llegaban barcos con esculturas de la escuela sevillana, con obras incluso de Martínez Montañés.

ALGUNOS EJEMPLOS EN CÓRDOBA Y PROVINCIA

Está clara, la influencia que ejerce el viaje de los misioneros en tierras americanas, pero también consta la cantidad de imágenes traídas a través de personas que encargan a familiares estas tallas y son donaciones¹¹, cuando vuelven a casa también traen con ellos los encargos que realizaban allí, o cuando los familiares morían en sus testamentos también dejaban el legado de estas esculturas en caña de maíz.

Como bien es sabido, en Andalucía, encontramos una gran cantidad de imágenes de caña de maíz, unidas con relaciones muy fuertes en hermandades y devoción.

El **Cristo de Gracia** [fig. 1] es de las imágenes más importantes que podemos encontrar en Córdoba, el más popular y que tiene una gran cantidad de seguidores por su conocida acción milagrosa entre la gente del pueblo cordobés, parece que pudiera ser que su nombre le venga de la devoción que existía a la Virgen de Gracia, titular de la antigua ermita que en aquel lugar existía y donde actualmente está la sede de esta imagen, en el convento de los Padres Trinitarios que mantiene la advocación de Nuestra Señora de Gracia, sito en la Puerta de Plasencia, también se le conoce como El Esparraguero, debido a las antiguas tradiciones. Parece que llegó, al Convento, el día 4 de Febrero de 1618, se le saco a la calle en procesión, desde casa de la donante hasta el convento, por las peticiones y los momentos de necesidad. Esta es la tradición, pero investigadores como García-Abásolo¹² nos comenta como la donante pudo desprenderse de él debido a su gran tamaño.

Podemos ver cómo, hoy en día esta devoción se hace extensa, siendo el titular de una hermandad de la Semana Santa de Córdoba. La historia de esta cofradía, nos enseña a ver cómo va a ir creciendo esa devoción, conmocionados por la

[11] García-Abásolo. *Imaginería indígena mexicana...*, op. cit., p. 319.

[12] *Ibidem*, p. 335.



Figura 1
Cristo de Gracia.
Vista general y
detalles

lluvia de aquel primer día de procesión, parece ser que en torno a la imagen siempre habrá un grupo de personas que trabajan como hermandad, no podemos saber si estaba instituida como tal, puesto toda esa documentación está perdida, pero las primeras noticias de una agrupación oficial de fieles, aparecen en 1809, cuando se creó la “Esclavitud del Santísimo Cristo de Gracia”, lo que nos indica la también fuerte relación entre esta hermandad o grupo de personas para con la Orden Trinitaria.

Esta imagen viene de Puebla de los Ángeles en México, cuando se extiende esta tipología escultórica, ya evolucionada por las influencias, podemos ver como existen zonas donde destacaran los talleres, esta es una de ellas.

Parece ser que los autores de la imagen eran anónimos, por supuesto indígenas por la estética y proporciones que mantiene. Y que fue un encargo de Andrés Fernández Lindo, y consigna la imagen a su hermana, Francisca de la Cruz, viuda de Esteban Fernández de la cámara, todo esto nos ha llegado a través del libro de protocolo de la hermandad¹³. Estando aquí, procesionará los Viernes Santo junto con la Virgen de los Dolores, como era costumbre en Córdoba. Cuenta la tradición que en varias de las salidas parece ser que, rompió a llover, terminando con una fuerte sequía que asolaba Córdoba en aquellos momentos, puesto que la lluvia hace crecer los espárragos y el entorno del convento estaba rodeado de huertas y labradores, la ofrenda que se le realizaba a esta imagen, se

[13] *Ibíd.*, p. 335.

fue convirtiendo en tradición, los espárragos.

La popularidad crecía, y existen crónicas de la historia de la ciudad, que nos cuenta que el Cristo estaría en la Iglesia de la Compañía, debido a los cambios por una de las guerras civiles del país.

El análisis artístico propio de esta imagen nos muestra como nos encontramos con una escena de la iconografía de la pasión de Jesús, representada con cantidad de realismo, dándonos una visión del misticismo y como se perpetua esta tradición de imágenes en caña de maíz en nuestro entorno. La imagen, presenta una postura con breve escorzo, y con una caída de los brazos y cuello, que representa la pesadez de la muerte, se representa con tres clavos y las manos con el signo de la victoria.

Como características propias de esta tipología, nos encontramos con magulladuras y estigmas muy marcados y detallados, tanto en la realización como en el recalco de la policromía. Sus brazos muy largos, algo desproporcionados, son los que provocan aún que parezca mucho más grande, es una imagen con el tamaño de un hombre que mida, alrededor de 1,80 m. Va acompañado del sudario, corona de espinas y cabellos superpuestos para crear la dramatización de la que hemos hablado anteriormente. Y un rostro con un semblante lleno de paz, humanidad. Tiene el cabello tallado bajo la peluca. Por supuesto, en su interior hueca. Y sobre su conservación, se encuentra en buen estado, aunque esto es complicado, durante su estancia en Córdoba ha recibido tres intervenciones, la primera en 1950 por Rafael Díaz Fernández, otra en 1977 por Antonio Rubio Moreno y la última, por el ya fallecido, escultor cordobés, Miguel Arjona en 1981.

Otro de los ejemplos que vamos a citar es el **Cristo del Punto**, esta imagen está situada, en la capilla exenta de San Sebastián, en la Catedral de Córdoba. Parece ser que llegó a Córdoba, donada por Don Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa, Obispo de Córdoba entre 1582 y 1586.

Parece ser que esta imagen, levantó un fervor popular que provocó que precesionara en el interior de la Santa Iglesia Catedral. Esta capilla se compone de un altar con un retablo que preside esta imagen que estamos estudiando, realizado por Teodosio Sánchez de Rueda¹⁴, como cita la profesora Raya en sus investigaciones, al igual que trata sobre esta capilla y la imagen Nieto Cumplido¹⁵.

[14] Raya, M^a Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Caja y Monte de Piedad, 1985, p. 405.

[15] Nieto Cumplido, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Cajasur, 1998, pp. 24-41.

Esta imagen es de gran tamaño y en este caso sus proporciones son bastante acertadas, esto ha llegado a provocar cierta indecisión a la hora de tratarlo como indígena e inclinarse por una obra de taller de artistas europeos afincados allí, que como ya hemos dicho, también se lanzaron a trabajar con esta técnica. Pero lo cierto, es que la inmensa mayoría de los investigadores lo califica de imaginería indígena. Esta realizada en la pasta de médula de caña y papel amate. Puede que se usara un molde para el rostro y cuerpo, pues algunas veces esta técnica era realizada de esta manera y al sacarlos de estos moldes, al ser un material muy maleable, podían darle las últimas cinceladas para terminar la talla con los rasgos propios del artista.

De nuevo nos muestran, especialmente, el semblante lleno de paz y humanidad, presentado iconográficamente como Cristo muerto en la cruz. En su policromía una tonalidad muy oscura en la piel, que nos deja entrever, en algunos casos, de este dramatismo acentuado, los estigmas, dándole oscuridad a los mismos para crear magulladuras, especialmente en la cara, rodillas y la herida de la lanzada.

Recibe una restauración por la profesora Ángela Rojas, en 1993 y 1999, en la Facultad de Bellas Artes de Granada. Y parece ser que en esta última halló en su interior un pergamino con un nombre y una fecha¹⁶.

En la misma ciudad de Córdoba, encontramos en otro lugar emblemático para la tradición y devoción, otra de las imágenes que estudiamos, se trata del **Cristo de las Mercedes** en la capilla del Sagrario del Santuario de la Fuensanta, co-patrona de Córdoba.

Una imagen que nos muestra peculiaridades y fue traída por Fernando Sánchez de Castillejo, el cual vuelve y estableciéndose en Sevilla en el 1600, trae a Córdoba la imagen y lo dona al santuario, al igual que todo lo necesario para adecentar la capilla, dícese de lámparas y fondos para los gastos, etc. Todo esto porque pretendía que el culto al Cristo de las Mercedes se asentase y creciese, parece que quiso tramitar hasta el título del jubileo perpetuo de ánima, pero murió antes de conseguirlo¹⁷.

El Cristo de las Mercedes es otra obra hueca, moldeada con papel y madera ligera, realizada con moldes, lo que hace que presente pocos contrastes, es una imagen, de piernas algo desproporcionadas al resto del cuerpo, también de rostro enrojecido por las heridas, aunque resulta uno de los menos sangrientos, y su tono de piel es más claro.

[16] García-Abásolo. *Imaginería indígena mexicana...*, op. cit., p. 351.

[17] *Ibíd.*, p. 349.

En el caso de la provincia de Córdoba existen otros ejemplos muy importantes para demostración histórica y artística de estos cristos de caña de maíz también llamados de cañaheja. Titular de una hermandad es el Cristo de Zacatecas en la localidad de Montilla, Córdoba, está en la Iglesia de Santiago. Traído por Andrés Fernández de Mesa y la donó a la Cofradía que existía en la Ermita de la Veracruz, en el año 1576.

En la iglesia en la que se encuentra podemos hallar un medallón que alude al retablo que existió en la Ermita, que fue dedicado a este Cristo, parece que lo encargó Don José Gaspar de Angulo y su esposa Jerónima de Sotomayor. En este una inscripción: “a devoción del capitán de los caballeros coraceros Don Juan Gaspar de Angulo y Valenzuela y Juez del Campo de esta ciudad, quinto nieto de Andrés Fernández de Mesa, quien trajo de Indias este Santo Xpto y lo colocó en este altar y de Doña Jerónima de Sotomayor y Dávalos, su mujer. Año de 1720”¹⁸.

Parece que formó parte de la procesión del Jueves Santo de Montilla, junto con otras imágenes, situación similar a la que hemos visto en el Cristo de Gracia, y parece ser que debido a la llegada de los francés hubo que trasladarlo a la Iglesia de Santiago, sin embargo seguirá siendo un cristo que levantaba mucha devoción, llegando a crear una hermandad entre 1943 y 1952. Hoy podemos verle cultos gracias a un grupo de personas que mantiene la tradición.

Es un Cristo que nos muestra un gran tamaño, midiendo más dos metros, con la técnica de la caña de maíz, nos presenta un sudario encolado. De nuevo vemos sus heridas fundamentando el dramatismo de la figura y en este caso muy marcada la parte del tórax. Esta imagen posee el nombre de Zacatecas, en relación a la ciudad minera, conocida por este topónimo y zona donde se comienza a trabajar la técnica de la caña de maíz.

En la misma zona geográfica existen dos imágenes más, la del Cristo de la Sangre en Lucena y el conocido como Cristo de Monturque, en la localidad que su nombre indica.

El **Cristo de la Sangre** es titular de una hermandad que procesiona en Semana Santa. Algunos investigadores relacionan esta imagen con la familia Curado de Velasco, familia del Virrey de Nueva España, Luis de Velasco. Pero no se tienen datos certeros de su llegada a Lucena. Parece que un principio tendría una cofradía en el convento de San Pedro y que antiguamente se le conocería como el Cristo de la Humildad.

[18] *Ibidem*, p. 351.

La imagen se presenta a tamaño natural que no denota unos cambios bruscos en las proporciones, el cuerpo está en una posición diferente, contorsionado. Sus manos con parálisis y desproporcionadas, muestran un gesto de victoria. De corte clásico, nos recuerda a los que, como ya dijimos, se relacionan con los rasgos renacentistas.

Y el **Cristo de Monturque**, en la parroquia de San Mateo, la última en catalogar y parece que por esto carece de tantos estudios, adquirido hace poco tiempo por esta iglesia a los herederos de un anticuario. Parece que Miguel Arjona le realizó una limpieza superficial y restauró algunos detalles. Anatómicamente vemos un ejemplo bastante correcto, siendo sus manos un ejemplo de belleza, y sus medidas vienen a ser de casi dos metros.

No son estos los únicos ejemplos que encontramos en Córdoba, también podemos citar el Cristo de la Misericordia en la Iglesia de San Miguel, o el del Colegio de la Piedad, y también el que preside la parroquia de Guadalcazar en la provincia.

CONCLUSIÓN

Me parece muy acertada, para terminar, una frase que nos comenta Sánchez Ruiz, en la que nos dice “afirmar que los cristos de caña de maíz tienen cara española, no quiere decir que sean híbridos”¹⁹, de la que podemos concluir el hecho de un entendimiento ente pueblos, algo que nos lleva a hablar de una fuerte simbología y como es eterna la mística de estas imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA-ABÁSULO, Antonio et al. *Imaginería Indígena Mexicana*. Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 2001.
- BERNAND, Carmen. *Historia del Nuevo Mundo*. Vol. I. Madrid, Fondo de Cultura Económica Español, 1996.
- MAQUÍVAR, M^a Consuelo. Los “Adornadores del Credo Divino”: Imagineros Barrocos Novohispanos”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*, 2001.
- CASAS, Fray Bartolomé de las. *Apologética historia sumaria*. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- TORQUEMADA, Fray Juan de. *Monarquía Indiana*. México, Edit. Porrúa, 1973, vol.III.
- MORENO VILLA, José. *La escultura colonial mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

[19] Sánchez Ruiz, Joaquín. *El rostro español de los cristos de caña*. Granada, Universidad de Granada, 1996.

ARQUILLO, Joaquín et al. *Actas CICOP*. Chile, 2010.

ESTRADA JASSO, Andrés et al. *Imaginería indígena mexicana, catequesis en caña de maíz*. Córdoba, Obra social y cultural de Cajasur, 2001.

RAYA, M^a Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Caja y Monte de Piedad, 1985.

NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Cajasur, 1998.

SÁNCHEZ RUIZ, Joaquín. *El rostro español de los cristos de caña*. Granada, Universidad de Granada, 1996.

Vínculos a través del océano: la presencia de la patria de origen en las últimas voluntades del colectivo portugués en Lima en el siglo XVII¹

Gleydi SULLÓN BARRETO

Universidad Complutense de Madrid
gleydisullonb@yahoo.es

INTRODUCCIÓN

El estudio de las últimas voluntades en los testamentos y cartas poder para testar, así como las referencias halladas en otros documentos, causas y procesos de 196 casos de portugueses que se hallaron en Lima entre 1570 y 1680, revela que la patria de origen estuvo presente de muy variadas formas en la memoria de la mayor parte de este grupo (el 66,32%), aun cuando muchos de ellos se hallaban avecindados en Lima de forma casi definitiva. Nos hemos preguntado si fue Portugal, como tal nación, la patria que añoraron los portugueses en una tierra lejana, o si fue más bien la familia y las devociones que dejaron en ella lo que pervivió en su memoria. A diferencia del grupo de españoles que se halló también en las Indias y que evocará en los testamentos el recuerdo de la tierra y la familia que dejaron, en el caso de los portugueses habría que considerar otra circunstancia: su condición de extranjeros².

Este trabajo se halla dividido en dos apartados; en el primero se estudiará los contactos establecidos en Lima entre el grupo de los portugueses con otros de su

[1] Esta investigación se enmarca en la tesis doctoral de la UCM, cuya realización es posible gracias a una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

[2] Otros estudios sobre el grupo de españoles en las Indias a partir de testamentos y de autos de bienes de difuntos, destacan el carácter de reciprocidad de esos grupos de naturales con su patria chica y plantean que en muchos estuvo presente la idea del retorno. Véase: García-Abásolo, Antonio. *La vida y la muerte en Indias. Cordobeses en América (siglos XVI-XVIII)*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1992, pp. 41-93; Turiso Sebastián, Jesús. *Comerciantes españoles en la Lima borbónica. Anatomía de una elite de poder*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 217-221.

misma nación que evidencian la proximidad y la confianza que inspiraba —en una tierra tan lejana— la presencia del pariente y del paisano: matrimonios con descendientes de portugueses en el Perú, nombramiento de albaceas entre sus connacionales o participación conjunta en un mismo negocio. El segundo tratará de las últimas voluntades y las mandas destinadas a Portugal, algunas dirigidas a los padres, hermanos y sobrinos; y otras, a ermitas, capillas e iglesias, además de fundaciones con carácter perpetuo. Los pleitos seguidos por los herederos o beneficiarios portugueses ante la Casa de la Contratación de Sevilla evidenciarán que en buena parte de estos procesos se cuestionará el carácter de extranjero y la presencia legal del poblador portugués en Lima.

CONTACTOS EN LIMA CON OTROS PORTUGUESES

Las fuentes revelan que el 56,63% de los casos conocidos mantuvo algún tipo de trato o vínculos con gente de su misma nación, que se hallaba viviendo también en Lima o en otras partes de las Indias. Al analizar la causa de esos vínculos se observa que el mayor número obedeció al nombramiento de albaceas (32,62%); otros, a tratos, negocios o deudas contraídas con paisanos (32,08%), y existe también un alto porcentaje como testigos de informaciones, transacciones o de los testamentos de sus coterráneos (20,32%), entre otros.

En esta oportunidad trataremos específicamente de la designación de albaceas entre gente de la misma nación como prueba de esa relación intra-portuguesa en el contexto limeño. Era natural que al hallarse en una ciudad extraña, los portugueses radicados en la capital peruana, confiaran en la gente de su misma nación al momento de nombrar albaceas o tenedores de sus bienes. Esta práctica se dio sobre todo entre los solteros, quienes requerían que el remanente de sus bienes fuera llevado —con absoluta seguridad— a Portugal (55,73%). Los argumentos expuestos reflejan efectivamente que al nombrarles lo hacen porque confían en la calidad de estas personas, porque son sus paisanos o porque simplemente pertenecen al mismo pueblo y conocen a la familia del testador³. Se presentaron diversas situaciones: algunos declararon haber sido albaceas de paisanos suyos,

[3] En efecto, la designación de albaceas se hacía en atención a la calidad de su persona: “porque tengo de él satisfacción que acudirá a esta obra con mucha cristiandad”, por vínculos de amistad: “porque es mi amigo y me ha hecho grandes amistades”, o porque sencillamente el albacea elegido conocía a los parientes del testador en Portugal. Cfr. Archivo General de la Nación de Lima (en adelante AGN), Prot. Not. 1972, Pedro de Velorado (1611-1629), Testamento de Juan Gomes, Lima, 11-XII-1616, fol. 21r; AGN, Prot. Not. 183, Cristóbal de Barrientos (1625-1633), Testamento del licenciado Blas de Torres y Orosco, Lima, 15-V-1633, fol. 899r; AGI, Contratación, 421B, n.5, “Bienes de difuntos: Manuel Rodrigues”, 1648, fols. 9r-9v.

que no necesariamente conformaron nuestra muestra de estudio; otros que nombraron a gente de la misma muestra, y finalmente un tercer grupo —el más numeroso— que eligió por albacea a otros portugueses, ajenos al universo de estudio, que se hallaban también en Lima en el mismo periodo. De estos últimos hubo uno que fue acusado y procesado por judaizante⁴.

La localización de estos contactos a partir del nombramiento de albaceas permite observar la presencia de ciertos núcleos en torno a los cuales se dan una serie de relaciones recíprocas entre unos portugueses y otros. Para los primeros 25 años del siglo XVII se ha detectado cuatro individuos que ejercieron de albaceas de varios de sus paisanos, fueron éstos Sebastián Jorge, Manuel Gonçalves, Pedro Gonçalves y el licenciado Domingo Lopes, la gente que se hallaba articulada a cada uno de estos cuatro personajes creó a su vez otros vínculos a una escala mayor y en la que uno de los cuatro citados —Sebastián Jorge— se erigió en el personaje principal de ese conjunto de relaciones.

Natural de la feligresía de San Juan de Agua Longa, Sebastián Jorge, había llegado al Perú probablemente en los últimos años del siglo XVI. En 1606 ya se encontraba asentado en Lima ejerciendo como herrero o cerrajero, oficio que alternaba con la actividad comercial, pues ese mismo año había enviado a emplear a la ciudad de México un capital de 2.000 pesos de a ocho reales, y había vendido, por otra parte, algunos esclavos. Jorge dictó testamento en 1607 en el que reconoció una hija natural habida con morena horra; hizo mandas generosas a los presos de la cárcel de la corte, a hospitales, cofradías, monasterios e iglesias de Lima e instituyó por herederos universales a sus padres Gonçalo Jorge y María Francisca. Sebastián Jorge confió la ejecución del testamento a gente de su nación, nombrando por albaceas a Juan Gomes, molinero, y a Manuel Gonçalves, cuchillero, ambos portugueses y “moradores en esta dicha ciudad”, y de quienes

[4] Veintisiete portugueses nombraron por albacea a otro de su misma nación, cuyos nombres no tenemos recogidos en la muestra de análisis. Los designados fueron en su mayoría personas particulares o amigos del testador, y cinco de ellos tuvieron vínculos de parentesco con el otorgante. No todos fueron vecinos de Lima, dos pertenecían a otra jurisdicción del Perú —Quito e Ica—, uno vivía en Panamá y otro era vecino de Oporto. De estos albaceas cuatro fueron nombrados a la vez, herederos. Conviene anotar que hubo entre estos portugueses, gente que fue elegida por más de uno, fueron los casos de Melchor de los Reyes Gaona, Juan Vaes, Domingo de Sequeira y el capitán Manuel Baptista Peres. Éste último, procesado y condenado por judaizante, fue elegido en 1633 por dos paisanos suyos: Fernando de Fonseca y el licenciado Blas de Torres y Orosco, con quienes parecía tener estrecha amistad. Cfr. AGN, Prot. Not. 1925, Gerónimo de Valencia (1633-1634), Testamento de Fernando de Fonseca, Lima, 9-VII-1633, fols. 357r-358r; AGN, Prot. Not. 183, Cristóbal de Barrientos (1625-1633), Testamento del licenciado Blas de Torres y Orosco, Lima, 15-V-1633, fol. 899r.

manifestó el otorgante tener de ellos plena satisfacción de que cumplirían el testamento “con mucha puntualidad y cuidado”⁵. Sobrevivió, sin embargo a este año, diferentes referencias documentales le situarán en Lima todavía en 1626.

Entre los años 1607 a 1626, este portugués concentró el mayor número de vínculos con otros de su misma nación. En 1607 —como lo hemos anotado— tuvo trato con Juan Gomes y Manuel Gonçalves, quienes serán sus albaceas, ese mismo año aparece como testigo del testamento de Francisco Rodrigues. En 1610 otorgó, en calidad de préstamo, 700 pesos de a ocho reales a Nicolás Estacio, suegro del portugués Manuel de Leyton. Al año siguiente Marcial Rodrigues —hermano del ya citado Francisco Rodrigues— declaró en su testamento una deuda por pagar a Sebastián Jorge, cerrajero, “los pesos que él dijere”. En 1613 figura entre los tasadores de los bienes dotales de Manuel Gonçalves y tres años después Juan Gomes le nombrará su albacea. Las dos últimas referencias muestran una relación de reciprocidad con el susodicho. En ese año —1616— aparece entre los testigos del testamento de Pedro Gonçalves, dos años después es testigo del testamento de Manuel de Ris Mendes y albacea de Pablo de Olivera. Firmará en 1622 —junto con Manuel Gonçalves, cuchillero— una escritura de obligación a favor de Rodrigo García Carnero y finalmente en 1626, en codicilo de Sebastián Delgado, su nombre aparece asociado al de Manuel de Silva, quien trabajaba en el oficio de cerrajero en casa de nuestro personaje⁶. Todos los nombres citados corresponden a portugueses con excepción de Nicolás Estacio que era de origen flamenco.

Este ejemplo ilustra los distintos tipos de vínculos posibles que podían darse entre gente de la misma nación —no necesariamente del mismo pueblo— y en

[5] AGN, Prot. Not. 1971, Pedro de Velorado (1602-1610), Testamento de Sebastián Jorge, Lima, 16-III-1607, fols. 463r-466v.

[6] AGN, Prot. Not. 1971, Pedro de Velorado (1602-1610), Testamento de Sebastián Jorge, Lima, 16-III-1607, fol. 465v; AGN, Prot. Not. 1971, Pedro de Velorado (1602-1610), Testamento de Francisco Rodrigues, Lima, 22-XII-1607, fol. 626r; AGN, Prot. Not. 1971, Pedro de Velorado (1602-1610), Obligación Nicolás Estacio a Sebastián Jorge, Lima, 22-III-1610, fols. 1049v-1050r; AGI, Contratación, 334A, n.1, r.16, “Bienes de difuntos: Marcial Rodrigues”, 1618, fol. 30r; AGN, Prot. Not. 822, Francisco Hernández (1613), Dote Manuel Gonçalves a Ana de Espinoza, Lima, 13-X-1613, fol. 1472v; AGN, Prot. Not. 1972, Pedro de Velorado (1611-1629), Testamento de Juan Gomes, Lima, 11-XII-1616, fol. 21r; AGN, Prot. Not. 1972, Pedro de Velorado (1611-1629), Testamento de Pedro Gonçalves y Rafaela de Suliva, su mujer, Lima, 26-XI-1616, fol. 12v; AGN, Prot. Not. 1972, Pedro de Velorado (1611-1629), Testamento de Manuel de Ris Mendes, Lima, 25-IV-1618, fol. 338r; AGN, Prot. Not. 1638, Cristóbal Rodríguez (1618), Testamento de Pablo de Olivera, Lima, 9-X-1618, fol. 203v; AGI, Contratación, 383B, n.10, “Bienes de difuntos: Rodrigo García Carnero”, 1634-1641, fol. 36r; AGN, Prot. Not. 836, Francisco Hernández (1626), Codicilo de Sebastián Delgado, Lima, 1-II-1626, fol. 211v, respectivamente.

torno a un personaje central que probablemente gozaba de cierta confianza entre sus pares lusitanos —no sería el único caso—. No se trata, sin embargo, de una relación de jerarquía, sino más bien horizontal —y en cierto modo recíproca— que se daba entre unos y otros, y en la que los protagonistas, se conocían entre sí. La seguridad y la confianza inspirada en el paisano — en este caso específico— justificarían este tipo de vínculos.

