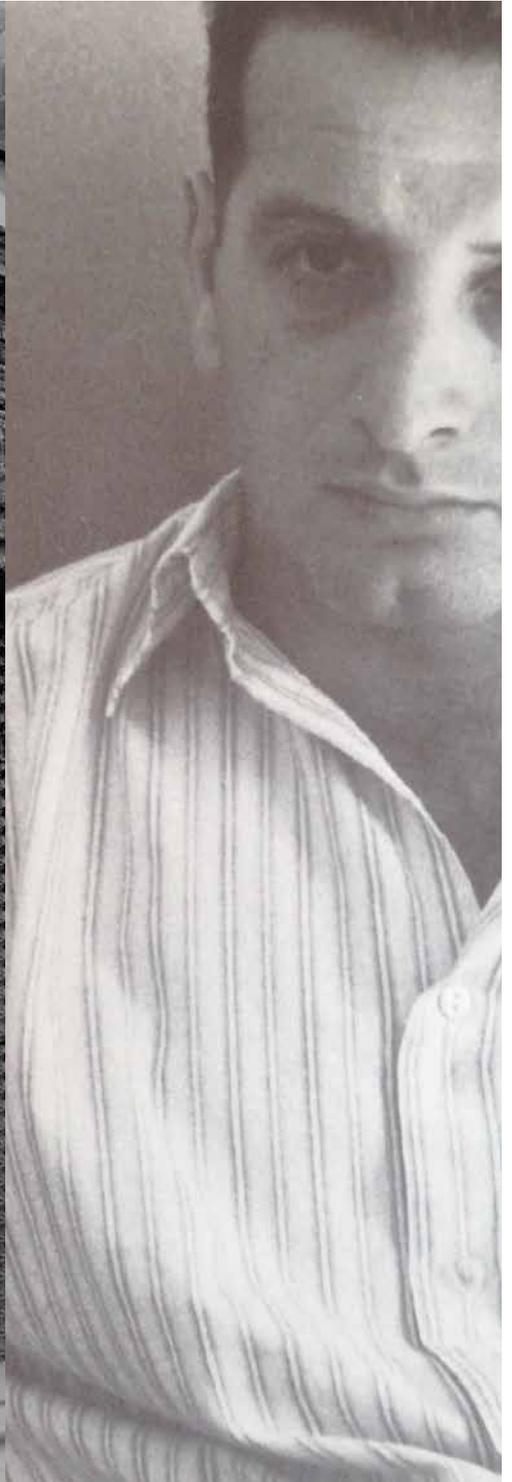


n° 20 | 2014

atrio

revista de historia del arte



atrio

revista de historia del arte

Directores

Fernando Quiles García (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Arsenio Moreno Mendoza (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría

Ana María Aranda Bernal (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría Técnica

María de los Ángeles Fernández Valle (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Consejo Editor

José Manuel Almansa Moreno (Univ. de Jaén, España)
M^a. del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)
Francisco J. Herrera García (Univ. de Sevilla, España)
Juan Manuel Monterroso Montero (Univ. de Santiago de Compostela, España)
Francisco Ollero Lobato (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Edita

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
Carretera de Utrera Km 1. 41013 Sevilla

Diseño y maquetación: Celia Iglesias Ballesteros

ISSN: 0214-8293

Depósito Legal: SE-10-1989

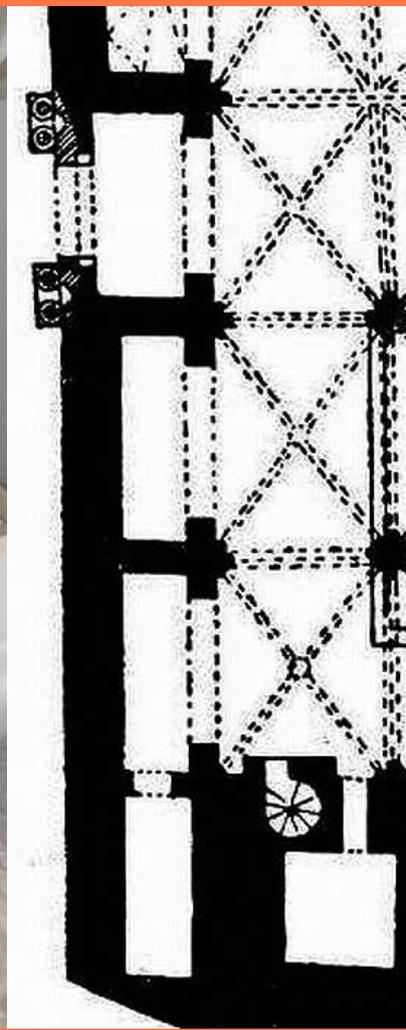
Atrio se encuentra indexada en las bases de datos Arthistoricum.net, CINDOC, Francis, Latindex, Periodicals Index Online, Regesta Imperii, IN-RECH, DICE, PCI Español y RESH, e incluida en los sumarios electrónicos de Dialnet, Compludoc e ISOC, además de otros catálogos de revistas Open Access, como Recoleta o Dulcinea. Actualmente cumple con 31 criterios Latindex y de acuerdo al informe ANEP/FECYT (septiembre de 2010) posee la categoría B.