ÚLTIMAS VOLUNTADES Y MANDAS A PORTUGAL

Muchos de los portugueses que emigraron al Perú y que consiguieron avocindarse en la ciudad de Lima, lo hicieron, probablemente, con la firme voluntad de permanecer en esa tierra por un periodo largo de tiempo, como lo prueban los propios testamentos o el tiempo de residencia en esa ciudad, superior en la mayoría a los 10 años. Sin embargo, de ese conjunto se ha podido identificar que el 32,65% conservó afectos, vínculos y relaciones con la tierra de origen, expresados en el nombramiento de herederos, mandas pías, posesión de bienes en Portugal, entre otros, lo que demuestra que la comunicación —o por lo menos el recuerdo— con el otro lado del océano no se perdió por completo. De esos vínculos comprobados, el 42,57% estuvo referido al nombramiento de herederos entre los parientes en Portugal. Como se observa en el siguiente Gráfico⁷ fueron preferidos de entre éstos los padres (46,51%), los hijos legítimos (32,56%), los hermanos (11,63%) o el cónyuge (9,30%).

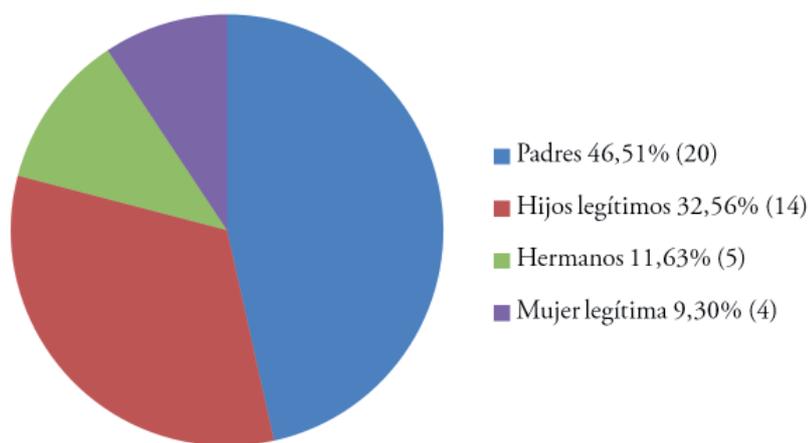


Gráfico 1
Nombramiento de herederos en Portugal

Los que eligieron a los padres fueron principalmente los solteros (90%) y hubo dos casos de portugueses casados en Lima pero que no tuvieron hijos legítimos

[7] Elaboración propia con datos obtenidos del testamento de 43 casos conocidos. Representa el 24,43% del total de los que dictaron testamento.

en el matrimonio. Fueron en su mayoría comerciantes y un buen número de ellos había tenido trato con otros portugueses en la propia ciudad de Lima. Sin embargo cabe anotar que si bien el recuerdo de los padres se halla presente de forma dominante en la memoria de cierto número, esta realidad no supuso necesariamente que hubiera existido comunicación o correspondencia frecuente con ellos. Son escasas las referencias a cartas con parientes, se han localizado pocos casos y las referencias son más bien indirectas y a través de testimonios de terceros. Por otro lado, los datos revelan que el 75% que eligieron por herederos a los padres, no tenían la seguridad de que éstos estuvieran vivos; la fórmula común que utilizaron, a continuación del nombramiento de los padres, fue: “si fueren vivos”, caso contrario dejaban en la sucesión de la herencia a los hermanos legítimos y sus descendientes o su alma.

Por su parte, el 32,56% nombró por herederos a los hijos legítimos que se hallaban en el otro lado del Atlántico. De éstos el 78,57% estuvo entre los casados y el 21,43%, entre los viudos. Tres habían casado en Sevilla, pero la mayoría, en su tierra de origen. Con excepción de un portugués que se hizo acompañar por dos hijos suyos a las Indias⁸, los trece restantes (92,85%) habían emigrado al Perú solos, dejando la familia nuclear en Portugal. Fueron pues estos padres legítimos los que recordarían más tarde a los hijos ausentes en el momento de dictar testamento, pero a diferencia de lo que anotábamos antes, en este caso, la mayoría tuvo buena memoria para recordar con exactitud la situación particular de los hijos que dejaron, y en no pocos casos hubo comunicación con ellos⁹.

[8] AGN, Prot. Not. 1638, Cristóbal Rodríguez (1616-1618), Testamento de Manuel de Sosa, Lima, 21-VIII-1617, fols. 211v-212v.

[9] Al respecto citamos el caso de Francisco Barroso. Natural de la villa de Conde en Portugal había casado en su tierra de origen con Margarita Gonçalves Pineda con quien tuvo una hija legítima, Isabel Barrosa. Probablemente quedó viudo muy pronto, según su declaración en 1599, y la hija quedó al cuidado de la abuela materna en Lisboa. En los primeros años del siglo XVII Francisco Barroso ya se encontraba en Lima, según se deduce por la edad aproximada de su hija natural Francisca, quien en 1627 —año en que dicta testamento el portugués—, ya era una mujer casada. Francisco Barroso pertenece al grupo de los portugueses que había conseguido crear una rica hacienda -propietario de varios pares de casas y solares en el Callao, dos navíos, plata labrada, muebles y numerosos esclavos-, que en cierta forma le llevó a fijar su residencia estable en Lima. No volvió a casar en el Perú pero tuvo dos hijos naturales -Francisca y Jacinto- a quienes crió, alimentó e incluyó en el testamento dotándoles de mandas generosas. Conservó sin embargo sus vínculos con Portugal, en especial con Lisboa, ciudad en la que vivía su hija legítima Isabel Barrosa, a quien nombrará por su heredera universal. Los vínculos al parecer nunca se cortaron con la hija en Portugal, según se deduce de la declaración del padre: “y la dicha mi hija tengo noticia por sus cartas tiene cuatro hijos, mis nietos nombrados Francisco Barroso, a el cual envié a este reino y tengo conmigo en mi casa, y los otros tres se llaman Antonio y Manuel y Leonor declarólo así para que conste en todo tiempo”. Cfr. AGI, Contratación, 384, n.3, r.10, “Bienes de difuntos: Francisco Barroso”, 1635-1636, fols. 77v-

Los terceros destinatarios fueron los hermanos legítimos. Se trató en todos los casos de solteros y cuyos padres eran ya difuntos. Los datos revelan que éstos probablemente habrían sido los únicos de entre sus hermanos que habían emigrado al Perú, pues al nombrarles —indicando su lugar de residencia— se observa que los susodichos se hallaban viviendo o en Portugal o en España, pero ninguno en las Indias¹⁰. Con excepción de un caso, en el que el hermano heredero fue único, en el resto las disposiciones testamentarias indicaban claramente que el remanente de los bienes debía repartirse “por iguales partes sin que lleven los unos mas que los otros ni los otros mas que los otros”, aunque cabía la posibilidad de que el testador quisiera mejorar en su parte de herencia a un hermano con respecto a los demás¹¹.

Finalmente, la mujer legítima figura también entre los paisanos recordados. Fueron pocos los casos —sólo cuatro— y se dio sobre todo cuando no hubo hijos legítimos en el matrimonio; hay un caso en el que se nombra por heredera —en primer lugar— a la mujer legítima y después a las hijas habidas con la susodicha. Al parecer, tres de los cuatro casos conocidos llevaban poco tiempo viviendo en Lima, y era natural que al no tener hijos legítimos ni padres vivos, el recuerdo inmediato estuviera dirigido a la esposa. Sólo uno declaró estancia prolongada en la ciudad —algo más de 17 años—, y de quien se sabe recibía cartas de su mujer desde la villa de Conde en las que le pedía —en más de una ocasión— que regresase¹². No existen, sin embargo, testimonios de retornos a la patria de origen; tan sólo sabemos que cerca de la cuarta parte de la población portuguesa estudiada conservó el recuerdo de la familia cercana en el momento de nombrar herederos¹³.

Por otra parte, los vínculos con Portugal se manifestaron también en las distintas mandas destinadas a obras pías (16,83%) y en otras dirigidas a parientes y conocidos (10,89%). Las mandas a obras pías se concretaron en tres formas

78r, 87r-88r.

[10] Como ejemplo ilustrativo citamos el caso de Fernando de Fonseca quien otorgó testamento en 1633 y nombró por herederos a sus cinco hermanos legítimos que se hallaban viviendo en distintas partes de Portugal y en España, eran éstos: Francisco Lopes, en Toledo; Diego Lopes de Fonseca, en Sevilla; Isabel de Fonseca, en el puerto de Portugal; María de Fonseca, en la villa de Santa Mariña y Ana de Fonseca, en la villa de Marchena en Andalucía. Cfr. AGN, Prot. Not. 1925, Gerónimo de Valencia (1633-1634), Testamento de Fernando de Fonseca, Lima, 9-VII-1633, fol. 357r.

[11] Como lo hizo Fernando de Fonseca quien decidió mejorar a su hermana Isabel de Fonseca en 500 pesos más de herencia “por saber y entender que tiene muchos hijos”. *Ibidem*, fol. 358v.

[12] AGI, Contratación, 941B, n.12, “Bienes de difuntos: Marcos Peres”, 1608, fols. 21r-27v.

[13] De 176 portugueses que dictaron testamento o dejaron carta poder para testar, 43 de ellos nombraron por herederos a parientes cercanos en Portugal, supuso el 24,43% del total conocido.

distintas. La primera consistió en generosas donaciones dirigidas a hospitales, cofradías, ermitas, capillas e iglesias de distintas ciudades y pueblos de Portugal¹⁴. La segunda estuvo referida a encargos de misas de sufragio que debían oficiarse en altares, capillas e iglesias portuguesas¹⁵. La tercera forma se tradujo en fundaciones de carácter perpetuo: capellanías y memorias de misas, que supusieron —para el testador— una mayor inversión de capital¹⁶. Fueron seis los portugueses que hicieron este tipo de mandas, todos mercaderes de grueso monto —se incluyen un clérigo y un hermano de la Compañía de Jesús—; solteros cinco de ellos, —con excepción de uno que había casado en la villa de Santa María de Rivadançora donde tenía una hija legítima¹⁷— se entiende que la mayoría destinara buena parte de su hacienda a la salvación del alma, pero, porqué en Portugal. De los seis casos conocidos, dos de ellos manifestaron poco arraigo en la ciudad de Lima, eran comerciantes que al parecer solían viajar con relativa frecuencia a los reinos de España; de ahí que al momento de testar mandaran enterrarse “en la parte y lugar donde fallecieren”; por otro lado, el nombramiento

[14] El hospital de la Misericordia -de distintas ciudades portuguesas- se benefició con donaciones que iban desde los 500 pesos de a ocho reales hasta los 200 ducados de Castilla. Las cofradías mayormente citadas fueron: Rosario, Buen Viaje, Limpia Concepción y Nuestra Señora de Salvación, nótese que las tres primeras gozaron también en Lima y en el puerto del Callao de gran devoción por parte del colectivo portugués. Las ermitas y capillas beneficiadas en los testamentos fueron de advocación mariana: Nuestra Señora de la Sierra, Nuestra Señora de la Buena Esperanza o del Rosario. Hubo finalmente limosnas destinadas a la lámpara o cera del Santísimo Sacramento de determinados altares. Se observa -entre las cofradías, capillas y ermitas- un claro predominio de la figura de la Virgen, que se constituyó en elemento central del programa devocional post-tridentino en Portugal. Cfr. Palomo, Federico. *A Contra-Reforma em Portugal. 1540-1700*. Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 96.

[15] Se han localizado tres casos, todos solteros y con rica hacienda. Destacan dos mercaderes y un administrador de chacaras (en alquiler). Con excepción de uno que se manda enterrar “en la parte y lugar donde falleciere”, los dos restantes señalaron sepultura en Lima. Los tres encargaron misas de sufragio en esta ciudad, pero destinaron también cierta limosna para misas que debían oficiarse en su tierra de origen. Cfr. AGN, Prot. Not. 1972, Pedro de Velorado (1611-1629), Testamento de Manuel de Ris Mendes, Lima, 25-IV-1618, fol. 335r; AGN, Prot. Not. 1814, Marcos de Santisteban (1631), Testamento de Vicente Dias, Lima, 29-V-1631, fol. 224r; AGN, Prot. Not. 1817, Marcos de Santisteban (1636), Testamento de Gonçalo Mendes, Lima, 2-VII-1636, fol. 289v.

[16] De las seis fundaciones perpetuas, cinco corresponden a capellanías y una, a memoria de misas. De esta última no se conservan los detalles de su fundación. Por otro lado, hubo un portugués -no incluido entre los seis- que nombró por heredero a su padre en Portugal, pero añadía en el testamento que en caso fuere muerto, entonces nombraba por heredera su alma. Sólo en este caso, destinaba 4.000 pesos del remanente de sus bienes para hacer algunas fundaciones perpetuas en su tierra de origen: capellanía de misas, memoria de huérfanas y fundación de un vínculo de patronazgo. Cfr. AGN, Prot. Not. 1817, Marcos de Santisteban (1636), Testamento de Gonçalo Mendes, Lima, 2-VII-1636, fols. 292r-298r.

[17] AGN, Prot. Not. 172, Agustín de Atencia (1623-1625), Testamento de Rodrigo García Carnero, Lima, 11-XII-1625, fols. 1199r-1204r.

de albaceas situados tanto en Lima como en Panamá o en Portugal evidencian la movilidad característica de estos comerciantes y en consecuencia la referencia de la tierra de origen como punto de contacto cierto y seguro¹⁸. Los cuatro restantes se hallaban más integrados con la ciudad de Lima, incluso dos de ellos habían comprado bienes inmuebles en esta ciudad, y uno había atraído a los sobrinos a tierras peruanas. La fundación de capellanías y memorias de misas en la tierra de origen obedeció probablemente a la conservación de los primeros afectos —los vinculados con Portugal—, y que pudieron coexistir con los segundos, aquellos que les unían a Lima.

El capital destinado a las fundaciones perpetuas en Portugal varió de 1.000 a 6.000 pesos de a ocho reales, y hubo uno que señaló para dicho efecto el tercio de su hacienda. La elección de los lugares donde debían fundarse revela que los portugueses que vivieron en Lima llevaron en su memoria no sólo el recuerdo de los padres u otros parientes cercanos, sino también el de determinada advocación religiosa, capilla, iglesia o pueblo donde probablemente habían pasado los primeros años de su vida, entre éstos: la capilla de Nuestra Señora de Ayuda o la del Santísimo Sacramento de la iglesia Mayor del pueblo de Arrifana de Sosa; la iglesia de Santa María de Rivadançora, la iglesia parroquial de San Martiño de Sande “donde fui bautizado”, el hospital de la Misericordia de las ciudades de Lisboa y Oporto, o simplemente “en la villa de Olivera de Conde, mi tierra donde nací”¹⁹. De acuerdo con la voluntad de los testadores —en todos los casos conocidos—, el capital señalado debía imponerse a censo sobre buenas posesiones y lo que rentare debía destinarse a la fundación de la capellanía o de la memoria de misas que debían aplicarse por el alma del propio otorgante y también por la de los parientes cercanos difuntos y por las del purgatorio.

El nombramiento de los patronos y capellanes recayó en su mayoría entre los parientes cercanos, siendo preferido el que procediera por línea masculina a la femenina, y el mayor al menor. Se añadía que si el pariente cercano fuera sacerdote debía servir además la dicha capellanía. En un caso se nombró por patrón al pariente cercano, y por capellán a un sacerdote conocido, “hermano

[18] Fueron los casos de Manuel de Ris Mendes y Francisco Home de Rivera. Cfr. AGN, Prot. Not. 1972, Pedro de Velorado (1611-1629), Testamento de Manuel de Ris Mendes, Lima, 25-IV-1618, fols. 335r-336r; AGN, Prot. Not. 831, Francisco Hernández (1619), Testamento de Francisco Home de Rivera, Lima, 23-IV-1619, fol. 1618r.

[19] Extraído de los testamentos de Manuel de Ris Mendes (1618), Rodrigo García Carnero (1625), Sebastián Delgado (1630) y Francisco Home de Rivera (1619), ya citados en este apartado. Además del testamento del licenciado Manuel Correa, cuya referencia es: AGN, Prot. Not. 1740, Diego Sánchez Vadillo (1619-1623), Testamento del licenciado Manuel Correa, Lima, 11-IV-1623.

del cura de la iglesia vieja de Caminha”; y en otro, a los mayordomos del hospital de la Misericordia²⁰. A diferencia de las capellanías fundadas en Lima donde el nombramiento de patronos recayó especialmente en instituciones —iglesias y hospitales— o particulares, y el de capellanes, en sacerdotes conocidos suyos; las fundadas en Portugal quedaron confiadas en su mayoría entre los parientes cercanos.

Por último, y en cuanto a mandas destinadas a Portugal, queda por mencionar las que estuvieron dirigidas a los hermanos, madre y sobrinos, que no necesariamente estuvieron incluidos entre los herederos, representó el 10,89% de los casos conocidos. Cuatro portugueses, todos solteros que habían nombrado por heredera su alma, contemplaron alguna donación a los hermanos legítimos, cuyo número varió de dos a cuatro, predominando en todos los casos las mujeres sobre los hombres. La limosna señalada para cada uno se estimó —en dos de los casos conocidos— en 200 pesos o quedó supeditada al precio de la venta de una negra o a lo que sobrara del remanente una vez cumplido el testamento. Sólo en un caso los hermanos legítimos se hallaban viviendo en la ciudad de Sevilla²¹. Por otra parte, tres portugueses destinaron cierto capital a la madre legítima. En un caso porque había cierta obligación con la susodicha²² y en los otros dos se trató de mandas graciosas²³.

En cuanto a los sobrinos, hubo dos portugueses que les tuvieron presentes. Uno de ellos fue Francisco Rodrigues quien mandó a una sobrina suya, en la

[20] Para los dos últimos casos véase los testamentos de Rodrigo García Carnero (1625) y licenciado Manuel Correa (1623), respectivamente.

[21] Esteban Rodrigues, natural de la ciudad de Beja, dejó en el testamento alguna donación a sus hermanos legítimos que vivían en Sevilla; este mismo portugués había mandado decir misas por su alma en la iglesia de la Compañía de dicha ciudad. Al no tener padres vivos ni otros parientes cercanos en Portugal, los afectos se dirigen -en este caso- no a la tierra de origen, sino a Sevilla, pero sobre todo a la familia que se encontraba allí. Cfr. AGN, Prot. Not. 1923, Gerónimo de Valencia (1631), Testamento de Esteban Rodrigues, Lima, 22-XII-1631, fol. 811v.

[22] Gaspar Rodrigues Montero apartó de sus bienes declarados en 1614, 1.000 pesos de a ocho reales que tenía que enviar a su madre. Cfr. AGN, Prot. Not. 823, Francisco Hernández (1614), Dote Gaspar Rodrigues Montero a María Flores Bravo, Lima, 25-V-1614, fol. 1340v.

[23] El capitán Bartolomé Cordero, viudo, había nombrado por herederos a sus hijos legítimos que vivían con él en la ciudad de Lima, pero al tiempo que dictaba testamento tuvo noticias que Catalina Cordero, su madre, estaba viva en la isla Tercera, entonces mandó: “se le envíen trescientos pesos e si fuere muerta se den a mi hermana Dominga Dias e si fuere muerta a sus hijas”; por su parte Antonio Gonçalves Blanco, nombró por heredera su alma, pero mandó a su madre “si fuere viva” 800 pesos de a ocho reales. Cfr. AGN, Prot. Not. 832, Francisco Hernández (1620). Testamento del capitán Bartolomé Cordero, Lima, 17-VIII-1620, fol. 2157v; AGN, Prot. Not. 1740, Diego Sánchez Vadillo (1619-1623), Testamento de Antonio Gonçalves Blanco, Lima, 9-III-1622, fol. 574v, respectivamente.

villa de Caminha, 50 cruzados²⁴; y el otro, el licenciado Manuel Correa, quien al parecer sintió la fuerza de la tierra de origen, pues no sólo había conseguido atraer a algunos sobrinos a las Indias, sino que a los que se quedaron en Portugal, procuró dotarles con limosnas generosas, sumando todas ellas la nada escasa suma de 13.000 pesos de a ocho reales²⁵.

El procedimiento para el cobro de la herencia o de las donaciones por parte de los herederos o beneficiarios portugueses se tramitaba primero en la ciudad de Lima ante el Juzgado Mayor de bienes de difuntos. El albacea —por petición del defensor de bienes de difuntos— debía presentar, al término del primer año del albaceazgo, todas las diligencias efectuadas en relación con la cobranza de los bienes que habían pertenecido al testador. En la información debía incluir el traslado del testamento, inventario y almoneda de los bienes, así como la deducción de los gastos efectuados en relación con el funeral. Una vez cumplido el procedimiento —y mediante auto dado por el oidor de la Real Audiencia de Lima y juez mayor de bienes de difuntos— debía ingresar en la caja de tres llaves de dicho juzgado todos los bienes que hubiere cobrado del difunto. El trámite no era tan sencillo, prácticamente se entablaba un pleito entre el albacea con el defensor de bienes de difuntos, que podía tardar varios meses e incluso años, hasta que finalmente eran ingresados los bienes en la dicha caja de tres llaves. Cumplido el procedimiento, el juez mayor de bienes de difuntos autorizaba a través de un auto de flota, que la cantidad de pesos pertenecientes a determinado difunto —y descontadas las costas del aviamiento de los dichos pesos- fueran llevados hasta Panamá, desde donde, una vez registrados, debían remitirse -en la primera ocasión de Armada— a los reinos de España, dirigidos y consignados a los señores presidente y jueces oficiales de la Casa de la Contratación de Sevilla para que de allí se entreguen a los herederos.

En Sevilla tenía lugar la segunda parte del proceso. Las autoridades competentes notificaban a los herederos o beneficiarios de los bienes para que acudieran a ellos, siempre que probaran que eran efectivamente los contenidos en el testamento, y para lo cual debían presentar información de su filiación, legitimación y parentesco, además de las circunstancias en que el pariente —o el

[24] AGN, Prot. Not. 1971, Pedro de Velorado (1602-1610), Testamento de Francisco Rodrigues, Lima, 22-XII-1607, fol. 625v.

[25] El clérigo Manuel Correa destinó 13.000 pesos de a ocho reales para ser distribuidos entre los sobrinos -y una prima- que vivían en Portugal. Las cuotas variaron de 1.000 a 4.000 pesos. Cfr. AGN, Prot. Not. 1740, Diego Sánchez Vadillo (1619-1623), Testamento del licenciado Manuel Correa, Lima, 11-IV-1623, fols. 710r-710v.

cónyuge—, había pasado a las Indias. Para el tema que nos ocupa contamos con 23 autos de bienes de difuntos; de éstos, tres estuvieron relacionados con deudas por pagar²⁶, dos incluyen únicamente el proceso seguido en Lima y los 18 restantes contienen los autos completos hasta la sentencia definitiva. De estos últimos se ha podido conocer —y de acuerdo con el año de la sentencia— que de 1602 a 1617 no existe cuestionamiento por parte del fiscal acerca del carácter de extranjero de los portugueses y el proceso se centra exclusivamente en la legitimación de los herederos, se cuentan tres casos (16,67%). Pero a partir de 1619 y hasta 1665 —año que corresponde a la última sentencia que tenemos recogida— se incluye en el proceso la querrela del fiscal, quien va a cuestionar la situación legal de los portugueses difuntos en el Perú, solicitando se declaren por decomisos los bienes de los susodichos y se apliquen a la Cámara de Su Majestad, representó el 83,33% del total. Con excepción de cinco casos, cuyos parientes o beneficiarios lograron cobrar el íntegro de los bienes, los 13 restantes se vieron afectados en los términos de la sentencia, y parte de sus bienes —o el total de ellos— fueron aplicados a la Cámara del rey.

Con lo expuesto hasta aquí podemos señalar que en el 70,29% de los casos, los vínculos con la tierra de origen quedan claramente reflejados a través del nombramiento de herederos, donaciones o mandas pías destinadas a Portugal, pero queda por citar otras formas de manifestar esa relación con la patria chica: contactos localizados a través de correspondencia con la familia (9,90%), posesión de bienes en Portugal (8,91%), deudas adquiridas con paisanos residentes en la tierra de origen (2,97%), encargos llevados a Indias de algunos parientes (1,98%) y vínculos familiares o económicos con portugueses de Sevilla (5,94%). El tiempo transcurrido en las Indias no había conseguido borrar del todo la memoria de la patria de origen, la familia, las devociones, los afectos. Los casos estudiados sugieren que se trató más de un sentimiento de añoranza de la tierra que dejaron, de nostalgia de las personas queridas, a las que probablemente nunca más volverían a ver, y también sentimiento o deseo de proteger a su familia en Portugal. No hubo intentos de retorno, Lima había significado para muchos la

[26] Fueron los casos de Baltasar Gonçalves quien tenía una deuda por pagar a una sobrina suya procedente de esclavos que por su cuenta le había vendido en el Perú. Nuño Rodrigues Barreto, en 1596 declaró una deuda a los herederos de su paisano Gregorio Dias que se hallaban viviendo en la isla de la Palma. Antonio Rabelo Tisón tenía deuda pendiente con dos mercaderes de Cartagena de Indias, procedente del negocio de esclavos. Con excepción de este último caso, en los dos primeros los destinatarios se hallaban viviendo al otro lado del océano. Cfr. AGI, Contratación, 272, n.1, r.1, “Bienes de difuntos: Baltasar Gonçalves”, 1605-1613, fols. 10v-11r; AGI, Contratación, 253, n.1, r.13, “Bienes de difuntos: Nuño Rodrigues Barreto”, 1598, fols. 10v-11v; AGI, Contratación, 398B, n.1, r.15, “Bienes de difuntos: Antonio Rabelo Tisón, 1639, fols. 5r-5v, respectivamente.

tierra de su realización económica, proyecto que tal vez buscaron cuando tomaron la decisión de dejar —para siempre— la patria chica.

CONCLUSIÓN

Los contactos localizados en Lima con otros portugueses se basaron en la confianza que inspiraba el paisano, el coterráneo y en ningún caso existe la voluntad de querer conservar la identidad de origen.

En ese 32,65% de los portugueses que nombró por herederos a parientes de Portugal o que dejó mandas de limosnas a la tierra de origen, se hallan representados especialmente los solteros y los que habían casado en Portugal, y algunos con muchos años de residencia en Lima. Era natural —en cualquiera de estas dos situaciones— que la referencia inmediata en el momento de testar estuviera dirigida a la patria chica.

En torno a las fiestas de beatificación de la Rosa indiana (1668-1671)¹

Ybeth ARIAS CUBA

El Colegio de México
ybeth.arias@gmail.com

Santa Rosa de Santa María, o más conocida actualmente como santa Rosa de Lima, fue la primera santa de las Indias. Ella nació en la ciudad de Lima y tuvo un origen criollo, siendo hija de padre español (natural de la zona de Extremadura) y madre criolla (natural de Lima). Su figura tuvo un rápido ascenso en los altares católicos pues alcanzó su beatificación el 12 de febrero de 1668 en manos de Clemente IX, tan sólo 51 años más tarde de su muerte (1617). En 1669, obtuvo el título de patrona de Lima y el reino del Perú, y el pontífice Clemente X extendió el patronazgo a las Indias y Filipinas en 1670. La canonización de Rosa fue extraordinariamente rápido pues se ejecutó el 12 de abril de 1671.

Desde su beatificación, el culto de Rosa se extendió activa y velozmente en los demás dominios hispanos. Así, las celebraciones en torno a su beatificación no se hicieron esperar. Lima como su tierra natal organizó faustuosas fiestas que duraron dos años (1669-1670). La ciudad de México ejecutó la fiesta en 1671, y la de Madrid en 1668. Las fechas de agasajo dependieron de la llegada de las noticias y las reales cédulas que ordenaron estas celebraciones, además de las circunstancias políticas y económicas de cada ciudad. Las fiestas dejaron huellas escritas y artísticas para la posteridad, las cuales fueron relaciones de fiestas que describían los acontecimientos festivos, y pinturas y esculturas que se usaron para decorar los lugares en que esta beatificación se celebró. En este marco solemne, se hizo notoria la participación de los diversos sectores sociales que componían estas ciudades, condición que ha sido expuesta en la vasta bibliografía relacionada a las fiestas de la edad media y moderna.

En líneas generales, el estudio intenta reconocer las semejanzas y diferencias de las principales ceremonias realizadas en las fiestas conmemorativas por la

[1] El presente estudio constituye un pequeño ítem de la tesis doctoral que desarrollo en El Colegio de México bajo la dirección del Dr. Óscar Mazín.

beatificación de Rosa. Las fiestas elegidas se ciñen a aquellas celebradas en las ciudades de Lima, México y Madrid. Los principales eventos que se desarrollaron en estas festividades fueron las octavas², las procesiones, los fuegos artificiales, las corridas de toros y/o los juegos de cañas. Todos estos eran actos conocidos ya a mediados del siglo XVII por la mayoría de la población que vivía en las ciudades mencionadas. Además, se escogieron determinadas ceremonias con el fin de brindar mayor solemnidad al festejo de la beatificación.

Este estudio tendrá como su principal fuente las relaciones de fiestas encontradas en las bibliotecas iberoamericanas y españolas. Las relaciones revisadas fueron: para Lima las de Diego de León de Pinelo³ y el fray Juan Meléndez⁴, para México la de Antonio de Morales y Pastrana⁵, y para Madrid las de Nicolás Matías del Campo de la Rinaga⁶ y el fray Jacinto de Parra⁷. Habría que señalar, que siguiendo la relación de impresos de José Toribio Medina, y aquellos que lo complementaron, no se halló en las bibliotecas consultadas la relación de fiesta de la autoría de Beltrán Moyano que fuera publicada en México⁸. Asimismo, advertimos que las relaciones halladas se ciñen únicamente a las celebraciones de la beatificación de Rosa y no a su canonización. Esto no sorprende ya que ambos acontecimientos eran importantes en la época, y en otras ocasiones, pasó lo mismo con otras figuras religiosas españolas⁹.

-
- [2] Es un periodo de ocho días en que la iglesia católica celebra una fiesta particular mediante la realización de oraciones, misas y sermones. También es conocido como octavario.
- [3] *Celebridad, y fiestas, con que la insigne, y nobilísima ciudad de los Reyes solemnizó la beatificación de la bienaventurada Rosa de Santa María, su patrona, y de todos los reynos y provincias del Perú*. Lima, 1670.
- [4] *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación, y aplauso: A la feliz beatificación de la Bienaventurada Virgen Rosa de S. María, tercera del orden de predicadores, segunda Catalina Senense de la Iglesia, primera fragante flor y fruto opimo desta plaga meridional, tesoro escondido en el Campo fértil desta muy noble, y muy leal ciudad de Lima*. Lima, 1671.
- [5] *Solemne, Plausible, Festiva Pompa Magnífica, Ostentosa Celebridad, a la beatificación De La Gloriosa Rosa de Santa María*. México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1671.
- [6] *Rasgo breve, disceño corto del religioso culto que la nobleza peruana consagró en el real convento de Santo Domingo de esta corte: a la bienaventurada Rosa de Santa María*. Madrid, Mateo de Espinosa y Arteaga, 1668.
- [7] *Rosa laureada entre los santos. Epitalamios sacros de la corte, aclamaciones de España, aplausos de Roma, congratulaciones festivas del clero, y religiones, al feliz desposorio que celebro en la gloria con Christo la Beata Virgen Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Predicadores, patrona del Perú. Y beatificación solemne que promulgó en la iglesia militante la santidad de Clemente Nono*. Madrid, Domingo García Morras impresor del estado eclesiástico de la corona de Castilla, 1670.
- [8] El titulo era: *Elogio poético de Santa Rosa de Lima: descripción de las fiestas que hicieron los mexicanos por su canonización*.
- [9] Vicent-Cassy, Cecile. "Las fiestas de canonización en la España del siglo XVII, polifonía de la santidad monárquica", en *Iglesia memorable. crónicas, historias, escritos... a mayor gloria, siglo XVI-XVIII*,

De otro lado, se destaca que el concepto clave del estudio es la fiesta, la cual será considerada como un momento histórico y un espacio social en que se crean y recrean tradiciones retóricas escritas y visuales, siendo su ámbito espacial privilegiado las ciudades, como lo ha considerado Nelly Sigaut¹⁰. Aunque su definición literal para la época lo expresó Sebastián de Covarrubias:

FIESTA, del nombre latino festus. a.m. diez festus, feriatuſ, feriae. Los gentiles tenían días de fiesta: en los quales ofrecían sacrificios a sus vanos dioses; o celebravan sus vanquetes públicos, o juegos, los días de sus nacimientos: y comúnmente dezimos quando ay regozijos que se hacen fiestas. Hazer gran fiesta de una cosa, reirla mucho, y a vezes encarecerla.

La iglesia católica, llama fiesta la celebridad de las pasquas, y domingos, y días de los santos que manda guardar, con fin que en ellos nos desocupemos de toda cosa profana, y atendamos a lo que es espíritu y religión, acudiendo a los templos y lugares sagrados a oyr las misas, y los sermones, y los oficios divinos: y en algunas dellas a recibir el santísimo sacramento, y vacar a la oración y contemplación: y si en estos días después que se oviere cumplido con lo que nos manda la santa madre yglesia sobrare algún rato de recreación, sea honesta y exemplar¹¹.

La segunda acepción de la definición de Covarrubias nos acerca más al sentido solemne en que fueron ejecutadas las fiestas de beatificación de Rosa. Solemnidad que incluyó misas y sermones en el desenvolvimiento de las octavas y las procesiones, mientras, los fuegos y juegos entrarían más en la perspectiva de la primera acepción. Otro concepto clave para este estudio es la ceremonia, que fue según Covarrubias “el modo y términos de honrar a Dios con actos exteriores”¹².

Las fiestas en la historiografía han sido vistas como manifestaciones de la teatralidad urbana. Por ello, se ha dado énfasis a las formas en que los sectores sociales de las ciudades acudían y participaban de los festejos, y a los espacios diferenciados que los grupos¹³ ocuparon en las ceremonias, lo que fortaleció el orden social jerárquico de la población urbana. En todo este ambiente, la retórica fue central y clave para entender la manera en que los distintos grupos sociales interpretaron el mundo que los rodeaba, y que fue expresado en el

Madrid, Sílex ediciones, 2012, pp. 157-158.

[10] “La circulación de imágenes en fiestas y ceremonias y la pintura de la Nueva España”, en *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2012, pp. 413-414.

[11] *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez impresor del Rey NS, 1611, f. 403v.

[12] *Ibidem*, f. 257.

[13] Zúñiga, Jean-Paul. “Figuras del poder: presentación y representación en la América Hispana: de la identificación étnica como símbolo del poder, siglos XVII-XVIII”, en *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas...*, op. cit. pp. 415-435.

desenvolvimiento de las ceremonias y en los vestigios que quedaron de ellas. La importancia de las fiestas se resalta porque principalmente las religiosas tuvieron un fuerte predominio en la vida cotidiana de las ciudades de la monarquía hispana, por su periodización fija al tener una fecha asumida en el calendario anual, a diferencia de la celebración de la coronación y el matrimonio de los reyes, el nacimiento de príncipes e infantas, entre otros. De ahí que, la definición de fiesta se haya complejizado en el transcurso del tiempo como se indica en el *Diccionario de Autoridades*, y especialmente la fiesta religiosa¹⁴. Estas pautas nos ayudarán a reconocer las semejanzas y diferencias en las ceremonias ejecutadas en la celebración de la beatificación de Rosa.

PROCESO DE BEATIFICACIÓN Y PATRONAZGO

En primer lugar, abordaremos de manera breve el proceso en que Rosa fue declarada beata y patrona de las Indias, para darnos una perspectiva del panorama político y cultural en que se consiguió la proeza de la monarquía hispana de tener una santa criolla. El camino no fue fácil, pues se debió superar algunas normas que impedían la beatificación inmediata de Rosa y que fueron instauradas por Urbano VIII, las cuales al principio fueron condiciones de retraso para continuar con el apoyo económico y político hacia la empresa de beatificar a Rosa. Otro problema para esta empresa consistió en las largas distancias entre Lima, Madrid y Roma que alentaron descoordinaciones entre los representantes e interesados de la causa.

La historiografía peruana y peruanista ha dado atención al tema de esta causa, que se inició desde el momento en que los dominicos de la provincia de San Juan Bautista del Perú propusieron a la terciaria Rosa para ser reconocida como

[14] “FIESTA, s. f. Alegría, regocijo u diversión que se tiene por algún motivo. Lat. Celebritas. Plausus. Festivitas. INCA GARCIL. Hist. de la Flor. Lib. 2. Part. 2. Cap. 17. Los quales con mucha fiesta, y regocijo solemnizaron las nuevas.

Fiesta. El día que la iglesia celebra con mayor solemnidad que otros, mandando se oyga misa y se gaste en obras santas, y prohibiendo el trabajo servil: como son los domingos, las pascuas, los días de apóstoles y algunos de Nuestra Señora y de otros santos. Esta con propiedad se suele llamar Fiesta de guardar, u de precepto. Lat. Festus dies. NAVARR. Man. cap. 21. num. 1. El primero mandamiento de la iglesia es, que a todo christiano, que tiene uso de razón, oya misa entera los domingos y fiestas de guardar.

Fiesta. Por extensión se llama la solemnidad con que la iglesia celebra el martirio u tránsito de algún santo. Lat. Festum, i. RIBAD. Fl. Sanct. Vid. de S. Blas. Murió en Sebaste a los tres de febrero, y en aquel día celebra la iglesia su fiesta. [...]

Fiesta doble. Además del sentido recto con que se explican las fiestas que la iglesia celebra con rito doble: se toma familiarmente por la función donde hai gran convite, baile u otro regocijo. Lat. Maxima exultatio. Longum tripudlum”. *Diccionario de Autoridades*, 1732, pp. 747-748.

una persona “con olor a santidad”. Esto fue motivado por la asistencia masiva de la población limeña a su entierro, quienes tocaron a Rosa y hasta quitaron objetos de su ajuar funerario, incluyendo parte de su vestido y se dice que hasta pedazos de su cuerpo. Todos estos objetos fueron considerados reliquias por los devotos, que creyeron que éstos podrían actuar como objetos de efectos milagrosos. Al mismo tiempo, las autoridades temporales y eclesiásticas de la ciudad de Lima presenciaron y participaron en la procesión y entierro del cuerpo de Rosa en la iglesia de Santo Domingo. Las autoridades como la elite limeña no solamente dieron su venia a esta devoción, sino que se convirtieron en partícipes y protagonistas del culto.

La causa de beatificación y canonización de Rosa tuvo un entorno eclesiástico en que surgió la necesidad y competencia de las órdenes religiosas por tener entre sus miembros a beatos y santos que les otorgaban un estatus de prestigio frente a las demás. Además, debemos recordar que en el caso de los dominicos del virreinato del Perú, ellos fueron los primeros eclesiásticos en apoyar la tarea de cristianización. Esto se evidenció en el hecho de que el fraile que acompañó al conquistador Francisco Pizarro en el encuentro con Atahualpa en Cajamarca era un dominico, Vicente Valverde. Entonces, los dominicos poseían un sitial privilegiado en la cultura y cristianización del reino peruano, y la causa rosariana pudo verse beneficiada por esta circunstancia.

Igualmente, el rápido encumbramiento de Rosa en los altares fue tarea de la persistencia de los procuradores dominicos, y del apoyo de las autoridades locales y los embajadores españoles en Roma. Todos ellos más allá de los obstáculos que encontraron, indujeron a los representantes de la corona y la Santa Sede a favorecer la causa de Rosa. Su éxito no solo consistió en elegir a los procuradores más eficaces y comprometidos, sino también en dar fuertes cantidades de dinero para los trámites correspondientes y el pago de los incentivos, la movilidad y los salarios de los involucrados. Estos detalles han sido bien descritos por Teodoro Hampe¹⁵ y Ramón Mujica¹⁶. El dinero, la tenacidad, la eficacia y la devoción fueron los alicientes fundamentales en la declaración de Rosa como beata en 1668, y después de únicamente cuatro años, en 1671, tuvo la categoría de santa canonizada¹⁷.

[15] *Santidad e identidad criolla: estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1998.

[16] *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, 2° ed. México, Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Fondo de Cultura Económica, 2005.

[17] Un hecho que llama la atención de los investigadores por la rapidez de la canonización, es que

Ante todo este proceso, la celebración de esta beatificación fue solemne y simultánea. Los festejos empezaron en Roma, se continuaron en diferentes ciudades de los territorios de la monarquía hispana por devoción y orden de la reina regente, Mariana de Austria, mediante la real cedula del 14 de mayo de 1668. El boato y solemnidad caracterizaron las fiestas. Las relaciones de fiestas son largas y detallan de manera minuciosa las celebraciones. El protagonismo de los miembros de la Congregación de Ritos y los dominicos fue central en la decisión final de beatificar a Rosa. Este protagonismo fue compartido con Clemente IX, quien en la hagiografía fue revelado como devoto de la beata, pues se habría inclinado a Rosa desde el momento en que leyó un libro de la vida ella¹⁸ en la coyuntura de su elección como nuevo pontífice¹⁹.

COMPONENTES RETÓRICOS COMPARTIDOS

Las relaciones de fiesta revisadas para este estudio tuvieron como punto común destacar el fasto con que cada ciudad celebró la beatificación de Rosa. Cada una al ser parte de la red urbana de la monarquía hispana, aunque con diferente jerarquía y funciones, celebró que Rosa fuera reconocida por el universo católico como una elegida de Dios que vivió en los territorios hispanos. La monarquía hispana otra vez conseguía añadir un vasallo más en el panteón del reino de los cielos, consolidando su posición de protector hegemónico del catolicismo en el orbe europeo. Esta protección fue retribuida por la Santa Sede con las beatificaciones y canonizaciones de personajes nacidos en diferentes territorios de la monarquía. De los 24 santos canonizados en el siglo XVII por la Congregación de Ritos, la mitad eran vasallos de la corona española²⁰.

Como se indicó anteriormente, las fiestas fueron expresiones del poderío y prestigio de las ciudades y su entorno cortesano. El boato desplegado en ellas era un medio de fortalecer la hegemonía de los grupos poderosos. En realidad, las

tan solo unos años después de la muerte de Rosa algunas de sus amigas cercanas que llevaban un régimen de vida religiosa fueran juzgadas por la Inquisición, incluyendo aquella que declaró en la sepultura de Rosa que la había visto ascender a los cielos. Este suceso hace más interesante el éxito de la causa de Rosa.

[18] Posiblemente la obra de Hansen, Leonard. *Vita mirabilis et mors pretiosa venerabilis sororis Rosae de Sa. Marie Limensis*.

[19] Menéndez Rúa, Ángel. *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa*. Lima, San Marti y Cia SA, 1939, pp. 6-7.

[20] Armogathe, Jean-Robert. "La fábrica de los santos. De Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)", en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del siglo de oro*. Vervuert, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2005, pp. 149-150.

fiestas fueron organizadas y financiadas por estos grupos para que los sectores populares únicamente fueran espectadores, pero no participantes activos. Más bien, éstos debían aprender las pautas de conducta y valores manifestados en las actividades de las fiestas diseñadas por las elites²¹. Así, las ceremonias eran las perfectas herramientas para este fin.

Estas fiestas más que exaltar a una figura religiosa festejaron el prestigio de la orden religiosa a la que pertenecía el siervo de Dios, su patria y la monarquía en que fue vasallo²². En el caso de Rosa, se honró a la orden dominica que trabajó e invirtió en su causa, a Lima como patria privilegiada de tal beata, y la monarquía hispana por motivar el surgimiento de tal personaje por su preocupación por la cristianización de las Indias, especialmente como territorios incorporados a la corona de Castilla²³. Todas estas características estuvieron presentes en las relaciones de fiestas leídas.

Dentro de la descripción de las relaciones de fiestas se hallan elementos como: “El aparato del templo, el ornato de altares y tabernáculos, la disposición de tribunales, el orden de la procesión general, la estructuración de las procesiones particulares, la octava de fiestas y sermones, las invenciones y escenografías callejeras, las mascaradas, los espectáculos pirotécnicos, los regocijos caballerescos, musicales, los certámenes literarios, los ejercicios militares”²⁴. No todos estos elementos estuvieron presentes en las relaciones seleccionadas, pero la mayoría de ellos sí.

Antes de proseguir, habría que indicar que las relaciones de fiesta formaron parte de recursos retóricos producidos en la cultura escrita de la monarquía hispánica. Como fuente, las relaciones constituyeron una interpretación de los acontecimientos que relataron. Más que un relato verídico fue una valoración del sentido de los sucesos desde la perspectiva de contemplar una comunidad como un modelo de relaciones²⁵. De ahí, que nuestra primera aproximación a estas relaciones se centre en las ceremonias.

Las octavas solemnes con que se homenajeó la beatificación de Rosa fueron plasmadas en relaciones de qué eclesiásticos hicieron las misas, y aquellos que

[21] Bejarano Pellicer, Clara. “Ecos de una ciudad en fiestas”, en *Testigos del tiempo, memoria del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*. Madrid, Ediciones Rubeo, 2009, pp. 208-209.

[22] *Ibidem*, p. 212.

[23] Elliot, John. “A Europe of Composite Monarchies”, *Past & Present*, nº 137, 1992, pp. 48-71.

[24] García Bernal, José Jaime. “Fiestas en honor de santos”, en *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la edad moderna*. Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 329.

[25] *Ibidem*, pp. 320-321.

proclamaron los sermones. Estas listas implicaron la expresión de las jerarquías del clero en las ciudades elegidas, y los vínculos de los dominicos con los otros grupos del clero urbano. En su extensa relación de fiestas, el dominico Jacinto de Parra recopiló un importante conjunto de sermones dedicados a Rosa, en el contexto de su beatificación en los territorios peninsulares. También, en las relaciones de fiestas se indicaron a las personas distinguidas que acudían cada día de las octavas realizadas en Lima, México o Madrid, y el grupo o sujeto que estaba a cargo cada día de las octavas.

Otras ceremonias además de las octavas, y que se hallan en la mayoría de las relaciones, fueron apartados cortos o largos de poesía dedicada a Rosa. Se organizaron certámenes poéticos con el fin de honrar a la nueva beata. Los sonetos compuestos por la gente de saber²⁶ de estas ciudades mostraron las representaciones que tenían las elites urbanas sobre esta terciaria limeña. Además, los fuegos artificiales y luminarias usadas en las celebraciones fueron otra ceremonia común de las fiestas. Tales artefactos fueron cuantiosos ya que eran encendidos en las procesiones como aviso de paso e invitación a unirse al festejo, y otros eran elaborados como espectáculos ostentosos que reprodujeron símbolos y emblemas asociados a Rosa.

Algunas relaciones mencionaron el uso de la música en las ceremonias religiosas, en las misas o en las procesiones. Nicolás del Campo publicó los villancicos compuestos por personajes famosos como Pedro Calderón de la Barca para magnificar las virtudes de la beata, y dar un carácter más cortesano del desarrollo de las fiestas celebradas en la iglesia de Santo Domingo el real de Madrid²⁷.

DISTINCIONES ESTRATÉGICAS

Las tres ciudades elegidas en este estudio fueron centros importantes en el ámbito de la monarquía hispánica. Ellas mismas eran parte de una serie de ejes locales, regionales y continentales selectivos con diferentes funciones políticas, sociales, económicas y culturales. Como se adelantó líneas arriba, Lima, México y

[26] Este conjunto de personas fueron aquellos que tuvieron acceso al saber de la época, y lo usaron para producir escritos de diversa índole. No se usa el término letrados porque para la época virreinal significó, generalmente, juristas abogados. Mazín, Oscar. "Gente de saber en los virreinos de Hispanoamérica (Siglos XVI al XVIII)", en *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires, Katz editores, 2008, pp. 53-54.

[27] Esta iglesia fue derrumbada a finales del siglo XIX, y actualmente en el espacio que ocupó se encuentra la plaza que lleva su nombre.

Madrid festejaron la beatificación de Rosa destacando las ceremonias, los grupos participantes o la vida y virtudes de la beata según el uso político que pretendían darle a la figura de Rosa.

Tanto los criollos de Lima y México, a través de las relaciones de fiestas consultadas, ensalzaron la condición “natural de la tierra” indiana de Rosa y su orgullo por ello. Mientras que los criollos limeños que organizaron las ceremonias en Madrid tuvieron que destacar más la importancia de la beatificación para la monarquía hispánica. No obstante, el tema de la patria criolla no se dejó de lado, y Nicolás del Campo mencionó que en uno de los días de la octava en el convento de Santo Domingo el real, un sermón fue dado por un prebendado poblano, quien expresó la envergadura de ser natural de un lugar incorporado como el reino de Nueva España. Habría que señalar, que en contraste con las demás ciudades, en Madrid, se celebraron dos octavas, una en el convento indicado, y otra en el colegio de Santo Tomás, casi uno después del otro. Esto resalta la importancia de la Rosa para la corona.

Las fiestas en Madrid tuvieron un rasgo más manifiesto de las relaciones de la corona con los diferentes grupos eclesiásticos y temporales, con los cuales se involucró para lograr el reconocimiento pontificio de Rosa como beata. Este protagonismo de la monarquía se debió a que los reinos debieron ceder la negociación de la beatificación a la corona, que a través de sus embajadores presionaba a los sujetos claves de la corte pontificia para este fin. Las órdenes religiosas y las elites urbanas podían financiar y enviar a algún representante suyo, pero no podían tratar el asunto de manera directa con la Santa Sede²⁸.

Una expresión clara del protagonismo de la monarquía, en los festejos en Madrid, fue el hecho de hacerse los fuegos artificiales en uno de los jardines cercanos del palacio, siendo testigo presencial el aún niño Carlos II, con siete años de edad, y su madre, Mariana de Austria. La idea original de los nobles peruanos era ejecutar este espectáculo de luces en una de las plazas de la ciudad, pero por mandato real se realizó el acto en los alrededores de palacio.

En Lima, patria de Rosa, los criollos del reino aprovecharon la beatificación para enaltecer su tierra como lugar elegido por Dios para que Rosa naciera y viviera. Circunstancia que fue plasmada en varias crónicas de la ciudad mostrando a Lima como centro de civilización y cristiandad. Aunque estaba en un lugar periférico de la monarquía hispánica, los criollos de Lima y Perú se reinventaron

[28] Vicent-Cassy. “Las fiestas de canonización...”, *op.cit.*, pp. 150-155.

como sujetos de una posición privilegiada dentro del imperio²⁹. La canonización de Rosa fue la prueba más irrefutable de la trascendencia de Lima en la monarquía hispánica, según lo expresó Meléndez en su segundo tomo de *Tesoros verdaderos de las Indias*, quien comparó a Lima con Jerusalén, e indicó que había sido diseñada por el mismo Dios³⁰. En este sentido, las relaciones de fiestas publicadas en Lima hicieron una descripción de la infraestructura de la casa en que nació y vivió la santa, y la iglesia de Santo Domingo donde se conservaron los restos de Rosa en una de sus capillas.

En su relación, Diego de León Pinelo, famoso jurista peruano, describió el juego de cañas practicado por la elite limeña en la plaza mayor, lo que no se repitió en otra relación revisada. También, este autor relató las corridas de toros realizadas en este marco festivo. A pesar que estos actos no fueron ceremonias religiosas como tales, no obstante, exteriorizaron la simbiótica relación entre iglesia y poder, e hizo ver que la iglesia era la otra cara del poder de la monarquía hispana.

En México, Antonio de Morales Pastrana destacó que la patria de Rosa era la América Meridional, pero al fin y al cabo, esa zona formaba parte de los territorios denominados las Indias Occidentales, por tanto, México participó activamente en estas celebraciones por su nexos con el virreinato peruano al compartir la condición de formar las Indias, y la jurisdicción de la corona de Castilla. Tales particularidades compartidas avivaron el deseo de ensalzar a Rosa como una criolla indiana, convirtiéndose paulatinamente en una figura central del ámbito de las Indias. Además, llama la atención que la relación de Morales Pastrana fuera la que única en describir el tablado y escenarios teatrales utilizados en las comedias de santos, que se hicieron en torno a la vida de Rosa.

Un dato de interés es que Lima y México a diferencia de Madrid festejaron la beatificación rosariana en el mismo convento de Santo Domingo, y ambos eran de frailes. Mientras que Madrid lo hizo en conventos de monjas dominicas: el convento de Santo Domingo el real. Aunque, se conoce que el convento imperial de Santo Domingo en México sufrió una prolongada reconstrucción porque sus basamentos estaban débiles, igualmente decidieron ejecutar la fiesta en esta infraestructura por la importancia del motivo.