Consejo Asesor

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)
Luisa Elena Alcalá (Univ. Autónoma de Madrid, España)
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta)
Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)
Buenaventura Bassegoda Hugas (Univ. Autónoma de Barcelona, España)
Jaime H. Borja Gómez (Univ. de los Andes de Bogotá, Colombia)
Belén Calderón (Univ. de Córdoba, España)
Rosario Camacho Martínez (Univ. de Málaga, España)
Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)
Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro Alagoano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Brasil)
Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Pontificia Univ. Javeriana de Cali, Colombia)
Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)
Fauzia Farneti (Università degli Studi Firenze, Italia)
Pedro Galera Andreu (Univ. de Jaén, España)
David García Cueto (Univ. de Granada, España)
Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Univ. de Granada, España)
Alexandra Kennedy (Univ. de Cuenca, Ecuador)
Vicente Lleó Cañal (Univ. de Sevilla, España)
María del Pilar López (Univ. Nacional de Bogotá, Colombia)
Rafael López Guzmán (Univ. de Granada, España)
Fernando Marías (Univ. Autónoma de Madrid, España)
Magno Mello (Univ. Federal de Minas Gerais, Brasil)
Luciano Migliaccio (Univ. de São Paulo, Brasil)
Benito Navarrete Prieto (Univ. de Alcalá de Henares, España)
Sandra Negro Tua (Univ. Ricardo Palma de Lima, Perú)
Alberto Nicolini (Univ. Nacional de Tucumán, Argentina)
Víctor Manuel Nieto Alcaide (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)
María Teresa Paliza Monduate (Univ. de Salamanca, España)
Aurora Rabanal Yus (Univ. Autónoma de Madrid, España)
William Rey Ashfield (Univ. de la República de Montevideo, Uruguay)
Wifredo Rincón García (Instituto de Historia-CSIC, Madrid, España)
Nuria Rodríguez Ortega (Univ. de Málaga, España)
Antonio Salcedo Miliani (Univ. Rovira i Virgili, Tarragona, España)
Olaya Sanfuentes (Pontificia Univ. Católica de Chile)
Teresa Sauret Guerrero (Univ. de Málaga, España)
Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)
Ricardo Tapia Zarricueta (Univ. de Chile)
Antonio Urquizar Herrera (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)
Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

índice

El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispánica César Esponda de la Campa Orlando Hernández-Ying	8
Advocaciones marianas españolas en el arte de la Real Audiencia de Quito Ángel Justo Estebaranz	24
Arte, mármol y comercio en Canarias durante el siglo XVIII. Otras pilas bautismales y benditeras de origen andaluz Juan Alejandro Lorenzo Lima	40
La Catedral de Orihuela y la Contrarreforma: Una nueva imagen a golpe de reformas y añadidos Alejandro Cañestro Donoso	58
La revalorización de la escuela pictórica sevillana a través de la literatura artística dieciochesca: entre la biografía y los libros de viaje Marina Gacto Sánchez	72
El pintor Manuel Ramírez Ibáñez pensionado en la Academia española de Bellas Artes en Roma María del Mar Rodríguez Rodríguez	84
Una historia para la escalera monumental: entre la teoría y la práctica Miriam Elena Cortés López	98
Alonso Vázquez, el pintor desde la perspectiva de su obra polícroma Concepción Moreno Galindo	112
El expresionismo en la pintura latinoamericana: transferencias y trascendencia María Frick	128
El Grupo de Sevilla. Una historia de la pintura hispalense en la década del entusiasmo y el desencanto (1981-1992) Iván de la Torre Amerighi	140
Una aportación documental a la obra escultórica de Francisco Antonio Gijón José Gámez Martín	162
La conservación de San Isidoro de Ávila y su frustada reconstrucción en el Museo Arqueológico Nacional María Dolores Teijeira Pablos	170
Reseñas	178



César Esponda de la Campa / Orlando Hernández-Ying | Ángel Justo Estebanranz | Juan Alejandro Lorenzo Lima | Alejandro Cañestro Donoso | Marina Gacto Sánchez | María del Mar Rodríguez Rodríguez | Miriam Elena Cortés López | Concepción Moreno Galindo

U R N
THROUGH
S P A I
HE YEARS 1786 AN
WITH PARTICULAR ATTEN
TO THE
TURE, MANUFACTURES,
LATION, TAXES, AND
T H A T C O U
AND
R E M A R K S
IN PASSING THROUGH
A R T O F F R A





Fig.1. *El Arcángel San Miguel*, grabado de Hieronymus Wierix según diseño de Martín de Vos, 1584.

El Arcángel San Miguel de Martín de Vos

como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana

César Esponda de la Campa

Universidad Católica de Lovaina (KU Leuven)

Orlando Hernández-Yíng, Ph.D.

Graduate Center, City University of New York

Resumen

Una de las composiciones pictóricas que mayor éxito alcanzó en los distintos territorios del imperio español fue la del arcángel San Miguel, diseñada por el pintor flamenco Martín de Vos. La amplia difusión que tuvo tanto en la Península Ibérica como en los virreinos americanos fue posible gracias a los grabados producidos en Flandes.

Palabras clave: Grabado flamenco, Martín de Vos, arcángel San Miguel, pintura española, pintura virreinal.

Abstract

The archangel Saint Michael, designed by the Flemish painter Martin de Vos, was one of the most successful compositions in the different territories of the Spanish Empire. Its wide diffusion, both in the Iberian Peninsula and the American vicerealties, was possible thanks to the engravings produced in Flanders.

Keywords: *Flemish engraving, Martin de Vos, archangel St Michael, Spanish painting, viceregal painting.*

Introducción

El arte de los virreinos hispanoamericanos fue influenciado grandemente por grabados europeos, muchos de los cuales fueron producidos en los siglos XVI y XVII en los Países Bajos meridionales, región que era por entonces parte del vasto imperio español. En esta época miles de grabados flamencos circularon por todo lo largo del imperio español incluidos en libros o sueltos como estampas, influenciando las composiciones de

los artistas hispanos¹. El grabado flamenco se convirtió en un eficaz medio de comunicación visual y divulgación iconográfica debido a su bajo costo de producción, a su reproducción en masa y a su fácil almacenamiento y transporte. En su mayor parte estos grabados eran producidos en el puerto de Amberes, sobre todo en la Oficina Plantiniana, que proveía libros religiosos ilustrados con grabados al imperio español².

Como ejemplo concreto del influjo flamenco en la pintura virreinal, este artículo se centrará en una de las composiciones más repetidas en el mundo hispano, tal como fue la del arcángel San Miguel, diseñada por el pintor flamenco Martín de Vos, y la amplia difusión que tuvo tanto en la Península Ibérica como en varios centros virreinales a través de los grabados producidos en Flandes. No se analizarán todas las versiones hispanas que existen de esta composición, sino que se tomarán algunos ejemplos concretos considerados de mayor relevancia a causa de su calidad y fecha de composición.

El grabado flamenco y su difusión

A finales del siglo XV y durante el siglo XVI, Amberes experimentó un crecimiento económico enorme convirtiéndose en el principal puerto comercial del norte de Europa³. Este auge económico estimuló un florecimiento cultural que atrajo a una gran cantidad de artistas del resto de los Países Bajos⁴. Las novedosas ideas humanistas llegadas desde Italia así como la situación política y religiosa de la época encontraron un excelente medio de expresión en el grabado, técnica de impresión caracterizada por su alta calidad. En el proceso de producción de este arte se integraban editores, dibujantes y grabadores. Era normalmente el editor quien tomaba la iniciativa para la publicación de un grabado, coordinaba el trabajo y se responsabilizaba por la producción. La publicación de un grabado era normalmente el resultado de una colaboración basada en contratos temporales⁵. El editor se encargaba de contratar un dibujante para diseñar una o varias composiciones y un grabador para luego grabarlas. Es importante mencionar que algunos editores fueron al mismo tiempo grabadores y dibujantes. Algunos de los más renombrados editores de la época fueron Cristóbal Plantino y Hieronymus Cock, y entre los mejores grabadores destacaron las familias de los Sadeler, los Galle y los Wierix⁶.