[29] Mazzotti, José Antonio. "La ciudad de los reyes en diseño textual", en *Testigos del tiempo, memoria del universo...*, op. cit., p. 306.

[30] *Ibíd.*, p. 313.

CONCLUSIONES

En general, a partir de una primera exploración en el circuito festivo en que se celebró la beatificación de Rosa podemos advertir la importancia de las devociones de los santos nacidos en los vastos territorios de la monarquía hispana, puesto que las celebraciones no se redujeron a las poblaciones locales en que el personaje festejado nació y/o vivió, sino que se extendió a las principales ciudades del imperio. No obstante, cada ciudad dejó fuentes escritas de estas celebraciones, y en ellas se expresó la posición política, social y económica de sus poblaciones frente a la imagen de Rosa. Lima y México aprovecharon este culto para aclamar el origen criollo de la santa, mientras en Madrid se prefirió ante todo subrayar la condición de Rosa como vasalla de la monarquía. En primera instancia, podemos concluir que estas diferencias en los discursos respondieron a las necesidades e intereses de los grupos de los reinos y las ciudades donde se escribieron las relaciones. Necesidades de distinción, apropiación e identificación.

Viaje por mar y tierra del marqués de Villena, virrey novohispano (1640-1642)

Isabel SÁINZ BARIÁIN

Universidad de Navarra
isbariain@alumni.unav.es

A lo largo de la época colonial, muchos fueron los virreyes que desfilaron por Nueva España entre suntuosos fastos de bienvenida. Diego López Pacheco, VII marqués de Villena, lo hizo en 1640. Para aquel entonces, el ceremonial en torno a la entrada del virrey estaba ya asentado en la cultura novohispana. De hecho, hablamos del decimoséptimo virrey de Nueva España. El período de Felipe IV es el momento de mayor esplendor en cuanto a estos festejos civiles. José Miguel Morales Folguera asegura que su llegada rompió los parámetros establecidos provocando que a partir de ese momento se continuara con algunos de los cambios introducidos¹. Se refiere a los lujos y excesos económicos que rodean su entrada.

El viaje del Diego López Pacheco queda recogido en la obra de Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey marqués de Villena*. Consta de dos partes: la primera de ellas es el trayecto por mar y la segunda el recorrido por tierra. En general, la narración destaca el lujo que ostentó este virrey así como curiosas anécdotas para subrayar las virtudes del mandatario. Este relato forma parte de todo un conjunto de elementos artísticos ideados para la propaganda política² utilizada en los virreinos americanos. Al tratarse de un diario de viajes escrito por encargo emplea un estilo laudatorio que impregna la obra de valoraciones muchas veces exageradas para cumplir con la principal función que es la propagandística. A pesar de lo cual es una pieza clave, ya que es el único testimonio que da cuenta de un viaje virreinal por mar³ y ofrece descripciones minuciosas del recorrido por tierra.

[1] Morales Folguera, J. M. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, p. 102.

[2] Mínguez, Víctor. “La fiesta política virreinal: propaganda y aculturación en el México del siglo XVII”, en Kohut, Karl et al. (ed.). *La formación de la cultura virreinal. II. El siglo XVII*. Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2004, pp. 359–374.

[3] Farré Vidal, Judith. “Fiesta y poder en el *Viaje del virrey marqués de Villena* (México, 1640)”, *Revista de Literatura*, vol. 73, 2011, pp. 199–218.

Judith Farré analiza el texto de Gutiérrez de Medina desde el punto de vista del poder en la fiesta. Es muy interesante ver en este estudio los mecanismos textuales del cronista para ensalzar la figura del virrey: el empleo de voces de terceras personas en estilo directo, las citas de autoridad para corroborar sus cualidades, etcétera⁴. Como es lógico se remitirá con asiduidad al trabajo anteriormente citado, dada su proximidad temática. Sin embargo, en el presente trabajo se procurará destacar, siguiendo el recorrido del virrey, los elementos propagandísticos que se empleaban desde el propio sistema político y social barroco con la excusa de una celebración en torno a una figura que ostenta el poder en un determinado territorio.

Antes de comenzar a desarrollar el tema principal, habría que presentar al protagonista de dicho viaje. Como ya se ha indicado, se trata de Diego López Pacheco, marqués de Villena y grande de España en primer término. Es una figura cuyo linaje es representativo del poder real en Nueva España. Es más, al comienzo de la narración de Gutiérrez de Medina queda explícita la relevancia de su ascendencia:

Ya sabe Vuestra Excelencia, señor mío, cómo su Majestad del Rey nuestro señor Felipo Cuarto, el Grande, mostrando en serlo en todas sus acciones, se sirvió de demostrar en dar en tan grande virrey a la Nueva España, como el marqués mi señor, indicio de la mucha fineza y amor que tiene a este reino, pues le dio, dándole tal virrey, la sangre de sus venas⁵.

Es irónico que la misma sangre que lo ensalzó fue la principal causa de su caída en el poder. Como es bien sabido, en 1640 Portugal aprovechó el debilitamiento de la milicia española para sublevarse contra el imperio y proclamar rey al duque de Braganza bajo el nombre de Juan IV de Portugal. Ahora toca señalar que el nuevo rey portugués es primo en primer grado del marqués de Villena. Esta circunstancia favoreció la caída del marqués de Villena debido a la desconfianza que generó su parentesco. Juan de Palafox fue quien predispuso al conde-duque de Olivares a pensar mal del virrey. Desde España se dudó de su lealtad y Felipe IV ordenó que se le destituyera del puesto así como que se le expropiaran todos sus bienes. También es de sobra conocida la enemistad entre el clérigo y el virrey, por lo que no se desarrollará en esta ocasión, pero conviene saber que la inquina del obispo viene dada del proteccionismo que López Pacheco ejerció con las órdenes regulares en detrimento del clero secular.

Como vemos, el marqués de Villena es una pieza clave para la política del

[4] *Ibidem*, pp. 199–218.

[5] Gutiérrez de Medina, Cristóbal. *Viaje del virrey marqués de Villena*. Ed. Manuel Romero de Terreros. México, Universidad de México, 1947, p. 7

momento. El temor radicaba en que durante los dos años que estuvo al mando, favoreció considerablemente a las familias portuguesas que residían en Nueva España. Se puede afirmar que las quejas sobre su inclinación hacia estas familias, no ayudó a mitigar las sospechas que habían caído sobre él, a pesar de sus pobres intentos por demostrar lo contrario⁶.

El proceso de aculturación y de propaganda política que se desarrolló durante el viaje del marqués comienza ya desde los preparativos. Para empezar se le otorga el privilegio de entrar en las diversas ciudades bajo palio, que en las *Leyes de Indias* quedaba prohibido. En concreto, queda explícito en la ley XIX del libro tercero, la cual dicta que “los virreyes no usen de la ceremonia del palio”⁷. Del mismo modo asigna una cantidad de dinero a cada virreinato para el recibimiento de los virreyes ya que se consideraba que había abusos. En el caso de Diego López Pacheco, el monarca Felipe IV extiende un permiso para que goce del privilegio real⁸ del uso del palio. Favor que él siempre rechaza como muestra de humildad:

Llegó su excelencia al dicho muelle y doce regidores le recibieron con palio, el cual no quiso admitir su excelencia, contento con sólo de merecerlo⁹.

En cinco ocasiones más se repite este generoso gesto del virrey¹⁰ en la narración de Gutiérrez de Medina. El ceremonial del palio no fue el único privilegio que se le concedió al marqués de Villena, ya que se abrió un expediente en la Casa de Contratación que le permitía llevar un mayor séquito del permitido¹¹, a pesar de las restricciones impuestas para este tipo de viajes a América, puesto que se asumía un mayor riesgo. Además, se le permitió llevar su propia costa¹² que fue lujosa y una muestra del poder adquisitivo del mandatario. Judith Farré señala que una particularidad relacionada con el nombramiento de López Pacheco es precisamente este relato: *El viaje del virrey marqués de Villena*. De manera que veamos qué aporta Cristóbal Gutiérrez de Medina a los estudios sobre la figura

[6] El dato sobre su protección a las familias portuguesas lo he tomado de Hanke, Lewis. *Los virreyes españoles en América. México IV*. Madrid, Atlas, 1977, pp. 25-26, quien lo cita de Bancroft, 1886, III, pp. 104-105.

[7] *Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias*, Tomo Primero. 1681.

[8] Así se indica en el *Libro trigésimo segundo de actas de cabildo de la Ciudad de México*.

[9] Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit., p. 52. Judith Farré, en su artículo “Fiesta y poder en...”, op. cit., expone cómo Gutiérrez de Medina emplea diversas citas de autores clásicos para reforzar la calidad de las acciones del virrey. En este caso, la humildad del mandatario se subraya de esta forma: “como dijo el otro triunfador, que no quiso los aplausos de la pompa trinfal de Roma: *Meruisse sit tatis*”. (Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit., p. 52).

[10] *Ibidem*, pp. 53, 58, 67, 70, 87.

[11] Farré. “Fiesta y poder en...”, op. cit., p. 200.

[12] *Ibidem*, p. 201.

del virrey. Queda claro que la narración sigue el modelo laudatorio que emplea recursos para ensalzar las virtudes que debe tener el gobernante y que posee el marqués de Villena.

En un primer momento del viaje, lo único destacable es que el narrador quiere declarar la humildad y prudencia del marqués. Cualidades óptimas para el cargo que va a ocupar. El virrey “queriendo más su propia incomodidad que ocasionar gastos y embarazos a la ciudad”¹³ sale de su ducado Escalona camino a la embarcación que lo llevará a Nueva España. El relator además señala desde el principio que esta virtud se da en todo el trayecto, dice: “y fue regla general de Su Excelencia, en todo el viaje, admitir lo afectuoso y excusar los gastos”¹⁴.

Como también señala Farré, la prudencia en los preparativos del viaje es otro rasgo que se destaca del carácter del virrey. Ella cita el momento en el que se cargan las embarcaciones y se reparte entre todas las flotas los bienes del virrey para que todos dispongan de alimentos. Pero me parece que podríamos indicar como ejemplo el hecho de que el marqués de Villena realice su testamento antes de salir de viaje en Escalona.

También sabe Vuestra Excelencia que el Marqués mi señor, como príncipe tan cristiano, antes de su partida, se recogió por muchos días a ordenar tan piadosos como prudente testamento, dejándole instrucciones tales que asegurasen el gobierno de sus Estados y persona, con tales documentos que, observados, suplirán el ausencia de tan gran señor¹⁵.

En estas líneas deja claro la prudencia del marqués, pero también se deja ver su piedad religiosa, otro de los rasgos más habituales de la narración del viaje, como también señala Farré a través de otros ejemplos¹⁶. Valga también la anécdota que se cuenta referida al nacimiento de un niño mestizo. Al llegar a una isla ven una cabaña con lumbre y, al entrar en ella, se encuentran con que una mestiza acaba de dar a luz un niño. Entonces “por no perder ocasión Su Excelencia de hacer bien y honrar, determinó que el señor obispo de la Puebla de los Ángeles bautizase aquel ángel y Su Excelencia fuese padrino”¹⁷.

Una vez embarcados hacia el Nuevo Mundo, hubieron de quedar varios días amarrados puesto que el mar estaba muy fiero. Ante esta penosa circunstancia, el marqués decidió no bajar a tierra y esperar en el navío a que fueran más propicios los vientos. No es de sorprender esta elección, incluso carece de valor documental

[13] Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit., p. 10

[14] *Ibíd.*, p. 10.

[15] *Ibíd.*, p. 8.

[16] Farré. “Fiesta y poder en...”, op. cit.

[17] Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit., p. 38.

por ser un acto de evidente lógica. No obstante, como una prueba más del carácter laudatorio del texto, el relator incluye un poema dedicado al virrey, de quien parece que su mayor mérito es el ser Grande de España. Cito:

El grande, sólo de la Nueva España,
viendo el orgullo de su valor postrado
no quiso denegarle su grandeza;
tomar no quiso tierra, grande hazaña,
y en el mar cristalino aposentado,
rindió la tierra y mar con fuerza y maña¹⁸.

Es un fragmento que incide en la importancia del linaje del marqués de Villena que, como vemos, es un tópico recurrente en el texto. Más adelante, son cercados por unos corsarios. López Pacheco con gran arrojo y deseando la ocasión de pelea fue quien animó al resto para luchar, si la ocasión pudiera ser propicia, pero su sola presencia bastó para atemorizar a los enemigos. Ante esta imagen, Gutiérrez de Medina cuenta que al virrey

le pesaba mucho que le huyesen los enemigos, por perder la gloria de vencerlos, con tanto aliento y gallardía que dijo un pasajero discreto: “cómo se echa de ver que este señor tiene mucho de la sangre de los Reyes Católicos, pues tiene de Carlos V el valor; de Felipe II la prudencia, de Felipe III la santidad y modestia; de Felipe IIII, el Grande, la grandeza y actividad advertida¹⁹.”

No es el único momento en el que la sola presencia del marqués de Villena previene el ataque de corsarios. Al llegar al puerto de san Juan de Ulúa, el cronista pondera la imagen del mandatario al afirmar que:

tiniendo noticia que estas costas están infestadas de corsarios con tanto descoco [...] después que llegó Su Excelencia no ha habido invasión alguna, porque la mucha solicitud, valor y prevención del marqués, mi señor, les debe ya de constar a los enemigos.

Y tras el épico accidente de los corsarios avistaron tierra por lo que comienza el trayecto cortesiano del marqués de Villena. Y a partir de aquí debemos tener en cuenta que en Nueva España no hay mayor representante del poder civil que el virrey, ya que no podemos olvidar que el monarca nunca visitó los territorios americanos. Esta afirmación del poder virreinal se tenía muy presente entonces: “En aquella tierra no hay más rey que el virrey”²⁰. Y los recibimientos que gozaban una vez que llegaban a América no dejan de sorprendernos, pero el recorrido cortesiano que llevaban a cabo los virreyes es simbólico por su enorme connotación política. Rememora la conquista y de algún modo afianza

[18] *Ibidem*, p. 17. El poema es un soneto, pero reproduzco solamente los tercetos.

[19] *Ibidem*, p. 44.

[20] Cito a través de Escamilla González, Iván. “La Corte De Los Virreyes”, en Gonzalbo Aizpuru, P. (dir.). *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*. México, El colegio de México, 2006, p. 379.

la autoridad de la corona hispánica sobre los territorios novohispanos. Por este motivo, cobra verdadera importancia la segunda parte del viaje de Diego López Pacheco.

Al comienzo se ha mencionado que la ruta desde Veracruz hasta Ciudad de México fue el periplo cortesiano en su conquista de Tenochtitlán. *El Diario particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la Capital*, de Diego García Panes²¹ es un referente básico en el estudio de las entradas de los virreyes novohispanos. Es posterior al documento de Gutiérrez de Medina, ya que es de 1755, lo que demuestra la vigencia del trayecto durante el resto de la época colonial. Además, aporta un mapa del viaje desde el puerto de San Juan de Ulúa hasta la capital del virreinato. En este mapa se destacan las ciudades en las que la parada era obligatoria, siendo los puntos estratégicos del recorrido de Hernán Cortés. A lo largo de los tres siglos de virreinato hubo algunas excepciones en lo referido al trayecto tradicional²², pero lo habitual era cumplir y respetar el recorrido. Intentaré exponer brevemente cómo fue el viaje por tierra del marqués de Villena de forma cronológica.

A través de este camino, se insistirá en la idea principal de este trabajo que es la de analizar el punto de vista propagandístico de la figura del virrey. Asimismo se verá el proceso de aculturación de la sociedad novohispana gracias a la pormenorizada descripción de los festejos que se le dedicaron al virrey. Como sabemos, la sociedad novohispana es mestiza, lo cual se refleja en estos fastos en la participación de todas las capas sociales. Sin embargo el término de aculturación hace referencia a un proceso en el que una de las culturas se impone sobre las demás. En el caso de Nueva España asistimos a un momento de europeización.

Cuando el virrey y su corte llegaron al puerto de San Juan de Ulúa, pasaron ocho días en los que no hubo festejos. Sin embargo, sí estuvo recibiendo a las personalidades del lugar, tanto obispos como alta nobleza²³. Ya se ha insistido en que la sociedad novohispana se vanagloriaba de recibir a un personaje como el marqués debido a su alto linaje. Otra vez se indica en el texto a través de la voz

[21] García Panes, Diego. *Diario particular del camino que sigue un Virrey de México: Desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*. Madrid, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1994.

[22] Chiva Beltrán, Juan. *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Universitat Jaume I, 2012. En este volumen se explica que el “itinerario es a grandes rasgos el que se explica en la mayoría de los casos, si se excluyen los que tengan que tomar medidas excepcionales, por ejemplo, cuando la insurgencia ocupa partes del país en el siglo XIX o cuando los virreyes nombrados sean capitanes generales de Guatemala, en ambos casos siguen un recorrido diferente” (Chiva Beltrán, Juan. *El triunfo del virrey...*, op. cit., p. 88)

[23] Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit., p. 49.

de un testigo del viaje. Esta vez son los capitanes quienes exclaman: “cierto que Dios ha dado a este señor, a fuerza de lo generoso de su sangre, lo que nosotros, después de experiencia de por vida, no hemos podido alcanzar”²⁴. Ni más ni menos, la exageración radica en que ha heredado por ser quién es las cualidades que ellos no han adquirido con experiencia. Este discurso no deja de llamar la atención sobre la fuerza que para el relator tiene la ascendencia de Su Excelencia. Siendo el eje central de sus alabanzas.

En Veracruz es recibido por todo lo alto, como corresponde al cargo, pero hay una explicación del cronista que no pasa inadvertida. En la misma ley que prohibía el uso del palio —a excepción del marqués de Villena, quien gozaba de este privilegio— se determina la cantidad que cada virreinato tenía permitido gastar. Esta limitación tenía como objetivo evitar los abusos. De ahí que Gutiérrez de Medina aclara que Diego López Pacheco, por no ser cargoso en nada, devuelve todo el dinero que ocasiona su llegada. Según el relator, es un gesto que se repite en cada ciudad, “como se dirá en cada una”²⁵.

Por añadidura, ningún virrey debía ni aceptar ni ofrecer dinero. Es otra ley que previene la extorsión o el abuso de poder. Sin embargo, tras explicar que el marqués de Villena se hizo cargo de los gastos ocasionados, “mandó que de todo lo que se tomase para su servicio y el de su familia, fuese con cartas de pago ante escribano, como se hizo en efecto, [...] sin permitir que se compre nada fiado, con que se quitan temores de extorsión y no se tiene por temeroso ni sospechoso el superior poder”²⁶. Por lo tanto, el escritor alaba la generosidad del virrey sin poner en riesgo su honestidad. Este tipo de explicaciones en realidad sirven, a mi parecer, para matizar todas las exageraciones retóricas sobre el lujo y los excesos económicos que su grandeza ocasionó, ya que el texto está plagado de descripciones de festejos muy suntuosos, que corrían a cargo de los cabildos y excedían el presupuesto permitido. Para Nueva España se concedía el gasto de ocho mil pesos²⁷. Con todo, según el escritor del *Viaje*, el marqués de Villena devolvió a cada ciudad los gastos que había generado, de manera que él quedaba contento y todos pagados.

La siguiente parada era Tlaxcala y el paso por esta ciudad era obligatorio en el recorrido del virrey. Fue un lugar significativo en la conquista de Tenochtitlán. Gutiérrez de Medina lo explica muy bien en el texto:

[24] *Ibidem*, p. 51.

[25] *Ibidem*, p. 53.

[26] *Ibidem*, p. 53.

[27] *Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias*, Tomo Primero. 1681.

Es obligación precisa de los Virreyes al pasar por esta Ciudad de Tlaxcala y privilegio suyo, por haber sido la cabeza de este reino y haber ayudado particularmente sus naturales a su conquista; y por esto, es costumbre venir aquí todos los Tribunales de ciudades, Inquisición, Cabildos de Iglesias, Tribunales de Cuentas y Oficiales Reales a dar bienvenida a los señores virreyes, como le dieron a Su Escelencia, si bien con más particularidades demostraciones en esta ocasión que en otras²⁸.

Hay dos cuestiones que comentar tras estas líneas. Por un lado, la idea principal es el carácter simbólico del viaje, que ya se ha indicado en varias ocasiones. Éste es un buen ejemplo de la carga política. Y por último, se vuelve a hacer hincapié en las “particularidades” del viaje del marqués de Villena. Si es cierto que no se compara el viaje con el de ningún predecesor, salvo en estas ocasiones en las que el cronista quiere demostrar la grandeza del marqués.

Era la primera ciudad donde se hacía una entrada triunfal y se debía, precisamente, al conjunto de privilegios concedidos. De hecho, era una cuestión problemática si algún virrey anteponía Puebla en el recorrido²⁹. Esta información nos evidencia que se trata de una cuestión de autoridad. A la hora de reflexionar sobre el trayecto cortesiano debemos prestar atención a la carga política que posee. Por un lado, como ya se ha dicho, la corona refuerza su autoridad en el virreinato. Pero también se trata de una serie de acuerdos diplomáticos con los diversos pueblos novohispanos, contribuyendo de manera práctica a la finalidad primera de afirmación del poder hispánico.

Antes de continuar con el viaje, habría que hacer un inciso para analizar la participación indígena en los fastos de bienvenida del marqués de Villena. El motivo para interrumpir el análisis del trayecto viene provocado por las descripciones de unos festejos indígenas en esta ciudad, Tlaxcala. Transcribo el fragmento en el que hace referencia a los elementos indígenas:

si bien los indios nobles no dejaron de mostrar, a su usanza, la alegría que sentían, con un castillo de chichimecos que desnudos salían a pelear con fieras, haciendo tocotines y mitotes, que son sus saraos antiguos, con muchas galas a su usanza [...]. Y de esta suerte, en tropas, cantando en su idioma, estaban todo el día sin cansarse en su sarao, danzando³⁰.

Es evidente que no se trata de la única participación por parte de la sociedad indígena. En el texto se recogen más fragmentos en los que distintos naturales reciben al virrey con salvas y chirimías o bailes propios. Este fragmento llama mi atención por el hecho de que señala que se trata de “indios nobles” y menciona cómo éstos bailan sus mitotes o tocotines y lo hacen cantando en su propio

[28] Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit., pp. 57-58.

[29] Chiva Beltrán. *El triunfo del virrey...*, op. cit., p. 96.

[30] Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit., pp. 58-59.

idioma. Este detalle es muy revelador, ya que el tocotín era una composición de la nobleza indígena que cantaba las hazañas de sus héroes. Con la llegada de los españoles, los héroes cambiaron para tomar los modelos clásicos. Además, algunos de los tocotines que se conocen están compuestos en español. Es decir, el elemento cultural de la nobleza indígena se transforma para ser capaz de estar al servicio de la nueva sociedad. Una sociedad mestiza cuya élite social es la española. En este caso, parece ser que el tocotín se cantó en náhuatl, siendo un tipo de integración mayor, ya que se respeta la forma y el idioma del género.

La participación indígena es un hecho muy revelador del mestizaje que hubo, aunque podemos afirmar que los parámetros culturales que triunfan son los europeos. Por lo tanto, la participación responde a la jerarquía social que imperaba, siendo la más poderosa la española. Y esta realidad también se refleja en estos textos, puesto que los elementos prehispánicos se insertan en el formato festivo europeo³¹.

Regresando al viaje del marqués, después de Tlaxcala, la comitiva del virrey llega a Puebla de los Ángeles. En este momento se vuelve a indicar el linaje del marqués de Villena como el aspecto más representativo de su cualidad como virrey. Las esperanzas se depositan en su cargo nobiliario. Así, mediante el recurso de la voz en estilo directo de testigos del viaje, el relator vuelve a manifestar la grandeza del marqués de Villena. Este recurso responde a la necesidad de potenciar la propaganda en torno a López Pacheco. Judith Farré señala esta estrategia laudatoria llegando a una conclusión muy acertada. Ella indica que tras repasar las alabanzas del conjunto de colectivos que participaron en la bienvenida del virrey, Gutiérrez de Medina refleja el sentimiento esperanzador puesto en el nuevo mandatario por parte de toda la sociedad³².

Las descripciones que el relator da de los festejos de Puebla son minuciosas y pequeñas muestras del lujo que ostentó el virrey. A pesar de que estas descripciones son auténticas joyas por su preciosismo, el empleado en las joyas que adornaban las vestimentas del virrey, de su corte, así como la de los caballos que lujosamente vestidos los transportaban, me interesaría destacar otro elemento en el que se insiste a partir de este momento: la cantidad de personas que acudían en masa a

[31] Alberro, Solange. "Barroquismo y criollismo en los recibimientos hechos a don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, virrey de Nueva España, 1640: un estudio preliminar", *Colonial Latin American Review*, vol. 8, nº 4, 1999, pp. 443-460. Ella estudia el viaje del marqués de Villena desde el punto de vista del criollismo. De manera que estudia el mestizaje, el tipo de sociedad novohispana, así como el papel del criollo en la búsqueda de la identidad mexicana.

[32] Farré. "Fiesta y poder en...", op. cit., p. 215.

recibir al virrey, no sólo desde Puebla sino desde todas las localidades cercanas. En realidad esta recurrencia a mostrar el éxito del recibimiento del marqués es otra estrategia del autor para afianzar la autoridad del mandatario. Hasta ahora, la imagen que se proyecta de Diego López Pacheco es la de alguien que responde a las expectativas del pueblo novohispano. Posee todas las cualidad que se esperan de un gobernante, quien tuvo “maña secreta de hacerse señor de todo los corazones, como se hizo, viendo que les venía un señor no a quitar, sino a dar”³³.

Las siguientes paradas del viaje son Cholula, Otumba y Chapultepec. En realidad, lo transcurrido aquí no es distinto a lo ya mencionado, por lo que para evitar la redundancia se pasará por alto. No obstante, sí hay un elemento reseñable que muestra la propaganda política que el imperio ejercía en este tipo de viajes: la enumeración de comidas o la descripción de los aposentos del virrey están llenos de elementos que provienen de todas las regiones del imperio. Esto da una idea de la magnitud y el poder de la monarquía hispánica y el hecho de que el cronista insista en describir estos exóticos lujos que rodean al virrey es una prueba más de su intención propagandística. Valga como ejemplos que se señalan: “vidrios de Venecia”, “damascos mandarines”, “biombos de China” y “una curiosísima cama de Filipinas”³⁴, entre otras cosas.

Finalmente, el virrey llega a la Ciudad de México. Antes de realizar su entrada triunfal pasa la noche en un convento cercano, el convento de santa Ana desde donde se dispone todo para la gran entrada.

En primer lugar, se vuelve a insistir en la grandeza del personaje que se refleja en los jeroglíficos que adornan los arcos triunfales. El primero de ellos representa un pelícano con sus polluelos. Esta imagen la analiza Farré quien interpreta que si el pelícano es el virrey, sus súbditos son los polluelos, quienes son protegidos por el mandatario³⁵. Es la característica que se espera de su poder, que sea capaz de proteger sus intereses. La simbología queda clara, pero además se establece otro lazo que vincula al ave con el marqués de Villena: el pelícano aparece “dándoles su sangre por alimento”³⁶. El linaje del marqués vuelve a quedar por encima de todo. Se refuerza con la siguiente glosa:

México advierte el querer
de tu rey en los villenas

[33] Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit.

[34] *Ibíd*em, p. 77.

[35] Farré. “Fiesta y poder en...”, op. cit., p. 212.

[36] Gutiérrez de Medina. *Viaje del virrey marqués de Villena...*, op. cit., p. 83.

si la sangre de sus venas
te da ¿qué más pudo hacer?³⁷

No hace falta insistir más en la importancia del linaje en este recibimiento. Es una idea constante desde el comienzo del viaje, como ya se ha visto.

El nombramiento del marqués de Villena tiene un fin político: lavar la imagen por la mala gestión de sus predecesores inmediatos: el marqués de Cerralvo (1624-1635) y el marqués de Cadereyta (1635-1640)³⁸. Además, aproxima la monarquía hispánica a un pueblo que la sentía lejana. La sociedad novohispana persiste jerarquizada en torno al virrey para afianzar su clase social poderosa. Estamos hablando de la sociedad española y criolla, quienes reclaman el modelo europeo y buscan su propia corte. Iván Escamilla González habla del virrey como el intermediario entre las élites novohispanas y el monarca³⁹.

La figura del virrey es la representación del poder civil y como tal responde al mecanismo propagandístico de la monarquía española. En el caso del marqués de Villena el elemento más característico del reflejo del poder real es su linaje, ya que su sangre es un símbolo que acerca a Felipe IV a Nueva España.

En el viaje hemos observado el lujo que acarrió López Pacheco y se trata de un derroche económico al servicio de la estrategia política. Un recurso para mostrar la grandeza del imperio. De modo que sus súbditos se sentirían orgullosos de pertenecer a él. Vale recordar cómo la enumeración de los productos exóticos que se empleaban en halagar al virrey eran de cada uno de los territorios que formaban las colonias.

Destacaríamos que hemos estudiado el papel de los grupos indígenas dentro de un proceso de europeización. Un proceso que refuerza el poder de la corona española sobre los virreinos ya que en este tipo de festejos, los elementos genuinos de la cultura indígena son modificados para integrarse en los moldes culturales de la metrópoli.

En conclusión, si en las entradas de los virreyes, las celebraciones “se ponen al servicio de la idolatría y de la propaganda”⁴⁰, no debemos olvidar el papel político que representan sus principales figuras. El relato que acabamos de estudiar es un gran ejemplo de cómo una figura concreta puede simbolizar a la corona y la autoridad de ésta sobre la Nueva España.

[37] *Ibidem*, p. 83.

[38] Farré. “Fiesta y poder en...”, *op. cit.*, p. 216.

[39] Escamilla González. “La Corte...”, *op. cit.*

[40] Mínguez. “La fiesta política virreinal...”, *op. cit.*, p. 159.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Solange. “Barroquismo y criollismo en los recibimientos hechos a don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, virrey de Nueva España, 1640: un estudio preliminar”, *Colonial Latin American Review*, vol. 8, nº 4, 1999, pp. 443-460.
- CHIVA BELTRÁN, Juan. *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Universitat Jaume I, 2012.
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, Iván. “La Corte De Los Virreyes”, en Gonzalbo Aizpuru, P. (dir.). *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*. México, El colegio de México, 2006, pp. 371-406.
- FARRÉ VIDAL, Judith. “Fiesta y poder en el *Viaje del virrey marqués de Villena* (México, 1640)”, *Revista de Literatura*, vol. 73, 2011, 199-218.
- GARCÍA PANES, Diego. *Diario particular del camino que sigue un Virrey de México: Desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*. Madrid, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1994.
- GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal. *Viaje del virrey marqués de Villena*. Ed. Manuel Romero de Terreros. México, Universidad de México, 1947.
- HANKE, Lewis. *Los virreyes españoles en América. México IV*. Madrid, Atlas, 1977.
- MÍNGUEZ, Víctor. “La fiesta política virreinal: propaganda y aculturación en el México del siglo XVII”, en Kohut, Karl et al. (ed.). *La formación de la cultura virreinal. II. El siglo XVII*. Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2004, pp. 359-374.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.
- Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias*, Tomo Primero. 1681.

Memoria y travesías de un jesuita de habla alemana desde la Sierra Tarahumara

Carlos Urani MONTIEL CONTRERAS

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
carlos.montiel@uacj.mx

INTRODUCCIÓN

La pregunta de investigación que me condujo a la planeación y desarrollo del trabajo está dirigida hacia la conceptualización de las interconexiones y los significados político-sociales existentes entre los espacios y las distancias propios de todo viaje, y focalizados en un contexto misional. El tema del presente ensayo se centra en la movilidad y el registro escrito, y propone como estudio de caso al jesuita Joseph Neumann (1648-1732), perteneciente a la Provincia de Bohemia, quien dejó memoria en una relación redactada originalmente en latín en 1724 sobre su protagonismo en un par de travesías.

El primer viaje, relacionado con el envío de misioneros extranjeros a América, comenzó en Olomouc, en la actual República Checa, con la espera del recién nombrado sacerdote que aguardaba con expectación la licencia para trasladarse allende el mar. El ansiado permiso, enviado en 1678 por el General Oliva desde Roma, puso en movimiento a Neumann en abril del mismo año y lo llevó a su destino final a inicios de 1681, casi tres años después, en las misiones jesuitas de la Tarahumara, ubicadas en el septentrión novohispano, hoy estado mexicano de Chihuahua. La segunda travesía —efectuada de forma clandestina desde la Misión de Sisoguichi hasta la Casa de la Profesa en la ciudad de México, y de regreso— sucedió en medio de sublevaciones indígenas y conspiraciones de las autoridades virreinales en contra de la Compañía de Jesús. Por una parte, los indios tarahumaras conspiraban contra los misioneros por creerlos coludidos con la administración española, centrada en la explotación minera de la región; y por otra, el gobernador del Reino de la Nueva Vizcaya culpaba a los jesuitas por las rebeliones de los naturales, por lo que interceptó todas sus cartas, interrumpiendo así la comunicación de los religiosos con sus centros de mando. Debido a esto

Neumann decidió viajar de encubierto y por rutas alternas a la capital novohispana en noviembre de 1691, para entrevistarse directamente con el virrey Conde de Galve y darle aviso de lo que ocurría al norte de su administración.

El estudio sobre estas travesías, contenidas en la *Historia de las rebeliones en la Sierra Tarahumara* [Fig. 1], me permitirá relacionar el funcionamiento del ejercicio misional con el movimiento de sus operarios, así como con la reutilización del conocimiento geopolítico a través de la distribución, alcance y efecto de la producción narrativa del jesuita¹. Para lo cual el desarrollo del trabajo está dividido en tres secciones. En primer lugar, me detendré en el significado y compromiso de los jesuitas por mantenerse comunicados a través del concepto y el ejercicio de “misión”. Posteriormente, detallaré las peripecias de cada uno de los viajes efectuados por Neumann, para llegar finalmente a enunciar las conclusiones.

TEOLOGÍA DE LA COMUNICACIÓN

Sabemos que la Compañía de Jesús es el producto directo de los movimientos reformistas católicos y protestantes, y continúa siendo al día de hoy una Orden global con una organización multinacional. Uno de sus objetivos enunciados por su fundador a mediados del siglo XVI fue la constante renovación y expansión de la Iglesia por toda la cristiandad, por lo que asumían un compromiso explícito de evangelización interna (en las metrópolis), y hacia fuera (en territorios fronterizos), alejados de la jurisdicción oficial de cada reino y poblados por comunidades autóctonas. El viaje y desplazamiento de sus operarios tiene, por un lado, fundamentos legales y, por otro, teológicos que repaso a continuación.

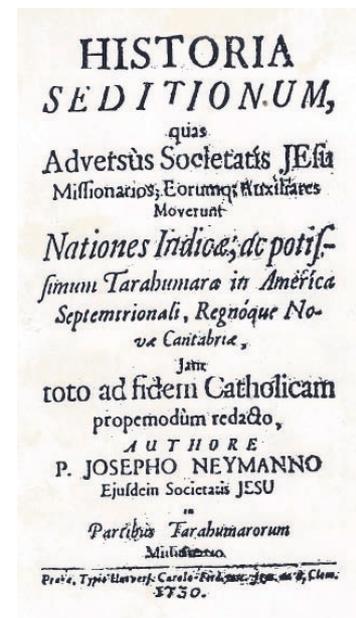


Figura 1
Portada de
Joseph Neumann.
Historia Seditioinum, quas Adversus Societatis Jesu Missionarios Eorumque, Auxiliares Moverunt Nationes Indicae, ac potissimum Tarahumara in America Septentrionali, Regnoque Novae Cantabriae Jam toto ad fidem Catholicam propemodum redacta. Praga, 1730

[1] Las tradiciones geopolíticas y religiosas, lejos de ser independientes, están íntimamente entrelazadas y se justifican una sobre la otra. El desarrollo histórico del sistema de estados modernos en Europa y su violenta imposición por todo el globo atestiguan múltiples y complejas (con)fusiones entre jerarquías verticales, tanto normativas como espirituales. “Geopolitics is not geographical power politics; it is a omnipresent spiritual struggle”. Toal, Gerard. “Spiritual Geopolitics: Father Edmund Walsh and Jesuit Anticommunism”, en Dodds, Klaus et al. (eds.). *Geopolitical Traditions: A Century of Geopolitical Thought*. Londres, Routledge, 2000, p. 203.

Los conflictos entre dinastías e intereses religiosos a inicios del XVI forzaron a que los diplomáticos cortesanos formularan leyes a través de doctrinas que debían garantizar la autoridad, el poder y la seguridad, a corto y largo plazo, de sus programas ideológicos. Desde el punto de vista sociólogo de la religión, tanto la autoridad militar como la económica que acompañan a un sistema de creencias dependen de la capacidad para mover personas alrededor de significados estables². La posesión, el reclamo y la explotación de la tierra hallaron justificación en la ley romana que hacían del *res nullius* (la cosa de nadie) un objeto de ocupación física que incentivaba el viaje de exploración y el derecho de propiedad sobre territorios no contemplados por la Santa Sede o gobernados por un monarca no católico. Otro caso en el derecho internacional es la ley de las naciones (*jus gentium*), promovida por Francisco de Vitoria, que dicta que dichas colectividades gozan de libertad de comunicación, comercio y libre circulación entre ellas; pero que, si una nación niega estos derechos, basados en la cooperación mutua de las naciones, atenta contra la razón jurídica internacional y entonces la intervención bélica, con la consecuente ocupación territorial, era permitida³. En este sentido, la evangelización era clasificada como un ejercicio de comunicación.

El historiador Manuel Lucena justifica el éxito imperial hispánico debido a una constitución elástica y a una preocupación por los efectos artísticos y sociales de la intervención/imposición de la monarquía en la esfera cultural; el consenso, entonces, permitía “acomodar intereses de distintos grupos sociales y éticos” a través de una red social. El comercio a larga distancia en el circuito atlántico, la guerra global por las rutas marítimas y las tecnologías capaces de dominar o adaptarse a los ecosistemas determinaron gradualmente la globalización del planeta⁴. Cada empresa imperial intenta que un centro de poder central asuma la función de coordinar las relaciones y acciones de los grupos y regiones dependientes. Podemos pensar al imperio hispánico como un tejido de redes, difícil de estructurar y descifrar, en donde algunas pautas son dadas por la red urbana que articula espacialmente el orden imperial; es decir, una organización jerárquica llevada a cabo alrededor de ciudades funcionalmente diferenciadas: cortes, puertos, puntos de paso o de resguardo. En esta red espacial, conectada y, en cierta medida, controlada por las redes mercantiles circulan, no sólo el capital

[2] Kelley, Dean. *Why Conservative Churches Are Growing*. Macon, Mercer UP, 1986, p. 48.

[3] Ríos, Fernando de los. *Religión y estado en la España del siglo XVI*. Sevilla, Renacimiento, 2007, pp. 181-182.

[4] Lucena, Manuel. “La constitución atlántica de España y sus Indias”, *Revista de Occidente*, n° 281, 2004, pp. 30 y 33.

y los agentes comerciales, sino objetos materiales que son en sí mismos mensajes autónomos.

En esta línea, Fernando Bouza ha realizado un esbozo de historia de la comunicación en los Siglos de Oro, enfocado en la voluntad de conocer y crear memoria por medio de voces, imágenes y textos escritos. La memoria, entendida “como un verdadero arte para conocer personalmente y hacer posible el conocimiento ajeno”, permite la concepción de cosas, ideas e individuos. La transmisión del conocimiento, de eventos, sentimientos y pasiones era, como afirma Bouza, “uno de los objetivos principales de la escritura en los siglos XVI y XVII”. La memoria entonces, queda asociada con el registro de lo pasado y es una capacidad o facultad humana atribuida no sólo a la escritura sino a imágenes y palabras habladas que también cuentan con un radio de difusión. La “trinidad expresiva” queda compuesta por el oír, ver y escribir/leer, que durante la época eran formas válidas para dar a conocer y acceder al conocimiento. La selección de los medios dependía de la práctica del acto comunicativo, “lo que determinaría el recurso a voces, imágenes o textos allí donde era posible”. Las condiciones de la transferencia dependían, continúa Bouza, de “las distintas necesidades que había que satisfacer y con las peculiares características comunicativas o preservadoras que se atribuía a cada una de ellas”⁵.

En la *Galaxia Gutemberg*, Marshall McLuhan se detiene en el devenir de la imprenta en el mundo moderno. Para el comunicólogo canadiense, el efecto más espectacular del medio impreso fue la campaña militar de Contrarreforma emprendida por los españoles, como Ignacio de Loyola. Su Orden religiosa, la primera posterior a la producción tipográfica, dio gran importancia a la orientación visual de los ejercicios religiosos, a la intensa formación literaria de cada miembro, y a la homogeneidad militar de su organización y toma de decisiones⁶.

Para los jesuitas la teología de la misión, asignada por Cristo, está elaborada con los medios de elección —discurrir y discernir— que ejemplifican el modo de proceder de Ignacio de Loyola en su *Diario espiritual*. Si “el Hijo primero invió en pobreza a predicar a los apóstoles”, existió antes una confirmación y capacitación del Espíritu Santo, quien había otorgado los dones, uno interior y otro exterior, y así “dando su espíritu y lenguas los confirmó”. La misión en conjunto es la manifestación exterior de la interacción trinitaria, inspirada por “el Padre y el

[5] Bouza Álvarez, Fernando. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000, pp. 16 y 38-39.

[6] McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto, U of Toronto P, 1962, p. 226.

hijo”, quienes “inviando el Espíritu Santo, todas tres personas confirmaron la tal misión” de los apóstoles, ahora encarnados por los miembros de la sociedad ignaciana⁷. El programa ignaciano se traduce en acción y, específicamente, en movimiento (evidentemente no monástico) al que se comprometían con el cuarto voto de obediencia y que adquiere el sentido de ministerio apostólico, accesible mediante el viaje y consecuente labor misional. Por tanto, para la espiritualidad ignaciana el vivir es una búsqueda y seguimiento de su Señor, bajo el modelo y estilo de los apóstoles; pero este viaje debe ser regulado desde un centro que acopia y gestiona los documentos escritos de la Orden.

En esta línea secuencial de viaje–misión, lo que sigue es, el registro. El P. Juan de Polanco, secretario de San Ignacio, dedicó varios párrafos a “las continuas letras” en relación a las ventajas para los “negocios espirituales”. “La primera es, la unión de la Compañía, que anda, según su profesión, sparsida en varias partes, y assí más que otras tiene necesidad de alguna comunicación”. La segunda, consecuencia de la anterior, “es la fortaleza... que, cuanto cada cosa es más vnida, es más fuerte, vltra de que fortaleçen las cosas escritas”. La tercera ventaja es “el amor mutuo, el qual naturalmente con la ausentia y oluido se resfría, y al contrario se conserua y auuia con la memoria, que suple la presentia”. Con estas tres ayudas, concluye Polanco en su carta del 27 de julio de 1547 desde Roma, los jesuitas “con el comunicar se vnen, fortifican y aman”⁸. Esto sería la conceptualización de la teología de la comunicación.

Las *Constitutiones circa Missiones*, incorporadas en la “Parte 7^a” de las *Constitutiones* de 1544, dan un sentido universal a ese cuarto voto, o sea, a lo que el Pontífice mande “para mayor gloria divina y bien de las ánimas imbiarlos entre fieles o infieles”. La fe tiene que “ser esparcida por el mundo por diversas regiones y lugares”. Las misiones enunciadas por el Papa son principio y principal fundamento del Instituto, con lo que logran repartirse “en la viña de Cristo para trabajar en la parte y obra della que les fuera commetida”; así lo redactó Ignacio⁹.

[7] Ignacio de Loyola, San. “Diario espiritual”, en *Obras completas*. Ed. Ignacio Iparraguirre. Madrid, Católica, 1963, pp. 321-322.

[8] Polanco, Juan de. “Universae Societati Jesu. Roma 27 Julii 1547”, *Monumenta Ignatiana: epistolae et instructiones*, tomo 1. Madrid, Gabriel López del Horno, 1903, pp. 536-538.

[9] Ignacio de Loyola, San. “Parte 7^a: de lo que toca a los ya admitidos en el cuerpo de la Compañía para con los próximos, repartiéndose en la viña de Cristo Nuestro Señor”, en *Obras completas...*, op. cit., p. 543.

La pugna teológica por la salvación de almas y por estandarizar modelos de virtud en los cuales fundar la norma de comportamiento moral de un presente colmado de incertidumbre halló un campo fértil en las plumas de la Compañía. Sin embargo, los muchos ecosistemas que los jesuitas alcanzaron, la cantidad de novedad, producto del contacto con otras civilizaciones, y el déficit de conocimiento práctico de las fuentes clásicas, hicieron de la experiencia directa la autoridad a la hora de catalogar el mundo. La revalorización de modelos requirió de un método capaz de seleccionar, ordenar y difundir la suficiente variedad de casos que ejemplificaran la complejidad cultural junto con las circunstancias locales, de manera que fueran aplicables a otras situaciones probables. Si la casuística y sus sumas de casos son una herramienta de simplificación, también lo son otros documentos que almacenan información como las cartas *anuales*, las crónicas o relaciones de misioneros en donde la abstracción es una exigencia para la comunicación a larga distancia y decodificación final del conocimiento¹⁰. La apología política de ocupación territorial, el constructo ideológico de “misión”, solo efectivo mediante el viaje, y el ejercicio de crear memoria a través de la palabra escrita configuran la teología jesuita de la comunicación, entendida como un arte sistemático para conocer y hacer posible en la imaginación (o en el foro interno) un conjunto de experiencias ajenas y lejanas.

PRIMER VIAJE A LA TARAHUMARA

Para hablar sobre la presencia de “extranjeros” al norte de la Nueva España hay que remontarse a la gestión política obtenida por la Compañía para el envío oficial de misioneros no españoles a las provincias de ultramar y poner un punto de partida a finales de 1664, cuando la comisión jesuita en la Corte de Felipe IV levantó la prohibición del envío de extranjeros y la Cédula Real autorizó que una cuarta parte de las expediciones fuera de otras naciones¹¹. A pesar de este decreto el Consejo de Indias presentó varias cláusulas restrictivas, por lo que el P. Sebastián Izquierdo, asistente en Roma por parte de la Asistencia española, dirigió en 1673 un “Memorial” al Procurador General de Indias en la Corte de

[10] “Geography of knowledge is simply a systematic account of the spatial distribution and motion of the people, texts, and objects required by Jesuits in their production of knowledge”. Harris, Steven J. “Mapping Jesuit Science: The Role of Travel in the Geography of Knowledge”, en O’Malley, John W. (ed.). *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto, U of Toronto P, 1999, p. 214.

[11] Existían dos categorías ante las autoridades imperiales: “sospechosos” (franceses, holandeses y portugueses) y “fiables” (de Nápoles, Sicilia, Milán, Flandes, Alemania y el Franco Condado).

Madrid, en donde reafirma la obligación que el monarca español tenía, so pena de cargos de conciencia, respecto a la evangelización de las naciones gentiles de sus dominios y pedía paso franco y exento de limitación a los extranjeros de la Compañía¹². El “Memorial” de Izquierdo tuvo efecto y las autoridades dieron a conocer en marzo de 1674, una cédula real en la que Mariana de Austria se dirige al General de la Compañía de Jesús, el P. Paolo Oliva, y le comunica “que para las misiones de las Indias pueda su religión enviar la tercia parte de religiosos extranjeros... siendo Vasallos de esta Corona y de los estados hereditarios de la casa de Austria”¹³. La noticia fue festejada en las casas centro-europeas de la Compañía.

Por otra parte, las noticias de la actividad misional fuera del Viejo Continente delinearon una cartografía simbólica en la que personajes y latitudes lejanos poblaban la lectura atenta de las Letras edificantes y curiosas (u otras colecciones), desde los colegios y noviciados jesuitas en Europa Central. La insistente solicitud de los misioneros que intentaban cruzar el Atlántico está bien documentada. Sabemos que la competencia entre ellos por oficiar en las reducciones americanas sobrepasaba los lugares disponibles y los recursos para su traslado, ya que la manutención del jesuita era mayor cuando se encontraba de viaje. Por lo tanto, es rara la noticia sobre expediciones de novicios, colegiales o profesos de primeros votos. La Compañía sólo invertía en sus mejores elementos que habían solicitado el embarque en repetidas ocasiones, fueran estos sacerdotes de cuatro votos o hermanos coadjutores destacados por conocimientos artísticos o científicos. Por lo que el promedio de edad de los misioneros de Europa Central al momento de su embarque mediaba entre los 28 y los 33 años.

Lo hasta aquí escrito se verifica a la perfección en el caso de Joseph Neumann, nacido en Bruselas en 1648, quien vivió 84 años, 69 como miembro de la Compañía, 51 de los cuales al servicio de las misiones en la Tarahumara donde murió en la Misión de Carichí en 1732. Ingresó a la Orden ya con estudios en humanidades clásicas, y a los 15 años en el noviciado bohemio continuó su formación en letras, filosofía y teología. En la “Dedicatoria” a su Historia, Neumann relata que “Después de quince años, me ofrecí a las misiones de Indias,

[12] Izquierdo, Sebastián. “Memorial que el P. Sebastian Izquierdo, asistente en Roma por las Provincias de España, envió al Procurador General de Indias, en la Corte de Madrid, el año de 1673, para dar a la estampa”, en Sierra, Vicente (ed.). *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispano-América*. Buenos Aires, Padilla y Contreras, 1944, pp. 407-412.

[13] Pastells, Pablo. *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay (Argentina, Paraguay, Uruguay, Perú, Bolivia y Brasil) según los documentos originales del Archivo General de Indias*, tomo 3. Madrid, CSIC, 1918, p. 79.

donde cada día se descubrían nuevas naciones y florecían las conversiones de los indios que requerían de Europa el envío de nuevos refuerzos misioneros”¹⁴.

El viaje de Neumann inicia desde su expectación y espera. Recién nombrado sacerdote en Praga a sus 28 años, aguardaba la licencia de traslado. El ansiado permiso, otorgado en 1678 por el General Oliva desde Roma, puso en movimiento a nuestro jesuita, quien junto con otros compañeros, él mismo menciona que eran otros 11 germanos (36), siguió la ruta mediterránea hacia Andalucía vía Marsella el 11 de abril. Sin embargo, Neumann relata, en tercera persona del plural, que “Con dos días de retraso llegaron al puerto de Cádiz, cuando la flota ya había zarpado, pues vientos adversos los habían apartado tres veces de Gibraltar” (36). Por lo cual tuvo que cumplir con un nuevo periodo de espera de 2 años en el Colegio de San Hermenegildo en Sevilla, tiempo suficiente para aprender el idioma y pasar a las Indias no como extranjero, sino como español. Esto se deduce del registro de partida de la expedición Monroy, fechado en junio de 1680, en el que Neumann viajó, pero donde no figura su nombre¹⁵. La nave en que iban los misioneros encalló a vista del puerto de Cádiz “y, habiendo encallado en el escollo llamado El Diamante, se rompió la carena y todos hubieran perecido en el naufragio, a no ser por el auxilio inmediato de muchas lanchas que acudieron prontamente del puerto” (37). El nuevo virrey, el marqués de la Laguna, fue quien ordenó a los demás capitanes de la flota recibir a los religiosos.

La expedición desembarcó en Veracruz a mediados de septiembre. De ahí se trasladaron a la capital (10 de octubre) y el grupo fue dispersado; “sólo dos estaban destinados a la provincia mexicana, mientras que el resto iban a las Islas Filipinas y Marianas” (37). Neumann y su compañero austriaco Johann Ratkay reiniciaron el viaje, a lomo de mula, por el Camino Real de tierra adentro, el 17 de noviembre (1500 km. en Zacatecas). El destino final, la Sierra Tarahumara, fue alcanzado el 1º de febrero de 1681, a casi tres años de haber salido de la Provincia de Bohemia. Ya en territorio novovizcaíno el Visitador José Tardá los ubicó en diferentes zonas. Neumann “fue enviado a los confines de las montañas de los Guazapares, donde permanecería diez y siete años” (39). Las inclemencias ahí, en San Ignacio de Loyola de Coyachi habían impedido el establecimiento misional, pero “Era por su naturaleza extraordinariamente resistente al frío y al

[14] Neumann, Joseph. *Historia de las rebeliones en la sierra tarahumara (1626-1724)*. Ed. Luis González Rodríguez. Chihuahua, Camino, 1991, p. 15. Las citas a la obra de Neumann pertenecen a esta edición y en adelante la referencia al número de página se indicará a renglón seguido.