Los conflictos religiosos en los Países Bajos marcaron la iconografía del grabado flamenco, sobre todo a partir de 1566, cuando la lucha entre católicos y protestantes se hizo más intensa. Las ideas de la Contrarreforma se impusieron en los Países Bajos del sur, donde fueron aceptadas las directrices marcadas por el Concilio de Trento (1545-1563). Como resultado los pintores y grabadores flamencos manifestaron en sus obras una iconografía que exaltaba temas como el culto a la Virgen y a los santos o el sacramento de la Eucaristía, temas rechazados y atacados por los protestantes. Sin embargo, el grabado no sólo desempeñó un papel primordial en la lucha contra los protestantes, sino que también sirvió para evangelizar a las pobla-

1. Algunos de los estudios más importantes sobre la influencia del arte y del grabado flamencos en el arte hispanoamericano son los realizados por José de Mesa y Teresa Gisbert para el Perú, y por Manuel Toussaint para México. Recientemente se publicó el catálogo de una exposición sobre el tema, MICHAUD, C. y TORRES DELLA PINA, J., eds., *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Lima, Colección Barbosa Stern, 2009.

2. Véase VAN DER STOCK, J., *Printing images in Antwerp: the introduction of printmaking in a city: fifteenth century to 1585*, Rotterdam, Sound & Vision, 1998.

3. Sobre el crecimiento e importancia de Amberes en la época, véase VAN DER STOCK, J., ed., *Antwerp, Story of a Metropolis: 16th-17th century*, Gante, Snoeck-Ducaju, 1993.

4. Véase VLIEGHE, H., *Flemish art and architecture, 1585-1700*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

5. VAN DER STOCK, *Printing Images in Antwerp*, op.cit, págs. 143-144.

6. Véase la colección de volúmenes con la obra gráfica completa de los grabadores flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII: HOLLSTEIN, F. W. H. et al, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700, vols. I*, Amsterdam, 1949-87; Roosendaal, 1988-93; Rotterdam, 1995.

ciones indígenas del Nuevo Mundo y hacer desaparecer las idolatrías. Para ello, el grabado resultó un ser un excelente medio que permitió una transferencia de ideas religiosas de Europa hacia América. En esta lucha contra el protestantismo en Europa y la idolatría en América fue primordial la labor de la orden religiosa de la Compañía de Jesús, la cual se puso a la cabeza de la exaltación de la Iglesia Católica. La llegada de esta orden al Nuevo Mundo fue decisiva en el surgimiento y desarrollo del arte virreinal. Muchos de ellos mismos eran pintores y también importaron enormes cantidades de libros y grabados desde Europa. En sus campañas misionales, los jesuitas distribuían dichas estampas entre los indígenas⁷.

Por otro lado, las estampas flamencas también eran enviadas en los navíos de la Carrera de Indias por mercaderes y libreros con el objetivo de construir una oferta y satisfacer una demanda, al igual que ocurría con los libros. El negocio de libros y estampas en el continente americano tenía poca competencia debido a la escasez de imprentas americanas y a la existencia de un mercado colonial dependiente de las novedades editoriales europeas⁸. Los grabados eran uno de los productos más económicos y de uso más extendido que se introdujo en los canales de distribución de mercancías con facilidad. Con toda probabilidad, las redes de mercaderes franceses y flamencos fueron las responsables de la distribución masiva y a bajo precio de las estampas en América⁹.