[15] Galán García, Agustín. *El “oficio de Indias” de Sevilla y la organización económica y misional de la Compañía de Jesús*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1995, p. 270.

trabajo”. Los frutos de su labor aparecieron de inmediato: “Habiendo encontrado en aquel lugar un campo féracísimo, bautizó a todos los habitantes dispersos en los valles y construyó dos pueblos que constantemente visitaba y administraba” (39).

SEGUNDO VIAJE DESDE LA TARAHUMARA

La gobernación del Reino de la Nueva Vizcaya, en el septentrión novohispano, administraba los territorios no hispanos ubicados hacia el norte de Nueva Galicia, gran parte de la costa noroccidental (Sinaloa y Sonora), la antigua provincia de Santa Bárbara y el área compuesta por los actuales estados de Durango, casi todo Chihuahua y el sur de Coahuila. Si un par de palabras pudiera resumir la geopolítica del antiguo norte mexicano serían las de “competencia” y “tensión”. A diferencia de otras zonas misionales, los jesuitas de la Tarahumara nunca obtuvieron el monopolio religioso (cohabitaban con franciscanos), ni de explotación de recursos (lidiaban con los reales de minas) ni el político-administrativo (a cargo del aparato burocrático de la Nueva Vizcaya).

El agotamiento del mineral tiene una relación directa con el diezmo de la población indígena, sus constantes rebeliones y el establecimiento de guarniciones militares. La encomienda o repartimiento era el sistema de trabajo con el que se reclutaba, en un principio a la fuerza, la mano de obra local. A medida que se reforzaron las leyes que limitaban la esclavización de los indígenas, el reclutamiento oficial generó una fuerza de trabajo nativa asalariada, normalmente mal pagada, que dependía de la economía urbana. Esta forma incipiente de trabajo remunerado se incrementó rápidamente por dos razones: primero, porque la minería requería habilidades que una vez adquiridas eran muy apreciadas, lo que llevó a la existencia de grupos profesionales de mineros y de refinadores indios en los centros principales; y en segundo, porque “muchos de los centros mineros se encontraban en zonas donde la población no era susceptible de ser reclutada o sometida a la encomienda, ya fuera por su dispersión o por su belicosidad” como en el caso del norte de Nueva España¹⁶. El descubrimiento de una veta necesitaba la movilización de recursos humanos y materiales, lo que provocaba normalmente un nuevo asentamiento minero. A mediados del siglo XVII la provincia de Santa Bárbara era la más poblada y próspera de la Nueva Vizcaya. En esas épocas la tierra era dominio de los encomendados de la Provincia, quienes la recorrían en

[16] Bakewell, Peter. “La minería en la Hispanoamérica colonial”, en Bethell, Leslie (ed.). *Historia de América Latina 3. América Latina colonial: economía*. Barcelona, Crítica, 1990, p. 69.

busca de indios, con quienes luchaban para transferirlos por fuerza a las haciendas del valle San Bartolomé.

El historiador Zacarías Márquez Terrazas establece que de manera simultánea al descubrimiento de los yacimientos minerales y a la fundación de los reales de minas; “siempre a la vanguardia se van fundando las misiones entre los indígenas gentiles y, de ordinario, hostiles, por lo que surgen los presidios, que son guarniciones militares para proteger a la población de los reales de minas y las conversiones”¹⁷. Estos tres tipos de asentamientos hispanos (misión, real y presidio) integran la ecología del septentrión novohispano. De esta forma misioneros, mineros, militares e indígenas fueron los protagonistas de una peculiar gesta civilizatoria, mientras que los presidios y las misiones las instituciones de control¹⁸.

La *Historia de las rebeliones en la Sierra Tarahumara* contiene los detalles de una segunda travesía realizada por Neumann, ahora de ida y vuelta, ocurrida en 1691, a 10 años de su llegada, en un contexto de marcada incertidumbre. La rebelión de marzo de 1690, fraguada por una confederación de naciones indígenas, se concretó con el incendio y saqueo de seis misiones “antes de que los españoles, que no habían querido creer en los riesgos que se advirtieron, pudieran venir a auxiliarnos” (48). Esta es la versión de la Compañía que culpa a la calma y cautela de Juan Isidro de Pardiñas, “gobernador del reino, uno nuevo y joven, nacido en un pueblo famoso de Galicia, que había obtenido el cargo mediante una buen suma de dinero en la Corte de Madrid” (49).

Neumann completa el cuadro con la intervención de la población civil después de la represión de la rebeldía. “Los pobladores de Parral habían enviado varias cartas a México, en las que acusaban al gobernador de haber sido el causante indirecto de la rebelión de los indios, achacándole la avaricia, la incredulidad y la incuria” (55). Así que, por una parte, los indios tarahumaras conspiran contra los misioneros por creerlos coludidos con la administración española; y por otra, el gobernador de la Nueva Vizcaya, culpa a los jesuitas por las rebeliones de los naturales y por haber dado aviso al virrey Conde de Galve.

Ignorando el gobernador la identidad de las personas que habían enviado información contraria a él, y sospechando que habían sido los padres de la Compañía de Jesús ya que eran los misioneros los más afectados por sus decisiones y sus iglesias las que habían sido

[17] Márquez Terrazas, Zacarías. *Misiones de Chihuahua: siglos XVII y XVIII*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 4.

[18] Cramaussel, Chantal. *Poblar la frontera: la provincia de Santa Bárbara en Nueva Vizcaya durante los siglos XVI y XVII*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006, p. 26.

incendiadas y sufrido los daños de la guerra; supuso que serían los jesuitas los que se habían quejado ante el virrey. Por este motivo, abandonando la guerra contra los indios, dirigió sus ataques contra los de la Compañía. (55-56)

Pardiñas, “sospechando de todas nuestras cartas”, interrumpió la comunicación de los religiosos con los centros urbanos. “Uno de esos jefes, al recibir la carta del gobernador, lo comunicó a uno de nuestros misioneros con el que tenía gran *amistad*, y éste a su vez se lo dijo al visitador”, el napolitano Francisco María Piccolo. Una vez descubierta la postura del gobernador y sin la seguridad de regresar a sus pueblos, “pensó el padre visitador mandar a México a un misionero “el cual iría ocultamente... siguiendo un camino que representaba cien leguas más... para informar al padre provincial [Ambrosio Odón] sobre el asunto y por supuesto al virrey enterándolo de las maquinaciones que había urdido el gobernador” (56).

Neumann inició el viaje desde la misión de Sisoguichi, uno de los pueblos que él fundó, nos cuenta la ruta: “De las montañas de Guazapares pasó a la provincia de Sinaloa, luego atravesó la de Culiacán y finalmente el reino de la Galicia, recorriendo más de cuatrocientas leguas en seis semanas para llegar a México” (57) y finalmente el recibimiento que gozó en la Casa Profesa. “Por medio de *su confesor*, que era uno de los nuestros, se enteró el virrey de la llegada del padre y se alegró mucho”. Una vez que el Padre Neumann estuvo ante el virrey, don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve [Fig. 2] “fue recibido con toda amabilidad y deferencia” (57).



Figura 2
Gaspar de la Cerda
Sandoval Silva y
Mendoza, Conde de
Galve, Anónimo,
siglo XVII.
Museo Nacional de
Historia, Ciudad de
México

Los detalles de la entrevista con el virrey revelan toda una retórica diplomática y de persuasión:

Esperaba que por su calidad de religioso le diría la verdad cabal ante la confusión que se había creado con tantas y tan diversas cartas... Lo instó para que le respondiera con toda veracidad a todo lo que le preguntara... le garantizó que sería un secreto que se guardaría entre ambos. Le advirtió que consideraba indispensable saber la verdad tanto para la tranquilidad del reino, como para procurar, sin caer en error, el bienestar de las misiones; y que el interés público era superior a cualquiera otra consideración particular, viniera de algún superior o de cualquier otra persona. Así pues, su decisión dependería de estas noticias. Respondió el padre que sus superiores nada le habían prohibido, y que, por lo mismo, el virrey podía preguntar cuanto quisiera a lo que él respondería con toda sencillez y verdad. (57-58)

El resultado del coloquio fue favorable para la Compañía: se le exigieron los autos de guerra al gobernador, se le obsequió al jesuita dinero de las cajas reales para levantar los templos, nuevos misioneros, y una escolta de 42 soldados para que recorrieran la Tarahumara “hasta que las inquietudes de la guerra quedaran completamente extinguidas”. Dicha presencia armada fue el germen de un nuevo ciclo de sediciones.

CONCLUSIONES

Es un hecho que la administración de los documentos escritos fue clave para el sostenimiento de las reducciones jesuitas en el Nuevo Continente. El éxito de la labor misional por las cuatro partes del mundo *ad maiorem gloriam Dei*, dependía en gran medida del movimiento de sus miembros y de la reutilización del conocimiento (en ciencias y artes) implementado en sus diferentes campos de acción.

La teología de la comunicación, traducida en circuito de información y movilidad de recursos, retroalimenta a una red por la que circulan mensajes prestablecidos y repetitivos que inciden en sus receptores quienes asumen el rol del propio mensaje. Es decir, los novicios de habla alemana leían la relación de los protomártires de las misiones americanas; el impacto de la lectura aseguraba su convicción y promovía la dotación del capital necesario para su traslado. La afluencia de misioneros de origen germano halló sus propios cauces ante la falta de información concreta de los funcionarios españoles sobre los límites del imperio. Además, los extranjeros jesuitas, lingüistas y políglotas, cambiaban sus nombres para ajustarse tanto a la fonética como a la extensión territorial hispana. La mayoría de estos misioneros ejercieron el apostolado en un espacio de frontera —lugar implícito de su escritura—, ya fuera en los márgenes exteriores al norte de la Nueva España, o más al norte en Nueva Francia, al sur en el Río de la Plata o Chile; así como en los límites interiores del Chaco, el Altiplano andino y la Amazonía.

La violenta saga de las misiones en la Nueva Vizcaya ejemplifica un proceso de evangelización/colonización tardío, a largo plazo, y muchas veces infructuoso del que se “creó memoria” por medio de estos escritos narrativos que tenían una voluntad propagandística. El conocimiento geopolítico que se desprende de los viajes de Neumann a lo largo y ancho del espacio hispánico nos da noticia del cambio, las tribulaciones y la dinámica de las fuerzas políticas que lucharon en la Sierra Tarahumara para convivir pacíficamente y, cuando no, para sobrevivir.

El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa¹

Antonio Rafael FERNÁNDEZ PARADAS

Universidad de Málaga
antonioparadas@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

El español encuentra en el misticismo un fundamento para su heroísmo e hizo del amor divino la mejor arma para su brazo²

El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica es la historia de cómo Jesús tras ser flagelado en la columna, recogió su túnica y vistió su cuerpo magullado. Ese proceso que nos puede parecer simple, fácil de realizar e incluso instintivo le ha dado a la Historia del Arte mucho de sí a lo largo de más de 500 años de representaciones; amén de haber retratado la cuestión desde diferentes puntos de vista que irían desde el momento en el que Jesús arquea su dolorido cuerpo para asir el paño, hasta cuando, inevitablemente, tiene que arrastrarse sobre su propia sangre para recogerlo.

Probablemente nos encontramos ante una de las situaciones más tensas y trágicas ante las que tuvo que hacer frente Jesús en el difícil camino que su propio Padre había trazado para Él. Hace ya algunos años, el propio Emile Mâle afirmaba que “el siglo XVII no ha creado imagen más desgarradora que este Cristo que se arrastra en su sangre”³. Es curioso que éste difícil momento no aparezca recogido

[1] Los diferentes trabajos que hemos venido realizando sobre la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras, entre ellos este, han sido siempre realizados en colaboración con Rubén Sánchez Guzmán.

[2] Oliveira Martins, Joaquim Pedro. *Historia de la civilización ibérica*. Pamplona, Urgoiti, 2009, p. 268.

[3] Mâle, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro 2001, p. 248.

en los libros sagrados, ni siquiera en los apócrifos. Sería la literatura mística de los siglos XV al XVIII⁴ el bagaje de fuentes donde el asceta puso a disposición del público, y del artista todo un mundo de imágenes mentales que, poco a poco, fueron materializándose en una serie de modelos formales que tuvieron su singular trascendencia en determinados contextos cronológico/geográficos⁵.

Si bien desde antiguo los investigadores tomaron conciencia de lo trascendente de nuestra iconografía⁶, la mencionada cita de Mâle y los escasos ejemplos materiales de los que se tenía constancia, conllevaron a crear todo un imaginario científico, materializado en un buen número de publicaciones en las que se afirmaba que la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras era un claro ejemplo de las mutuas y múltiples relaciones paradigmáticas entre la llamada literatura mística -aunque en la mayoría de los casos fuese escrita por ascetas-, y la obra de arte, entendiendo el modelo como una bonita historia barroca que hacía

[4] Para profundizar en las fuentes literarias de inspiración de la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, véase: Fernández Paradas, Antonio Rafael et al. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012; Fernández Paradas, Antonio Rafael et al. "Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", *Boletín de Arte*, nº 32-33, 2011-2012, pp. 251-263. Fernández Paradas, Antonio Rafael et al. "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por las Indias españolas", *Pregón*, 2011 y Fernández Paradas, Antonio Rafael et al. "Jesús recogiendo sus vestiduras. Un análisis iconográfico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 40, 2011, pp. 465-531.

[5] En nuestro libro Fernández Paradas. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico...*, op. cit., hemos trazado una historia de la asimilación de los diferentes modelos iconográficos.

[6] Entre los autores que han trabajado sobre la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación se hace necesario diferenciar dos grupos: por un lado, los que reseñan el modelo o alguna obra concreta, preferentemente en monografías colectivas o catálogos de exposiciones; y aquellos que dedican un texto completo sólo al tema ó a algún modelo concreto y sus fuentes. De entre los del primer grupo, todo parece indicar que es Pacheco con su *Arte de la Pintura* (1649), el primero en tratar el asunto en una carta de 1609. Ceán Bermúdez en su famoso *Diccionario* (1800) hará lo propio. A grandes rasgos, habrá que esperar a los años 20 y 30 del siglo XX para volver a encontrar referencias. Gallego y Burín tratará del tema en su libro *José de Mora* (1923) y Mâle en su *Arte religioso de la contrarreforma* (1932). Orozco Díaz volverá a tratarlo en *Manierismo y Barroco* (1970). Desde finales de los 80 Martínez Medina será el autor que más veces desarrolla la cuestión: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y Barroca* (1989) y *Jesucristo y el emperador cristiano* (2000). López-Guadalupe Muñoz, en su obra *José de Mora* (2000), lo cita en referencia a la producción del escultor granadino.

Las obras que se focalizan en este modelo iconográfico son, por ejemplo, *Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor* (1986) de Martínez Medina; *Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez y el Alma Cristiana* (1991) de Rodríguez G. De Ceballos; *Una Nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las Vestiduras* (1994) de González de Zárate et al.; *Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta* (1997) de Sánchez López y *Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español* (2007) de López Plasencia.

las delicias de los investigadores que encontraban aquí una sugerente secuencia sobre la que trabajar.

Simplemente no se buscó más. Las obras que se conocían o que se habían publicado, ciertamente estaban suscritas al barroco. El *Cristo del Mayor Dolor* de Andrés del Carvajal, del 1771, los ejemplos derivados de este que se encontraban dispersos por el centro de Andalucía, sus homónimos granadinos de mano de los Mora, y pinturas como las de Matero Cerezo, Antonio Arias para las Carboneras de Madrid, Zurbarán, Velázquez y el propio Murillo acopiaron todas la miradas y fueron la base sobre las que se construyó un dulce sueño barroco llamado “Jesús Recogiendo sus vestiduras después de la flagelación”.

El conjunto de estas aportaciones literarias además de incidir en la dimensión barroca del momento y su materialización plástica en contado número de ejemplares, reparó en una serie de puntualizaciones que, si bien tienen su sentido en función a la adscripción a la mentalidad barroca, no se ajusta por completo al conocimiento que actualmente tenemos del singular momento iconográfico. Con carácter general se estableció una barrera imaginaria que circunscribía, limitaba y reducía el momento en el que Jesús recogía sus vestiduras después de la flagelación exclusivamente a los siglos XVII y XVIII. Los estudiosos llegaron a tal razonamiento en función de un conjunto de obras del que el imaginario científico tenía constancia, mucho más limitado que su homónimo -el imaginario popular- donde la devoción a este tipo de Cristos tenía en mente un conjunto de imágenes mucho más amplio que el que aparecía en los libros. El hecho del que el motivo fuera netamente barroco y exclusivo de una determinada mentalidad social acarreó obligatoriamente el calificativo de “raro” para el mismo; “rareza iconográfica” sería más bien el término apropiado. En relación con las mentalidades de una determinada época, la postridendina en este caso, se dio por sentado que un gusto tan exaltado por el dolor, la desgracia ajena y los múltiples juegos visuales que provoca un cuerpo descarnado y el gusto por hacer de la sangre un elemento compositivo principal tanto en la planitud del lienzo con en los volúmenes de una escultura, obligatoriamente debía corresponder a un periodo histórico artístico, como fue el barroco, muy propenso a tales menesteres.

Dicho queda también que para este Jesús que busca su vestiduras para cubrir sus vergüenzas se estableció un correlato literario cuyas fuentes siempre se miraron y buscaron dentro de los Siglos del Barroco sin dar opción a la posible aceptación del tema en otros contextos culturales, cronológicos, estilísticos e ideológicos. Para nosotros esta fue una de las grandes bazas de este viaje iconográfico: partir

del simple hecho de que un modelo iconográfico no surge de la nada sino que en un principio ha de nutrirse de un caldo de cultivo preparatorio que asentarán las bases formales y conceptuales del asunto. Y efectivamente con una paciencia cuanto menos interesante en nuestra particular biblioteca específica –cuando no monográfica- sobre el particular tuvieron cabida textos religiosos oficiales, apócrifos, vidas de Cristo, vidas de la Virgen, vidas de los santos, revelaciones, poesía, biografías de artistas y tratados de iconografía, entre otros muchos. Nuestro punto de partida fue la compilación titulada *Mil doscientas obras espirituales (1485-1750)*, que Melquíades Andrés recoge en su libro *Historia de la Mística de la edad de oro en España y América*, de las que nosotros revisamos unas cuatrocientas. Tanto buscamos, que efectivamente encontramos un sustrato literario que se hacía eco del trágico momento, hasta hundir sus raíces en la Edad Media y extendiéndose a lo largo de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII.

Volviendo a la cuestión de las conclusiones que podemos obtener de la lectura detallada de quien nos ha precedido se afirmó hasta la saciedad, en una reivindicación iconográfica con tintes cuanto menos “nacionalistas”, que el tema de Jesús recogiendo sus vestiduras era un producto netamente español y más concretamente andaluz, “centroandaluz” para ser más exactos, como si tales adscripciones justificaran por sí mismas lo barroco de la situación.

Para todas estas conclusiones hoy tenemos respuesta. Es cierto que el tema en sí era muy propenso a ilustrar la composición ignaciana de lugar, ya que el momento era muy ilustrativo y un recurso con altas connotaciones didácticas para remover las conciencias populares y hacer sentir como propios los sufrimientos de Jesús. Ahora bien, cuando comenzamos a tirar del hilo a preguntar y a verificar un proceso de sondeo tan simple como teclear y verificar búsquedas en Internet, nos fuimos dando con obras, en una gran variedad de soportes, que no podían llegar a ser explicadas desde los preceptos formales de la composición ignaciana de lugar, ni muchos de todo lo barroco que puede llegar a presentar un cuadro, un grabado o una escultura. Al igual que realizamos con la literatura mística, nos lanzamos a la “caza y captura” de todo Cristo que tuviera intención de vestirse cualquiera que fuera su patria de origen. Así encontramos presuntos “culpables” en Granada, Sevilla, Málaga, Antequera, Archidona, Écija, Osuna, Montilla, Lucena, Benamejí, Alcalá la Real, Madrid, Brujas, Aalst, Portugal, Alemania, Colombia, México, Guatemala, Bolivia, Filipinas. La multiculturalidad, en definitiva, estaba más que asegurada.

Teníamos literatura, mucha y en un marco de fechas muy amplio, y teníamos

un buen número de protagonistas, 86 recogimos en un trabajo anterior⁷. En este sentido, solamente del modelo que a continuación definiremos como “tipo 4”, se venían citando apenas una docena, y de ello se entiende que hay otros tres “tipos anteriores”. Nuestra ansia de conocimiento nos llevó a analizar la propia colocación corporal de los Cristos, revisamos prácticamente todos los repertorios publicados de grabados desde la invención de los mismos hasta el siglo XIX. De aquí pudimos elaborar varias conclusiones, en primer lugar que la literatura mística encontró un potente aliado en el grabado como medio difusor de ideas y modelos, y en segundo lugar que teníamos fuentes grabadas de orden directo, y fuentes grabadas de carácter indirecto [fig. 1] donde había un extensísimo catálogo de obras que presentaban giros, movimientos y composiciones corporales que obligatoriamente debieron ser tenidas en cuenta por los artistas. Los grabados ejercieron plenamente su trabajo y llegaron a los confines del mundo y para el caso sudamericano difundieron el tipo de Cristo que mejor se adaptaba a la manera de entender los preceptos de la denominada “literatura del decreto” cronológicamente inmediata a Trento y la interpretación que allí se hizo de los mismos en clave dramática, trágica y macabra. Serían el “tipo 4”, y sus variantes, y el “tipo 5” los encargados de dar materialidad a la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras por tierras sudamericanas.



Figura 1
Filis y Aristóteles,
Hans Baldung Grien,
1513

“El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa”, trata de poner orden, y en cierta manera revisar nuestras propias anotaciones en trabajos anteriores, sobre el amplio número de testimonios materiales que dan fe

[7] El número ha crecido actualmente. En Fernández Parada. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico...*, op. cit., hemos trazado una historia de la asimilación de los diferentes modelos iconográficos.

pública de cómo Jesús se viste tras ser azotado “crueldísimamente” como diría más de un literato.

Todas estas cuestiones nos interesan especialmente por el número de ejemplares que podemos vislumbrar prácticamente por toda la geografía Sudamericana, tantos, que algunas veces llegamos a pensar que Cristo se vistió para hacer un largo camino que le llevaría al nuevo mundo para acometer el trabajo para el que fue propuesto.

La propuesta de clasificación que desarrollamos a continuación parte de un análisis pormenorizado del conjunto de obras que conforman nuestro particular “museo virtual” dedicado a la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación.

EL VIAJE ICONOGRÁFICO DE JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS DESDE ESPAÑA A IBEROAMÉRICA: UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

Por este nombre se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de razonar, de contemplar; todo modo de preparar y disponer el alma, para quitar todas las afecciones desordenadas (apegos, egoísmos,...) con el fin de buscar y hallar la voluntad divina.

Ignacio de Loyola

Cuando la historiografía comenzó a construir la historia de la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación lo hizo, como hemos visto, bajo una serie de condicionantes que ciertamente no fueron los más apropiados para que Jesús realizara ningún viaje. Muy a pesar del gusto por la tragedia barroca imperante, la realidad pone de manifiesto que Jesús recogiendo sus vestiduras es un hecho de primera magnitud con unos tintes de una universalidad muy diferentes al carácter localista que se le venía adjudicando.

Hemos comentado anteriormente cómo para poder realizar una lectura amplia de la dimensión social de la iconografía de Jesús Recogiendo sus vestiduras en toda su complejidad se hace necesario proyectar una triple mirada que nos permita poner de manifiesto las relaciones, influencias e interferencias entre la literatura, las fuentes grabadas y la obra material. Partiendo de esta triple visión integradora hemos podido agrupar a Jesús recogiendo sus vestiduras en diferentes categorías formales. La presente propuesta de clasificación quiere ser un instrumento que ponga de manifiesto la complejidad que presenta el modelo iconográfico sujeto a estudio, a la par que un instrumento efectista de análisis y comprensión de los mismos.

En relación a la conjunción entre literatura y obras materiales el análisis de la misma sólo hace mención específica a la colocación corporal de determinados modelos y en fechas tardías, finales del siglo XVI y principios del siglo XVII⁸, y que vendría a constituir el soporte literario para los ejemplares manieristas y los plenamente barrocos. El resto de los miembros de la propuesta de clasificación debemos entenderlos como productos o bien originales y fruto de la creatividad del artista o bien como manifestaciones en las que se partió de una fuente grabada que sirvió de modelo.

Si echamos la mirada a Sudamérica la llegada de los diferentes tipos fue desigual y tardía, aunque podamos encontrar ejemplares de cada uno de los modelos propuestos. En este sentido los modelos que más éxito tuvieron, y así lo ponen de manifiesto los testimonios conservados, fueron los que corresponden a los tipos cuatro y cinco. En ello tuvo mucho que ver la amplia difusión que los jesuitas dieron al tema, especialmente desde que Álvarez de Paz desempeñó diferentes cargos dentro de la Compañía a lo largo de la geografía sudamericana. Aun así el cuadro de posibilidades es muy variado, el Señor de Huanca, en el Perú, o el cobre de Basilio Fernández en el Museo Diocesano de Málaga, que recogen el paño de pie, serían ejemplos de convivencia con modelos caídos o arrastrados.