Gracias a registros de envíos y llegadas de mercancías en los navíos de Indias se sabe que fueron muchos los grabados que se enviaron a América; y los inventarios realizados en el Nuevo Mundo corroboran su presencia en instituciones religiosas y casas particulares. También se pueden constatar sus huellas en una gran cantidad de pinturas virreinales, desde los murales de los conventos del siglo XVI hasta los lienzos y las esculturas del siglo XVIII¹⁰. Los grabados se convirtieron, pues, en valiosos instrumentos de propaganda de la fe católica, razón por la cual su producción a gran escala fue un requerimiento fundamental por parte de la Iglesia¹¹.

La composición del arcángel San Miguel de Martín de Vos, grabada por Hieronymus Wierix

Durante la Contrarreforma, la figura del arcángel San Miguel fue ampliamente difundida como defensor de la Iglesia Católica contra la herejía protestante. Esto se reflejó en una enorme cantidad de pinturas y esculturas creadas con el fin de ensalzar su culto. Uno de los modelos pictóricos del arcángel San Miguel más difundidos y populares en el mundo hispano fue el creado por el pintor flamenco Martín de Vos (1532-1603), uno de los artistas más importantes de Amberes a fines del siglo XVI¹². Se trata de un pintor que pasó varios

7. WUFFARDEN, L. E., "Imágenes en defensa del dogma: El grabado religioso entre la Contrarreforma y la Ilustración", en MICHAUD, C. y TORRES DELLA PINA, J., eds., op. cit., pág. 24.

8. RUEDA, P., "Las estampas o ver por papel. La llegada de grabados a tierras americanas en los siglos XVI-XVII", *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*. 2, 1, 2006, págs. 3-4.

9. *Ibid.*, pág. 8.

10. BARGELLINI, C. "Difusión de modelos: grabados flamencos e italianos en territorios americanos", en GUTIÉRREZ HACES, J., ed., *Pintura de los Reinos: Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Ciudad de México, Fomento Cultural Banamex, 2008, págs. 965-966.

11. Es necesario aclarar que, a pesar de que la mayor parte de las estampas que llegaron al Nuevo Mundo eran de tema religioso, también hubo estampas con temas históricos, mitológicos, y paisajes. Del mismo modo, no sólo llegaron libros religiosos, sino también libros científicos que incluían grabados, véase RUEDA, op. cit., pág. 5.

12. Para una biografía del pintor, véase ZWEITE, A., *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1980.

años en Italia¹³, en Roma, Florencia y Venecia, donde estuvo en contacto con Tintoretto, lo que explica que muchas de sus composiciones estén definidas por un elegante manierismo¹⁴. De vuelta en Amberes, además de ser pintor, estuvo activo sobre todo como diseñador de dibujos para grabados e ilustraciones de libros, y fue probablemente el más prolífico de su generación¹⁵. Sus diseños fueron estampados por algunos de los mejores grabadores de la época, como los hermanos Wierix, los Sadeler, los Collaert y Crispijn van de Passe I. Dichos grabados fueron publicados por varios editores de Amberes, como Philips Galle y Gerard de Jode¹⁶. A pesar de que hay evidencia de que tuvo creencias protestantes, la carrera de Martín de Vos floreció sobre todo gracias al trabajo que realizó para una clientela católica¹⁷. Entre las publicaciones más importantes a las que Martín de Vos contribuyó con sus diseños está *Thesaurus Veteris et Novi Testamenti*, una Biblia ilustrada de gran formato publicada por primera vez en 1579 por Gerard de Jode y en versión definitiva en 1585. Para darse una idea de la fama que De Vos alcanzó puede citarse a su contemporáneo Karel van Mander, biógrafo de varios artistas neerlandeses, quien lo elogió en su libro *Het Schilder-boeck* (Amsterdam, 1604) con estas palabras: “*El diseño de sus imágenes, la manera y postura de sus figuras y, en resumen, su talento es ampliamente visto en las estampas que fueron publicadas, basadas en sus diseños, por varios grabadores*”¹⁸.

Entre los numerosos diseños realizados por De Vos, se conservan tres dibujos de arcángeles que están firmados y fechados en 1583. Cada dibujo representa un trío de arcángeles: Gabriel, Jophiel y Raziél¹⁹; Teadkiel, Piel y Mittaron²⁰; y finalmente, Miguel, Uriel y Rafael²¹. Estos tres dibujos de tríos angélicos fueron publicados como estampas por Gerard de Jode, uno de los editores para los que Martín de Vos trabajó. Probablemente fue en este dibujo donde De Vos plasmó por primera vez su versión particular del arcángel San Miguel. Se trata de un joven vestido como soldado romano, con una coraza estrellada y la representación del sol y la luna en los pectorales. Con la mano izquierda señala el lema *Quis ut Deus* (¿Quién como Dios? –la traducción en latín del nombre hebreo Miyka’el–), al que dirige su mirada, y con la derecha sostiene una palma de la victoria²². Esta figura de San Miguel muestra un influjo manierista italiano: es esbelta y elegante, sus gestos son graciosos y su pecho muestra su musculatura mientras su capa vuela con el viento. De este modo De Vos utilizó el lenguaje pictórico aprendido en sus años en Italia adaptándolo a su trabajo en Amberes. Es importante resaltar que De Vos no era el primero ni el único artista flamenco en mostrar un influjo italiano en sus composiciones en la época. Era común que los artistas de Flandes viajaran a Italia y se inspirasen en

13. La fascinación por el arte italiano en los Países Bajos fue posible gracias a los viajes de los artistas neerlandeses en Italia, y a la afluencia de grabados italianos.

14. El estilo manierista, de origen italiano, puede ser fácilmente reconocido por las poses artificiosas, afectadas y alargadas de las figuras, así como por una detallada representación de la anatomía humana, sugerida por una fuerte musculatura. Durante el último tercio del siglo XVI y principios del XVII, fue un estilo ampliamente difundido en Europa.

15. Hoy en día Martín de Vos es más conocido y apreciado por sus dibujos para grabados que por sus pinturas. Se han identificado 1.600 diseños realizados por él. Para los grabados realizados a partir de sus diseños, véase HOOP SCHEFFER, D. de, ed., *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700: Maarten de Vos*: vols. XLIV-XLVI, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1996.

16. BOWEN, K., IMHOF, D., *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pág. 351.

17. Sin embargo, Martín de Vos también realizó encargos para clientes protestantes, como por ejemplo, un ciclo de pinturas para la capilla del castillo de Celle en Alemania. Esto muestra que el artista supo adaptarse a las circunstancias y a los requerimientos de sus clientes, independientemente de su religión.

18. VAN DER COELEN, P., ed., *Patriarchs, angels and prophets: the Old Testament in Netherlandish printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt*, Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, 1996, pág. 17.

19. Este dibujo se encuentra en la colección del Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard. Véase HOOP SCHEFFER, D. de, ed., op. cit. Vol. XLVI., fig. 765, pág. 9.

20. Este dibujo se conserva en Darmstadt, Alemania. *Ibid.*, fig. 766, pág. 9.

21. Este último dibujo se conserva en el Museo del Louvre. *Ibid.*, fig. 767, pág. 10.

22. Martín de Vos realizaba sus dibujos en sentido inverso al que eran después grabados. Por eso en el dibujo de De Vos el arcángel sostiene el lema con la mano izquierda y la palma con la mano derecha, y en el grabado sostiene el lema con la derecha y la palma con la izquierda.

sus fuentes como modelos. Sin embargo, lo que distingue a De Vos es que él tiene el mérito de haber sido el diseñador de dibujos para grabados más famoso y solicitado de Amberes en su época, lo que significa que sus diseños fueron los que alcanzaron una mayor difusión.

Martín de Vos repitió su diseño del arcángel San Miguel para un magnífico grabado realizado en 1584, aunque añadió varios detalles. En él aparece San Miguel triunfalmente derrotando al demonio. El arcángel repite la pose y el atuendo del diseño usado en el grabado publicado por Jode en 1583: se trata de un hermoso joven con cabello rizado, vestido como soldado romano, con peto tachonado de estrellas y adornado con el sol y la luna en los pectorales. Sin embargo, aquí el faldellín del arcángel está constituido por fajas colgantes en las que están grabadas cabezas de querubines, figuras que también decoran el cuello, las mangas, y los coturnos. El arcángel aparece con las alas abiertas mientras ocho pequeñas cabezas de querubines lo rodean haciéndole marco junto con nubes. Al igual que en el grabado publicado por Jode, con la mano derecha señala el lema *Quis ut Deus* y con la izquierda sostiene una palma de la victoria. Con el pie izquierdo, San Miguel pisa al demonio, representado por un joven alado y con cola serpentina, figura que demuestra la creatividad de Martín de Vos.