A la hora de analizar los diferentes tipos susceptibles de identificar en toda su versatilidad la visión de Jesús recogiendo sus vestiduras a legado a la Historia del Arte, debemos hacer una consideración previa, que no es otra que reflexionar sobre el propio juego que nos da y, por extensión, nos brinda la iconografía para el hecho interpretativo y compositivo. El hecho o circunstancia de que Jesús busque sus vestiduras implica que está desnudo, o muy cerca de la desnudez total, cuestión que será aprovechada por los artistas para recrearse en la hermosura y plenitud preciosista de su cuerpo conforme a los cánones de ese “ideal heroico” que sustituye y surge en el tratamiento del desnudo sacro al antológico “ideal atlético” del mundo griego. Debemos de tener en cuenta que de entre los momentos del ciclo de la Pasión, son escasos los pasajes en los que el artista puede disponer del cuerpo de Cristo en toda su plenitud, la presentación al pueblo o Ecce-Homo, la flagelación, o la crucifixión sería los más apropiados, siendo el primero de los tres momentos mencionados el que más ha dado de sí a la hora de servir como prototipo heroico para la representación del cuerpo de Jesús. El

[8] Véase: Fernández Paradas. “Al principio fue...”, op cit., pp. 251-263.

acto mismo de que Cristo recoja sus vestiduras, ha sido pretexto para profundizar en las innegables, numerosas e interesantes posibilidades anatómicas al que el momento se presta. Si en la Presentación al Pueblo el cuerpo de Jesús es utilizado como paradigma visual de los valores clásicos a la hora de entender el desnudo, el momento inmediatamente posterior a la flagelación, especialmente cuando Cristo gatea sobre el pavimento se nos ofrece como un recurso en el que artista puede trascender a lo “real”, y mostrar la anatomía de un hombre de 33 años que siempre se entiende como bien curtida y de buena presencia y donde el artista incluso tiene la posibilidad de hacer una manifestación pública de su servicio a la ciencia a partir del conocimiento que este tiene sobre cuestiones particulares de anatomía y sobre todo el testigo visual del virtuosismo de su arte⁹.

En función a todas estas consideraciones, partiendo desde una colocación corporal totalmente erguida, hasta el momento en el que la testa del Nazareno toca prácticamente el suelo, previa genuflexión de las rodillas, podemos establecer una serie de grupos de obras que reflejan caracteres comunes.

Los tipos que a continuación mencionamos se han configurado partiendo de un análisis visual profundo, detallado y minucioso sobre los ejemplares conservados. Tal clasificación se ha establecido en función de caracteres netamente anatómicos, independientemente de la materialidad de la obras. A saber: cinco tipos y cuatro subtipos vinculados al modelo 4.

El primer grupo de ejemplares a los que debemos hacer mención, si partimos de la posición erguida anteriormente comentada, sería el denominado “**tipo 1**”,

[9] Sánchez López, Juan Antonio. “Corpus Insolitus. Libros de Anatomía, Imágenes heterodoxas y Manierismo Surrealista en la cultura visual europea”, *Revista de História das Ideias*, nº 33, 2012, pp. 183-216. Sánchez López, Juan Antonio. “Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo”, en *La perspectiva en la tradición artística occidental* [en prensa]. Adler, K. et al. (eds.). *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Sánchez López, J. A. “Barroco, Mundus furiosus (Justicia, Violencia, Cuerpo)”, *Espills de Justiciá*. Valencia, Fundació General de la Universitat, 1998, pp. 119-159. Stoichita, V.I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza Editorial, 1996. Bonet Correa, A. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, Alianza Editorial, 1993. Bustamante García, A. “El Canon en la cultura española del siglo XVI”, en *La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid, Ed. Alpuerto, 1993, pp. 81-92. Sánchez López, Juan Antonio. “Imágenes de San Sebastián. Visiones del cuerpo palpitante y desgarrado”, en *De San Sebastián a la Asunción*. Conferencias de Arte. Almería- Barcelona, GBG Editora, 2005, pp. 37-102. Díaz Fernández, E., “Aproximación a la anatomía artística en la escultura procesional sevillana según la Varia Conmensuración de Juan de Arfe”, *BCS*, nº 552, Sevilla, 2005, pp. 97-104.

o tipo “Luis Salvador Carmona”¹⁰, si lo designamos por medio de uno de sus intérpretes más afamados. Para ser más exactos, serían aquellos ejemplares en los que la figura de Cristo se nos presenta de pie, arqueando en mayor o menor medida la espalda para recoger un paño que puede estar depositado sobre el pavimento, y que por lo tanto se presta más a composiciones más efectistas y visuales, en cuanto manifiestan un mayor tratamiento del movimiento, o por el contrario como en el caso del Cristo de la Iglesia de la Clerecía de Salamanca, el de Salvador Carmona donde el arqueamiento prácticamente se ha reducido a una ligera sugerencia, siendo una representación idónea para mostrar al espectador el cuerpo de Cristo en todo su esplendor. Este tipo de composiciones suelen ir acompañadas de la columna de la flagelación, habitualmente corta, y con ejemplares circunscritos a los siglos XVII y XVIII. A diferencia de otros modelos, en este caso Jesús suele ser el protagonista en exclusiva de la misma, y eso se debe a que en función a la verticalidad per se de la escena, llena todo el espacio compositivo y no son necesarias otras figuras para compensar las líneas visuales de composición. Cuando Jesús apoye las rodillas sobre el suelo y entienda el cuerpo, prácticamente situando el tronco en paralelo al pavimento, las representaciones se producirán en vertical, quedando la mitad superior del espacio, en el caso de la pintura, vacías, aprovechándose entonces para situar a “espectadores”, como las Ánimas Benditas, o protagonistas secundarios cuyas intenciones son de los mas desafortunadas [fig. 2].



Figura 2
Señor de Huanca,
Anónimo, Huanca
(Cuzco)

[10] El Señor de Huanca sería un ejemplo representativo en Sudamérica.

Avanzando en el universo de posibilidades el siguiente integrante de propuesta de clasificación, “**tipo 2**”, o “de Alonso de Mena”, sería aquel modelo, mucho más barroco, en el sentido del término, que genuflexiona las rodillas, quedando el cuerpo en posición orante, manteniendo el tronco recto, o ligeramente arqueado, y que ya sostiene la túnica entre sus manos o hace el amago de recogerla del pavimento. Ejemplos ilustrativos serían la desaparecida obra realizada por Alonso de Mena para Alcalá la Real, la versión que posteriormente realiza José Martín Simón del mismo, y el también hoy en día desaparecido Cristo del Rayo de Málaga [fig. 3]. En anteriores trabajos¹¹ hemos situado este modelo como una de las representaciones más genuinamente españolas, hasta la asimilación de los modelos flamencos.



Figura 3
Cristo recogiendo sus vestiduras, “Cristo del Rayo”, Anónimo. Iglesia de Santiago, Málaga. (Desaparecido)

El “**tipo 3**”, o “de Francisco Palma Burgos”, sería, literalmente, una pequeña parada de descanso en el acto de recoger las vestiduras, ya que en las representaciones, en su mayoría escultóricas¹², las figuras quedan recostadas, a la manera de Madame Récamier, de David, esto es apoyando las piernas y los glúteos sobre una superficie, con las dos piernas en paralelo y el tronco erguido; excepción hecha del desaparecido Cristo del Perdón de Andrés de Carvajal [fig. 4], y el que le sustituye, el de Francisco Palma Burgos, en los Capuchinos de Antequera que presentan las manos atadas y sobre una piedra. Con carácter general la figura

suele ser representada en solitario y sin acompañamientos escenográficos. Si bien la imagen tiene precedentes europeos en obras como el grabado de Willem Panneels (1631) o el Cristo caído después de la flagelación (óleo sobre tabla) de la Iglesia de San Gery (Baudour, Bélgica), será en Sudamérica donde el modelo iconográfico encuentre su mayor vía de proyección: la escultura de Pedro Lugo Albarracín, en la Iglesia de Santa Fe de Bogotá (Colombia); el Señor del Desmayo en Tamazulapan, Oaxaca (México) serían ejemplos representativos del tipo. Las dos esculturas antequeranas anteriormente mencionadas serían los únicos ejemplos españoles que hemos podido constatar hasta el momento.

[11] Fernández Paradas. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico...*, op. cit., pp. 59-65.

[12] Aunque también podemos encontrar por ejemplo pinturas.

Continuando con las posibilidades que ofrece el modelo iconográfico, una vez que Jesús está recostado o arrodillado, la siguiente posibilidad, el “**tipo 4**”, sería aquella en la que Jesús apoya las rodillas en el suelo y extiende el cuerpo para recoger sus vestiduras. Quizás sea éste



Figura 4
Cristo del Perdón,
Andrés de Carvajal y
Campos (1709-1779).
Convento de RR.PP.
Capuchinos, Ante-
quera, Málaga

el prototipo que más posibilidades ha dado a los artistas, y el que mejor permite diferenciar las características de determinadas épocas o periodos históricos. Es el modelo netamente manierista, cuestión que se observa en la volumetría de las figuras, el concepto corpóreo en algunos ejemplares, la no comunicación con el espectador y la habituación o negación escenográfica que el barroco aportará a las composiciones de su siglo y el posterior. Hemos comentado anteriormente que sin lugar a dudas es el mejor recurso visual que la mentalidad postridentina pudo utilizar para ejemplificar la composición ignaciana de lugar. Efectivamente, a lo largo del siglo XVII y XVIII, todo un cúmulo de circunstancias relacionan a Jesús recogiendo sus vestiduras con los métodos de los Jesuitas¹³ y la propensión de la Compañía a la meditación guiada, que moderniza a la postre los planteamientos tipificados por la tendencia psicologista de la literatura franciscana tardomedieval capitalizada por las obras de San Buenaventura y sus seguidores. Sería además éste un tipo iconográfico del que mejor podemos seguir un correlato literario paralelo a la difusión del modelo. Un buen número de autores del siglo XVII dejaron testimonio de fe por escrito, y con todo lujo de detalles, de cómo Jesús recogió sus vestiduras. Sería el único de los tipos del que hemos encontrado la mención exacta en los textos de la época acerca de su composición.

Los ejemplares barrocos interactúan con el espectador y debido a las particularidades del modelo, del desarrollo de la figura en paralelo al pavimento, en las obras suele quedar un gran espacio, prácticamente la mitad del lienzo en los ejemplos pictóricos, que puede verse invadido por figuras que son meros espectadores pasivos, o que por el contrario tienen un papel activo en el maltrato del cuerpo del Nazareno. El modelo se presta además a una conceptualización formal por medio de todo lujo de detalles, flagelos, sangre, etc. que permitían favorecer

[13] Véase: Fernández Paradas. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico...* op. cit.

Figura 5
Cristo del Mayor Dolor, Andrés de Carvajal y Campos, 1771. Colegiata de San Sebastián, Antequera, Málaga



Arias, de 1651, conservado en el Convento de las Carboneras de Madrid, o el Señor del Mayor Dolor de Carvajal (1771) [fig. 5], en Antequera. Son obras que sobresalen por lo limpio de la composición y la búsqueda de líneas recta en sus planteamientos, en cierta manera clásicas ya que huyen de procedimientos barrocos en sus formas, pero no en la teatralidad de los mismos. En las obras conservadas hay un diálogo expreso con el ánima bendita que contempla la escena. A nivel de difusión del modelo, el Cristo del Mayor Dolor de Antequera, constituyó el ejemplo a seguir para la mayoría de los ejemplares circunscritos al área de influencia de Antequera a partir del último tercio del siglo XVIII y el siglo XIX, ya que los ejemplares constatados son totalmente dependientes del Cristo del Mayor Dolor. Las obras de los Mora o el Cristo Flagelado de la Iglesia de Santo Domingo de Ciudad de Guatemala (Guatemala) serían ejemplos adscritos también al primer grupo.

Un segundo grupo (**4.B o de Cornelis Galle**) estaría compuesto por aquellas obras en las que el tronco presenta un arqueamiento pronunciado desde los hombros a las rodillas, y las manos se apoyan sobre el suelo, o recogen el paño a muy corta distancia del piso. Ejemplos serían el grabado de Cornelis Galle “El Viejo”, hacia 1640; el de Jan Saenredam, conservado en el Monasterio Agustino de Zwartzusters; la tela atribuida a Pedro Atanasio Bocanegra, conservada en el convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Granada; o la escultura anónima del Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia).

El tercer grupo (**4.C o de Dorotheum**) lo forman las obras que apoyan las rodillas en el suelo, extienden el cuerpo, arqueándolo o no, y en general no apoyan las manos sobre el suelo y sosteniendo el paño con ellas a una distancia mayor del pavimento. Ejemplos serían el subastado en Dorotheum Viena el 14 de abril de 2005, o la obra anónima, de la escuela de Potosí [fig. 6], en colección particular.

el camino a la composición ignaciana de lugar.

A grandes rasgos, se resumen en tres las variantes que ha dado de sí. Un primer conjunto (**4.A, o de Andrés de Carvajal**) estaría formado por aquellos ejemplares en los que el tronco queda en paralelo al suelo, y lo constituyen obras como el lienzo de Antonio

Algunas de las obras conservadas, generalmente dentro del grupo cuatro, no se ajustan exactamente a ninguno de los tres subgrupos establecidos, sino que presentan características híbridas de varios de ellos (4.D).



Figura 6
Cristo Recogiendo sus vestiduras, Anónimo, siglo XVIII.
Colección particular

El último grupo al que queremos hacer alusión sería el “**Tipo 5**”. El último grupo es aquel que está formado por obras en las que la característica común es la cercanía de la cabeza y los hombros al suelo. Normalmente, los brazos quedan extendidos hacia delante. El ejemplo más representativo podría ser la escultura anónima (1799) conservada en Girardota (Colombia). Es el modelo de Cristos recogiendo sus vestiduras más propiamente sudamericano ya que no hemos podido constatar ejemplares de similares características en Europa. A nivel de interpretación de dolor físico que sufre Jesús es el tipo que mejor ejemplifica los valores conceptuales del barroco sudamericano por medio de la representación de figuras con una importante carga de sufrimiento físico.

Con la mencionada propuesta de clasificación hemos pretendido poner orden y sentido a una gran familia iconográfica de la que habitualmente se intentan contar muchas cosas y establecer un “árbol genealógico” lo más prolífico, “frondoso” y minucioso posible, pero acerca del cual nunca se han tenido en cuenta cuáles y cómo son los miembros que constituyen este modelo, estudiándolos a todos con una única visión y en un único conjunto; craso error si tenemos en cuenta que los diferentes tipos tan sólo comparten entre sí al mismo protagonista y el hecho de que recoja sus vestiduras. Éste es el particular viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica. Como todos los viajes sabemos lo que llegó, pero no lo que pasó. Esa es otra historia...

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Jesucristo y el emperador cristiano*. Catálogo de exposición. Granada, Caja Sur, 2000.
AA.VV. *The Illustrated Bartsch*. New York, Abaris Books, 1978. 76 Volúmenes.
ANDRÉS, Melquíades. *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*, Madrid, La Editorial Católica, 1994.

- BAREA AZCON, Patricia. "Pintura Virreinal Mexicana en Andalucía", *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte* (<http://www.alonsocano.tk>), Granada, 7, 3º trimestre, 2005, pp. 1-10.
- BASSEGODA i HUGAS, Bonaventura. "Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3, T. IV, 1988, pp. 185-191.
- CUEVAS, Jesús de las. "Francisco Pacheco y el "Arte de la pintura", *Archivo Hispalense*, 72-73, pp. 9-65.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, José. "Andrés de Carvajal y Campos 1709-1779. Una revisión biográfica", *Pregón*, 2010, pp. 27-38.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, José. "Antequera: De los orígenes de la cofradía del Mayor Dolor", *Cáliz de Paz*, 5, 2009, pp. 220-223.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, José. "El caudal del Santísimo Cristo del Mayor Dolor", *Pregón*, 1997, pp. 53-54.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "El hijo prodigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera", *Revista de Estudios Antequeranos*, 2012 (en prensa).
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV- XX)*. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por Sudamérica", *Cuadernos de Arte* (en prensa).
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "Al principio fue... Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", *Boletín de Arte*, 32-33, 2011-2012, pp. 251-263.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "Jesús recogiendo sus vestiduras. Un análisis iconográfico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 40, 2011, pp.465-531.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por las Indias españolas", *Pregón*, 2011.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "El antequerano Cristo del Mayor Dolor y sus Fuentes Iconográficas de Inspiración", *Jábega*, 102, 2010, pp. 80-94.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael et al. "El Cristo del Mayor Dolor y sus antecedentes Iconográficos Grabados", *Pregón*, 2009, pp. 35-43.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María et al. "Una nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las vestiduras", *Boletín Camón Aznar*, LV, 1994, pp. 55-60.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. "Una obra inédita de Lorenzo Cano. Jesús del Mayor Dolor de Écija", *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, pp. 193-206.
- KNIPPING. John B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974.
- LLORDÉN, Andrés. "Una imagen para dos artifices", *Jábega*, 17, 1977, pp. 78-83.
- LÓPEZ BERNAL, José Manuel. "El Santo Cristo de la Púrpura de la Hermandad de la Columna y Azotes, datos sobre una antigua advocación Sevillana", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 491, 2000, pp. 55-59.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada, Editorial Comares, 2000.

- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma* (1932). Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. "Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor", *Miscelánea Augusto Segovia*, 21, 1986, pp. 219-242.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura Religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (Estudio Iconológico)*. Granada, Universidad de Granada, 1989.
- MORENO DE SOTO, Pedro. "Manuel de Ávalos Pimentel, Alonso Gayón y los orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Caído de Osuna", *Semana Santa en Osuna*, Osuna, 2007, pp. 57 y ss.
- MORENO VILLA, José. *La escultura colonial mexicana*. México, Colegio de México, 1942.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "La literatura religiosa y el Barroco", *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, 1962.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "Unas obras de Risueño y Mora desconocidas", *Archivo Español de Arte*, 175, 1971 pp. 233-257.
- PIZANO, Roberto. *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos*. París, Camilo Bloch, 1926.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. T. I, Vol. 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel. "Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras", *Quiroga. Revista de patrimonio Iberoamericano*, 1, 2012, pp. 42-56.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez "Cristo y el Alma Cristiana"", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8, T. IV, 1991, pp. 82-90.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17, 1995, pp. 31- 52.
- VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Roelas*. Col. Arte Hispalense, 18. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978.

Misiones Jesuíticas en el Amazonas Brasileño Arte, Arqueología y Adaptaciones¹

Renata Maria DE ALMEIDA MARTINS

Universidade de São Paulo
renatamartins@usp.br

Partiendo principalmente del análisis de la crónica del jesuita portugués João Daniel (1722-1776), “Tesoro Descubierto en el Máximo Río Amazonas”² escrita entre 1757 y 1776, este trabajo pretende contribuir a los estudios de la transferencia, adaptación y apropiación artísticas en el contexto de las misiones de la Compañía de Jesús en el antiguo estado de Maranhão y Grão-Pará³ [fig. 1], Amazonía brasileña, a través de un estudio de objetos de la cultura indígena amazónica, especialmente las pipas de cerámica, y las *cuyas* (que son recipientes hechos con el fruto de árbol conocido como *cuyeira*); ambos artefactos provenientes de la región del Bajo Amazonas, en el oeste del estado de Pará.

El “Tesoro Descubierto” de João Daniel es considerado

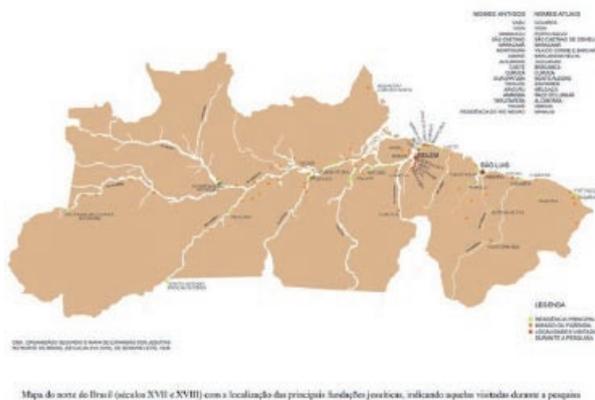


Figura 1
Mapa del norte de Brasil, siglos XVII y XVIII. Las misiones jesuíticas en el Estado de Maranhão e Gran-Pará, basado en el mapa organizado por Leite, Serafim SJ. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. San Pablo, 1938

- [1] Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP); Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP); Projeto Temático FAPESP / FAUUSP “Plus-Ultra”.
- [2] Daniel, João SJ. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro / Belém, Contraponto / Prefeitura de Belém, 2004.
- [3] Ver Martins, Renata Maria de Almeida. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. San Pablo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), 2009 (tesis doctoral / supervisor: Prof. Dr. Luciano Migliaccio).

una de las principales fuentes de estudios de la región del Amazonas durante el periodo colonial, siendo importante testimonio sobre cuanto el conocimiento de la naturaleza y de las tradiciones culturales indígenas, fueron piedras fundamentales para el desarrollo del trabajo artístico en las Misiones. Son valiosas contribuciones en este sentido, el capítulo “La habilidad de los indios”, y los Tratados: “La riqueza del Amazonas en la preciosidad de su madera”, “De las Palmas de América”, “Del Tesoro principal del Río Amazonas” y “De las Tintas más especiales del río Amazonas”.

Y es particularmente en este “Tratado Ultimo: De las tintas más especiales del Río Amazonas”, que João Daniel trae informes de la asimilación por parte de los jesuitas de las técnicas y materiales indígenas de la selva para hacer colores y pintar obras artísticas en las misiones; así como también de la apropiación por los indígenas, de motivos ornamentales del repertorio europeo en objetos de su propia cultura, lo que parece indicar que la transferencia cultural ha ocurrido en dos direcciones.

Para poner de relieve las características de este proceso, es que vamos confrontar la obra de João Daniel con las de otros misioneros y viajeros que circularon en la Amazonia colonial; como por ejemplo, el jesuita João Felipe Bettendorff, Fraile João de São José, el jesuita Anselmo Eckart, y especialmente el naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira en su extenso “Viaje Filosófico por las Capitanías del Gran Pará, de Río Negro, Mato Grosso y Cuiabá (1783 y 1792)”⁴; porque además de haber realizado diversos ensayos sobre la cultura material de los indios (aún escribiendo “Memorias” acerca de las *cuyas* y también de la paja tranzada, las pajitas), y por tener registrado a través de los dibujos de Codina y Freire, el paisaje de la Amazonia, Ferreira también recogió los objetos indígenas que se conservan en el Museo de la Academia de Ciencias de Lisboa, incluyendo las *cuyas* y las *pipas* de Monte Alegre y Santarém, respectivamente aldeas jesuíticas de Gurupatuba y Tapajós; evento que, además de dialogar directamente con el “Tesoro Descubierto” de João Daniel contribuye para ampliar el conocimiento del arte brasileño del Barroco a través de los cambios culturales entre Europa y América en el ámbito de la investigación arqueológica y etnográfica en la Amazonía.

[4] Ferreira, Alexandre Rodrigues. *Viagem ao Brasil. A Expedição Philosophica pelas capitánias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. Coleção Etnográfica*. Río de Janeiro, Kapa Editorial, 2005, 3 vol.

DE LAS TINTAS MÁS ESPECIALES DEL AMAZONAS

Las *cuyas*, vasos ampliamente utilizados por los Americanos, y de hecho, buenos vasos, ya que todos son estimados, los de estas villas llevan la primacía sobre todas las demás, porque las indias saben dar con tal maestría el barniz y las tintas, que nunca se pierden. Ha ya habido curiosos, que quisieron experimentar la bondad de este barniz, y no encontraron en el diferencia alguna del mejor *xarão* de la China⁵

En este pasaje del *Tesoro Descubierto*, João Daniel nos habla de la antigua Misión de Gurupatuba (“Villa de Monte Alegre” durante las reformas de Pombal en el Amazonas desde 1750), el actual pueblo de Monte Alegre, en la región del Bajo Amazonas, en Pará, donde observó con asombro, la durabilidad de barnices y tintas producidos por este pueblo indígena para pintar las “cuyas”, los “vasos de los americanos”, o como también dijo Alexandre Rodrigues, “los platos, los vasos y todas las vasijas de los Indios”⁶, y de lo cual nos ocuparemos específicamente más adelante.

Mucho se ha dicho en los relatos de los misioneros, sobre la producción local de pinturas, barnices, resinas, recubrimientos y amarraduras, con árboles, plantas y frutos del Maranhão y Grão-Pará; y también en otras regiones de América, por ejemplo, véase la *Historia Natural y Moral de las Indias* de 1590, por el jesuita José de Acosta. Como hemos dicho, João Daniel dedica en su *Tesoro Descubierto*, cuatro tratados sobre el tema: el Tratado Tercero, “La riqueza de la Amazonía en la preciosidad de su madera”, el Cuarto, “De las Palmeras de América”, el Quinto, “El tesoro principal del Río Amazonas”, y el último Tratado, del cual estamos haciendo especial mención, “De las tintas mas especiales del río Amazonas”.

De esta forma, en el “Tratado de las tintas” João Daniel enumera y describe las plantas, árboles y frutas que se utilizaron en la región para pintar y teñir (primeramente sólo por los indios —*cuias*, cerámicas, pipas, tejidos, pinturas corporales, y más tarde también por los europeos— metales, sedas, molduras de cuadros, pinturas, retablos). En particular, vale la pena hacer referencia a la producción de pintura dorada (de la hierba Pacuá y del jengibre), y de otra planta aún no identificada por el misionero (probablemente la *copaiba*) en los territorios portugueses en el Amazonas, pero también usados en los “Reinos de Quito y Perú”, para así dorar las *cuias*. Este relato es de grande valor, también por darnos

[5] Daniel. *Tesouro Descoberto...*, op. cit, p. 396.

[6] Ferreira, Alexandre Rodrigues. “Memoria sobre as cuyas” [1786], *Revista Nacional de Educação*, Río de Janeiro, Museu Nacional do Rio de Janeiro, nº 6, marzo de 1933.

indicios de que ha habido, por cuenta de la propia geografía del río, una cierta circulación (e intercambios de esos nuevos saberes técnicos: caso de las pinturas de las *cuias*), entre el *Alto Amazonas* (Peru y Ecuador) y el Amazonas portugués.

En otra parte importante de la crónica, comprobando la utilización de los barnices de la floresta en la decoración de las iglesias de la Compañía, João Daniel nos dice que un misionero había descubierto que en la mezcla y en el hervor del aceite de la *Copaíba* y del *Jotaí*, se hacia un “excelente barniz de oro falso”, sospechando de que era aquel mismo que en Quito tenían por costumbre dorar “las celebres *cuias* y muchas otras obras”; y finalmente, que en la misión en el Pará, con el mismo barniz, el misionero había pintado las molduras de un lienzo.



El jesuita Bettendorff, uno de los mas importantes misioneros en la Amazonia del siglo XVII y comprobadamente autor del dibujo del retablo de la Iglesia de Nuestra Señora da Luz en São Luis do Maranhão [fig. 2]; también describe en su “Crónica de la Misión de los Padres de la Compañía de Jesus en el Estado de Maranhão” (1663-1693)⁷ una serie de “nuevos” materiales, al principio desconocidos por los jesuitas, pero que más tarde fueron utilizados en las Misiones, debido al contacto con la experiencia indígena; como

por ejemplo, el *cipó* (con lo cual se hacia el color negro) con lo cual Bettendorff había pintado “paneles” en la Aldea de Inhaúba (residencia de San Pedro y San Pablo en la Capitanía de Cameté, Río Tocantins); y el *morutim*, o *muruty* o aún *mirity*:

hice entonces un retablo de *morutim*, pintando al centro Nuestra Señora de la Concepción pisando en un globo la cabeza de serpiente, enroscada alrededor de él, con San Ignacio en la banda derecha y San Francisco Javier a la izquierda [...] hice para ella un retablo de

Figura 2
Retablo mayor de la Iglesia jesuítica de Nuestra Señora de la Luz en São Luís (Maranhão, Brasil), actual Catedral de Nuestra Señora de la Victoria. Dibujo hecho por João Felipe Bettendorff SJ, siglo XVII. Fotografía: Renata Maria de Almeida Martins (2008)

[7] Bettendorff, João Felipe SJ. *Chronica dos Padres da Companhia de Jesus no Maranhão*. Belém do Pará, SECULT, 1990.

muruty en el cual puse Nuestra Señora da la Concepción de bulto y un crucifijo hecho de cera, y porque para el altar faltaba algún frontal hice uno de la misma materia, el cual pintadito, parecía mucho mejor que el del Reino...⁸

Parece revelador tener en cuenta que en los lugares donde ya existía una comprobada tradición artística indígena, como Gurupatuba, aparecen con mayor frecuencia informes de jesuitas indicando la aplicación de las “nuevas” técnicas y materiales (claramente, ya conocidos y utilizados por los indios) en la construcción o decoración de las iglesias misioneras, pero también lo inverso, es decir, noticias o rastros de la tradición europea en los objetos producidos por los indios.

Trayendo algunas noticias sobre la producción artística indígena en el Grão-Pará, volvimos nuestra atención ahora a la ciudad raíz del arte *tapajónico*, Santarém, ciudad que también pertenece a la Región del Bajo Amazonas, y fundada por los jesuitas en 1661, como Aldea del Tapajós en el Río Tapajós. Según Serafim Leite⁹, en agosto de 1665 el pueblo de Tapajós ya era la misión más importante del Pará.

De acuerdo a los estudios del Museo Goeldi en Belém (MPEG), la cerámica *santarena* se caracteriza por el modelado detallado de aves, animales y figuras humanas, combinado con incisiones y punteados, fijos a la vasija de varias maneras. A modo de ejemplo, la vasija de tipo “Cariátides”, donde destaca Ulpiano de Meneses¹⁰, que más allá de la decoración incisa y punteada, existe una abundante y compleja decoración plástica, con motivos antropomorfos y zoomorfos.

Meneses describe a los Tapajós como grupos de cultura precolombina de la Amazonía encontrados por los europeos en la actual región de la ciudad de Santarém, grupos que antes de su extinción en el siglo XVII, fueron adoctrinados por los jesuitas. Sobre el arte que producían, que se presentó en la Exposición de 1972 en el Museo de Arqueología y Etnología de la USP, Meneses nos dice que la mayoría de las piezas expuestas [como las *pipas*] viene de Santarém-Aldea, el barrio que corresponde hoy a la misión instalada por los jesuitas en el siglo XVII.

Ulpiano de Menezes llama nuestra atención para las *pipas* localizadas a través de estudios arqueológicos en la Región Santarena por presentaren decoración completamente diversa de aquella típica de la cerámica tapajónica. La *pipas* tienen

[8] *Ibidem*, p. 169.

[9] Leite, Serafim SJ. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. San Pablo, Edições Loyola, 2004, 4 vol.

[10] Meneses, Ulpiano Bezerra. *Arqueologia Amazônica: Santarém*, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). San Pablo, 1972.

elementos decorativos que constituyen estilización de vegetal, figurando grandes motivos florales, con tratamiento plástico, que considera de influencia jesuítica. Los análisis realizados por el Museo Goeldi en Belém, también siguen la misma línea de Meneses, afirmando que las *pipas*, por el tipo de decoración, sugieren una influencia artesanal de los misioneros y primeros colonos en la cerámica de la cultura Santarém.

Por supuesto, Meneses no ha sido el único estudioso en observar esta cuestión. Otros investigadores también han trabajado para identificar en objetos típicamente indios, los rastros remanentes de una tradición europea. Observando las *pipas* de Santarém con ornamentaciones vegetales, el arqueólogo Frederico Barata¹¹ dice que por veces recordó del barroco portugués; teniendo en cuenta, por ejemplo, las rosáceas que aparecen en muchas de las *pipas* de cerámica tapajónica de su colección (adquirida por el Museo Emilio Goeldi en 1959), y que se encuentran entre aquellos motivos característicos de origen vegetal, común en el arte portugués del período colonial, apareciendo no sólo en plata cincelada jesuita, como en la arquitectura y en el mobiliario.

Frederico Barata también destacó en su análisis sobre el uso de motivos vegetales autóctonos en las *pipas*, el trabajo de Charles Frederick Hartt¹², que desde 1885 ya había señalado que el artista indio conocía bien el arte del modelado

Figura 3
Iglesia de San Francisco Javier del Colegio Jesuítico de Santo Alejandro en Belém (Belém do Pará, Amazonía, Brasil), actual Museo de Arte Sacra del Pará, 1718/1719.
Fotografía: Renata Maria de Almeida Martins (2007)



[11] Barata, Frederico. "A Arte Oleira dos Tapajós", *Revista do Museu Paulista*, San Pablo, v. 5, 1951, pp. 183-198.

[12] Hartt, Charles. *Contribuição para a Ethnologia do Vale do Amazonas*, en *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Tomo VI. Río de Janeiro, 1885.

y era un experto en la ornamentación por medio de líneas simples, pero no había avanzado en el arte del dibujo imitativo, acrecentando que ninguna hoja, flor o fruto se representaba en vasijas antiguas del Amazonas, ni en relieve ni sobre superficie plana; pareciendo singular que habitando en una región donde el reino vegetal ofrece tantas formas bellas, el artista indio no eligiese cualquiera de estas para la ornamentación.

La imitación de motivos vegetales, como es usual en el arte Baroco, está también presente en obras como las tallas de retablos y de los pulpitos de la Iglesia de Belém do Pará [figs. 3 y 4], donde indios comprobadamente trabajaron; parece por lo tanto, que el indio, a través de los talleres, por el contacto con los artífices jesuitas en las Misiones, aprendieron y pasaron a emplear estos motivos decorativos, no sólo en las obras para la Compañía de Jesús, sino también en sus propios objetos. Explicando que, en lo que se refiere a las vasijas de cerámica *tapajónica*, curiosamente, el mismo proceso encontrado en las *pipas* no se produjo.

Es bastante esclarecedor aún sobre el tema de las aplicaciones de motivos vegetales y florales en las pipas, otro texto escrito por Frederico Barata, intitulado “Las maravillosas pipas de Santarém”, publicado en la Revista de Estudios Brasileños de 1944¹³; visto que podemos contemplar en plano los dibujos de la ornamentación de las pipas descritas e analizadas por Meneses y Barata.

Sin embargo, el debate no termina, y Frederico Barata fue más allá, añadiendo también otra hipótesis para los alfareros de pipas que llamó “más perfectas y lujosas” o “Tapajó-jesuíticas”¹⁴; como elaboradas por los propios misionarios, modelando la arcilla indígena¹⁵. Contrariando (al menos parcialmente) esta hipótesis, tenemos el relato de João Daniel, describiendo el uso de la “entre cáscara” del árbol *Xixiiba* para la fijación de los colores, afirmando que los indios ornaban los “taquaris” (tubos de las pipas) con “bellos dibujos de flores e florones”¹⁶.



Figura 4
Pulpito de la Iglesia de San Francisco Javier del Colegio Jesuítico de Santo Alejandro en Belém (Belém do Pará, Amazonía, Brasil), actual Museo de Arte Sacra del Pará, 1718/1719. Fotografía: Renata Maria de Almeida Martins (2008)

[13] Barata, Frederico. “Arte Indígena Amazônica: Os Maravilhosos Cachimbos de Santarém”, *Revista de Estudos Brasileiros*, Río de Janeiro, vol. XIII, año VII, diciembre 1944.

[14] Barata. “A Arte Oleira...”, op. cit, p. 192.

[15] *Ibidem*, p. 190.

[16] Daniel. *Thesouro Descoberto...*, op. cit, p. 593.

Complementando la cuestión con respecto a la cerámica y las pipas de Santarém, Vera Guapindaia en un abordaje más reciente¹⁷, dice que las vasijas de cariatídes y las vasijas de gollete presentan un conjunto de características estilísticas y técnicas comunes, lo que demuestra que hay una cohesión de elementos culturales entre esos objetos; y el intercambio de estas características permite clasificar estos objetos como típicamente Tapajó; además el análisis de las pipas, reveló una discontinuidad entre las características consideradas como Tapajó, lo que lleva a tratarlas como objetos procedentes de otro momento histórico: el tiempo de contacto con la sociedad europea, que dio lugar a la interrupción, y finalmente a la extinción de los grupos indígenas que habitaban la desembocadura del río Tapajós.

También con relación a las *cuias* de Monte Alegre, antigua Aldea de Gurupatuba; otro enfoque interesante y un poco más reciente, es el de la etnóloga Thekla Hartmann¹⁸; al analizar la colección etnográfica recogida por Alexandre Rodrigues Ferreira en el curso del *Viaje Filosófico* (1783-1792) del Museo de Ciencias de Lisboa —y con “Las Memorias de las *cuyas* que hacen las indias de Monte Alegre y Santarém”¹⁹ —; escrita por Ferreira en la ciudad de Barcelos (antigua Mariuá) en 1786 para acompañar el envío de ejemplares de *cuyas* a Lisboa.

En la entonces Villa de Monte Alegre, de acuerdo con Ferreira, se hicieran en aquel año, entre cinco mil y seis mil *cuyas* para comercialización. Sin embargo, Hartmann recuerda que mucho antes del informe de Ferreira, las *cuyas* decoradas (pintadas por las indias “pintoras de *Cuyas*”, oficio reconocido en los censos del final del siglo XVIII) ya eran mencionadas (también como productos de comercio inter-tribal), en los escritos del dominico Fray Gaspar de Carvajal (1543), del jesuita Samuel Fritz, del obispo João de São José (1762 -1763), y de João Daniel. Teniendo en cuenta, en el caso de Carvajal, que acompaña la expedición de Francisco de Orellana, la primera en recorrer el río Amazonas, desde sus nacientes hasta el Océano Atlántico, entre 1541 y 1542; la narración es mucho anterior a la llegada de los misioneros de la Compañía de Jesús a la región en 1653.

[17] Guapindaia, Vera. *Fontes Históricas e Arqueológicas sobre os Tapajós de Santarém: A Coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emilio Goeldi*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 1993 (disertación de maestría).

[18] Hartmann, Charles. “Evidência interna em cultura material. O caso das cuias pintadas do século XVIII”, *Revista do Museu Paulista*, San Pablo, n. 33, 1988, pp. 291-302.

[19] Ferreira. “Memoria sobre as cuyas” ..., op. cit.

Hacemos aquí un breve paréntesis, cuanto al análisis de Hartmann, para hablar un poco sobre el proceso de fabricación de *cuias* en las “Memoria de Cuyas” de Ferreira²⁰, donde se ofrece una amplia información sobre “la industria de las *cuyas*” de Monte Alegre, que también eran comercializadas, es decir, “vendidas a los blancos”, como sucedía con las hamacas/*redes* de Monte Alegre y Óbidos. Ferreira nos muestra un mapa de lo mejor producido por la cultura india en el Pará a fines del siglo XVIII: en Monte Alegre, las Cuyas; en Santarém, los *Pacarás* [que son baúles de pajita pintada], tableros y sombreros de paja (Ferreira también escribió una “Memoria de las pajitas y Pacarás”); en Óbidos, las hamacas; en Faro la olearia; y en Serpa, el hilo de algodón.

Ferreira comienza la “Memoria de Cuyas” dando informaciones acerca de la materia prima de las cuias: “La materia, de que las indias hacen las Cuyas, es el fruto del árbol, que ellas llaman *Cuya-inha*, y los portugueses Cuyeira...”²¹, y complementa: “es este árbol ya bien conocido de los naturalistas con el nombre *Crescentia Cuyete*”²², y prosigue con una descripción detallada del árbol y del fruto, desde el cultivo hasta la colecta, relatando en seguida el largo proceso de preparación de las *cuias* por las indias, desde la elección de los mejores frutos hasta la pintura.

Vale la pena mencionar que todos los materiales y técnicas son de los indios y de la floresta: lija de escama del pescado *pirarucu*, jabón de la raíz *Gipyoca*, filtro de fibra de algodón descarozado, barniz de *Cumaty*, colores de *Cury*, *tabatinga*, *tauhá*, *añil*, *Urucú*; deshechas respectivamente, con el agua y la raíz del algodón, de la *tabatinga*, del *tauhá*, del *cumaty*; y los recipientes donde mojan los pinceles, las hojas de *Mammaona*. Los pinceles, a su vez, son de pluma de *Siracura*, *Jacamy*, y de *Acará Blanco*. Los estiletes, según Ferreira “para puntear el ornato de renda, que imitan”, son de espinos de *Jaramacarú* (una especie de cactus) y de la palma *Patauhá*.

Apenas añadiendo, el proceso de fabricación artesanal de *cuyas*, también informado extensivamente en el Tesoro de João Daniel, se sigue celebrando en Santarém y en gran parte de la Amazonia, hoy en día han ganando algunos cambios estilísticos y técnicos, pero manteniendo sus principales características.

Volviendo finalmente al análisis de Hartmann, la estudiosa señala en las *cuyas*, la misma cuestión vislumbrada en las pipas de Monte Alegre, es decir “Excepto

[20] *Ibidem*.

[21] *Ibidem*, p. 58.

[22] *Ibidem*, p.58.

en algunos ejemplares que se podrían imaginar reminiscencias (o imitaciones) de un estilo geométrico de tipo Santarém o Marajó pré-cabralinos [como la que vemos en la imagen], las demás llevan una pintura de inspiración barroca”²³.

En cuanto a la decoración de las *cuyas* en registros históricos, los jesuitas João Daniel y Anselmo Eckart (1721-1809), también nos ofrecen datos importantes sobre las pinturas, siempre realizadas exclusivamente por manos femeninas. En primer lugar, por João Daniel:

Pero no sólo las pintan corrientemente con un bello barniz, sino también con perfectos dibujos, hermosas flores, pájaros, animales y otras curiosidades (...) aquellas que más llaman la atención son de la Gurupatuba Misión, hoy llamada Villa de Monte Alegre, y por eso las *cuyas* de esta Villa tienen más estimación que las *cuyas* de las demás partes, aunque en otras partes excedan en la mejoría de las pinturas, en bellos florones, y otros dibujos, pero en la delicadeza y duración son estas las mejores²⁴

Y ahora por Anselmo Eckart (1721-1809), jesuita que trabajó en las misiones de Maranhão y Grão-Pará entre 1753 y 1757:

Se pintan en el exterior y en el interior con un color negro mezclado con la goma, así que conseguir como que barnizados o revestidos de *charão*. Otros hacen estos recipientes aún más lindos: pintan en ellos muchas figuras de árboles, de pájaros y de otros animales. Los más bellos y con diferentes colores eran hechos en la residencia de Gurupatuba (...) En la dirección de Gurupatuba, se ve a la distancia el fuerte de Pauxis. Las mencionadas vasijas para beber y comer, las *cuias*, son [también] valoradas, como vi, con incrustaciones de plata y oro, al lado de bellas figuras²⁵

Pero, Thekla Hartmann también destacó que si la presencia de motivos fitomorfos constituye un criterio de europeización de las artes decorativas de la población indígena de la Amazonía, se puede dar un paso atrás en el tiempo en esta influencia, utilizando el informe de Carvajal del siglo XVI (versión de Oviedo), en la región donde sólo surgen más tarde las aldeas jesuítica de Gurupatuba y Tapajós.

Hartmann concluye señalando que la aparición de un gusto europeo en el arte practicado por los indios en los primeros tiempos de la conquista en el valle del Amazonas no parece ser un fenómeno aleatorio o aislado. Hace falta aquí, una vez más, una investigación nuestra acerca de la circulación de saberes y de la existencia de casos como los de las *cuias* y de las *pipas* en otras localidades americanas, especialmente en el Alto Amazonas, Ecuador y Perú; donde vimos

[23] Hartmann. “Evidência interna...”, op. cit, p. 293.

[24] Daniel. *Thesouro Descoberto...*, op. cit, p. 470.

[25] Eckart, Anselm SJ. “Aditamentos à descrição das terras do Brasil”, en Porro, Antonio. “Uma Crônica Ignorada: Anselm Eckart e a Amazônia Setecentista”. Belém do Pará, *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, 2011, pp. 575-592.

que al menos la tradición de las *cuias* también se hace presente en el periodo colonial. Hartmann hace mención a grandes vasijas procedentes del Méjico pós-cortesiano (conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid), de formas singulares y apartadas de la cultura indígena, en gran parte imitaciones de vasijas chinas y ornamentadas con *grotescas*.

Esto implica aún que en el Amazonas, como vimos, las *cuyas* se comercializaron en Europa, como nos cuenta el obispo Juan de San José en 1763, cuando en un episodio pretendía comprar en Monte Alegre, pero no encontró, cuarenta *cuyas* para regalar a señoras, que le habían encargado desde Portugal. Relato este posterior a la expulsión de los jesuitas de las colonias portuguesas, 1759.

Antonio Porro en “Pueblos de las Aguas”²⁶, también ha hecho algunas observaciones sobre las *cuyas* de Monte Alegre, considerando que no debería sorprender que algunas de las tradiciones de la Amazonía colonial, al menos en algunos sectores, han sobrevivido al colapso del sistema misionero y a la disolución de muchos grupos indígenas; y que esto se aplicaría particularmente a las especialidades regionales, como las *cuyas* de Monte Alegre cuya estética se ha adaptado a los gustos europeos por la sugerencia y la demanda de los comerciantes y misioneros.

Y en cuanto a esa larga difusión de la fabricación de *cuyas* con motivos del repertorio europeo, entre aquellas recogidas por Alexander Ferreira hay una hermosa *cuias* ornamentada con flores variadas, corazoncitos flechados y alados, donde se puede leer una inscripción: “Fábrica de la Ciudad de Gram-Pará”, es decir “Fábrica de Belém”, y en al menos dos otros dibujos también del Viaje Filosófico, llenos de diversos tipos de cerámicas, *cuyas*, calabazas vemos en los artefactos amazónicos tanto ornamentaciones de motivos geométricos cuanto de vegetales y flores; son por lo tanto, los objetos e sus ilustraciones, respectivamente, importantes testimonios materiales y iconográficos de la compleja e ilimitada red de “intercambio” de experiencias técnicas y de tradiciones artísticas indígenas y europeas en el contexto colonial del Grão-Pará.

CONCLUSIONES

Sin duda, las *pipas* de Santarém y las *cuyas* de Monte Alegre son un hermoso y complejo tema para discutir, contribuyendo también para identificar las redes y rutas del Baroco en el Amazonas. De todos modos, acerca de esta situación

[26] Porro. “Uma Crônica Ignorada...”, op. cit.

cultural difícil de ser reconstruida, en el estudio de las obras producidas en las misiones de los jesuitas del Grão-Pará no se puede dejar de tener en cuenta todas estas fascinantes lecturas sobre las técnicas, colores, pinturas, en *cuyas* y pipas, que nos llevan a considerar la cuestión de la asimilación de las técnicas y materiales indígenas de la selva por parte de los misioneros, así como la posible asimilación de los modelos europeos por los indígenas²⁷. Los tratados de los misioneros sobre la floresta y sus colores, como vimos, condensan muchas veces un conocimiento que los propios jesuitas han creado y acumulado durante los años de contacto con los indígenas y con la naturaleza amazónica.

En el *Tesoro Descubierto*, no es muy difícil concluir que los misioneros hicieron uso de los más “improbables” materiales y técnicas de la selva. Curiosidad, creatividad, capacidad de adaptación. Para tornar posible la construcción y la decoración de sus iglesias, los misioneros disfrutaron de las ilimitadas técnicas y materiales permitidos por la floresta, además de incorporar y enseñar a los indios, negros y mestizos en los talleres de sus colegios, agregando así a las obras arquitectónicas y artísticas de las Misiones, sus conocimientos técnicos y habilidades, y su intimidad con la naturaleza de la selva. Así, los indios repasaron las técnicas a los misioneros, y de la misma forma, también asimilaron y aplicaron

las ornamentaciones del repertorio europeo en sus propios modelos (pipas, *cuyas*, *hamacas*²⁸), con sus propias técnicas y materiales.

La Biblioteca de la Casa-Colegio de la Madre de Dios en Vigia, la segunda más importante fundación de los jesuitas en el Pará [fig. 5], contenía más de mil volúmenes, entre ellos libros de estampas, de emblemas, vidas ilustradas de santos²⁹, lo que nos da una idea de la dimensión del proyecto de “dominio cultural” de la Compañía también en la selva amazónica brasileña. Creemos, pues, que en las misiones jesuíticas del Grão-Pará



Figura 5
Iglesia de la
Casa-Colegio de la
Madre de Dios
en Vigia
(Pará, Amazonía,
Brasil), ca. 1740.
Fotografía: Renata
Maria de Almeida
Martins (2008)

[27] Martins. “Tintas da Terra...”, op. cit.

[28] Eckart, en Porro. “Uma crônica ignorada...”, op. cit, p. 591.

[29] Acerca del tema, la autora está desarrollando Proyecto Pós-Doctoral (2010-2013) intitulado “Das Bibliotecas Europeias às Oficinas Missioneiras: A Circulação dos Livros de Emblemas e a decoração dos espaços religiosos na América Portuguesa (séc. XVI-XVII)”. San Pablo, Proyecto Temático FAPESP *Plus-Ultra*, coordinación e supervisión: Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

ocurrió, como en la América Hispánica, (ver Gauvin Alexander Bailey³⁰, Teresa Gisbert, Santiago Sebastián, Ramón Gutiérrez), una asimilación “bilateral” de culturas, adaptación y utilización de nuevas técnicas y materiales, como también aportaciones iconográficas; sino también la imposición de un modelo europeo de arte y arquitectura por los jesuitas, ya que notamos que casi todos los modelos del Grão-Pará estudiados en nuestra tesis derivan de una tradición portuguesa.

BIBLIOGRAFÍA

- BARATA, Frederico. “Arte Indígena Amazônica: Os Maravilhosos Cachimbos de Santarém”, *Revista de Estudos Brasileiros*, Río de Janeiro, vol. XIII, año VII, diciembre 1944.
- BARATA, Frederico. “A Arte Oleira dos Tapajós”, *Revista do Museu Paulista*, San Pablo, v. 5, 1951, pp. 183-198.
- BARATA, Frederico. “Uma Análise Estilística da Cerâmica de Santarém”, *Separata de Cultura*, Río de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde / Serviço de Documentação, n. 5, 1953.
- BETTENDORFF, João Felipe SJ. *Chronica dos Padres da Companhia de Jesus no Maranhão*. Belém, SECULT, 1990.
- DANIEL, João SJ. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*. Río de Janeiro / Belém, Contraponto / Prefeitura de Belém, 2004, 2 vol.
- ECKART, Anselmo SJ. “Aditamentos à descrição das terras do Brasil”, en Porro, Antonio. “Uma Crônica Ignorada: Anselmo Eckart e a Amazônia Setecentista”. Belém, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 2011, pp. 575-592.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. “Memoria sobre as cuyas” [1786], *Revista Nacional de Educação*, Río de Janeiro, Museu Nacional do Rio de Janeiro, nº 6, marzo de 1933.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem ao Brasil. A Expedição Philosophica pelas capitánias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. Coleção Etnográfica*. Río de Janeiro, Kapa Editorial, 2005, 3v.
- GUAPINDAIA, Vera. *Fontes Históricas e Arqueológicas sobre os Tapajós de Santarém: A Coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 1993 (disertación de maestría).
- HARTMANN, Thekla. “Evidência interna em cultura material. O caso das cuias pintadas do século XVIII”, *Revista do Museu Paulista*, San Pablo, nº 33, 1988, pp. 291-302.
- HARTT, Charles. *Contribuição para a Ethnologia do Vale do Amazonas*, en *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Tomo VI. Río de Janeiro, 1885.
- LEITE, Serafim SJ. *História da Companhia de Jesus no Brasil* [1938]. San Pablo, Edições Loyola, 2004, 4 vol.
- MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Artes nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. San Pablo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), 2009, 2 vol. (tesis doctoral /

[30] Ver Martins, Renata Maria. “Gauvin Alexander Bailey: The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru (2010)”, *Revista Figura: Studi sull'immagine nella tradizione classica*, Proyecto FAPESP Plus-Ultra, San Pablo, Tomo I, nº 1, 2013. [<http://figura.art.br/revista/>].

supervisor: Prof. Dr. Luciano Migliaccio).

MARTINS, Renata Maria de Almeida. “Gauvin Alexander Bailey: The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru (2010)”, *Revista Figura: Studi sull'immagine nella tradizione classica*, Proyecto FAPESP Plus-Ultra, San Pablo, Tomo I, nº 1, 2013 [<http://figura.art.br/revista/>].

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Arqueologia Amazônica: Santarém*, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). San Pablo, 1972.

PORRO, Antonio. *O Povo das Águas. Ensaios de Etno-História Amazônica*. Rio de Janeiro / San Pablo, Vozes / EDUSP, 1996.