A pesar de que se ha escrito con frecuencia que este demonio es un ser femenino e incluso se le ha llamado “sirena”²³, los brazos y el torso son claramente masculinos. Para aclarar este punto, es necesario identificar las características de los cuerpos masculino y femenino en las composiciones de Martín de Vos. En sus diseños, no hay contornos que marquen la anatomía femenina, excepto el contorno exterior de la forma. Es decir, las figuras femeninas carecen de musculatura²⁴. En contraste, las figuras masculinas que diseña Martín de Vos poseen una fuerte musculatura, que es sugerida principalmente por el pecho y los brazos musculosos²⁵. En este caso, el demonio claramente muestra una musculatura fuerte, dejando ver que se trata de una figura masculina, aunque puede detectarse una afectada pose femenina en la forma en que se cubre el pecho con las manos. Esta curiosa combinación de ángel y serpiente también fue usada por Martín de Vos en su composición de *Santa Juliana venciendo al demonio*²⁶, grabada por Johannes Sadeler I, que muestra a la santa en actitud orante y pisando al joven alado con cola de serpiente, que una vez más muestra un pecho y brazos musculosos.

La pose del arcángel San Miguel muestra una similitud con otro diseño también hecho por Martín de Vos: *Cristo vencedor del demonio*²⁷. La similitud se halla en la posición de ambos brazos, la monumentalidad de la figura y, sobre todo, en la musculatura del torso. Es importante señalar que los torsos del arcángel y de Cristo revelan la característica musculatura de los diseños de De Vos, que representa el ideal de belleza del desnudo humano vigente en Flandes y heredado del arte italiano²⁸. Varias de las figuras diseñadas por Martín de Vos parecen tener sus fuentes en diversos grabados inspirados en Miguel Ángel²⁹. En los Países Bajos abundaban

23. DE LA MAZA, F., *El pintor Martín de Vos en México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pág. 36.

24. MALDAGUE, J., “L’art de Michel-Ange et la gravure néerlandaise au XVI^e siècle”, *Bulletin de la Classe des Arts, Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, 6^e série, t. XX, 2009, pág. 208.

25. *Ibid.*, pág. 210.

26. Véase HOOP SCHEFFER, D. de, ed., op. cit. vol. XLVI., fig. 957, p. 66.

27. Véase *Ibid.*, vol. XLV., fig. 710, pág. 237.

28. En su libro sobre las vidas de los artistas de los Países Bajos, *Het Schilder-boeck* (Amsterdam, 1604), Karel van Mander hacía hincapié en el desnudo y su superioridad sobre el paisaje. La idea del desnudo está directamente ligada al arte italiano. Véase MALDAGUE, op. cit., pág. 183.

29. Algunos de estos grabados fueron realizados en Francia en la primera mitad del siglo XVI, siguiendo diseños de la llamada Escuela de Fontainebleau, que tuvo influencia de Miguel Ángel. Véase MALDAGUE, op. cit., págs. 216-253.

los grabados inspirados en obras de este genio italiano, quien era considerado el maestro de la representación humana. Uno de los puntos fuertes en la definición del arte de Miguel Ángel era la musculatura, y este influjo se dejó sentir en los Países Bajos, donde el arte renacentista también se definió por el desnudo y su representación³⁰. Sin embargo, las composiciones de De Vos y los posteriores grabados basados en ellas no hacen referencias directas al arte de Miguel Ángel. En primer lugar, a pesar de que los grabados en que se inspiró De Vos tenían influjos del arte de Miguel Ángel, éstas ya mostraban modificaciones respecto al original debidas al estilo propio de los maestros que los crearon. Es decir, las figuras de Martín de Vos pueden reflejar algunas reminiscencias de la obra de Miguel Ángel pero modificadas de acuerdo al estilo propio del maestro flamenco. Más adelante, al ser transferidas a la plancha de metal con buriles, las imágenes volvieron a modificarse en el proceso de transferencia de dibujo a grabado, mediante el cual el grabador estampó el diseño con algunos toques personales. No obstante, el ideal de belleza del cuerpo humano, herencia de Italia, permanece como uno de los aspectos fundamentales de estas obras. Este renovado clasicismo definió los prototipos de las figuras creadas por los artistas de Flandes y Martín de Vos, como uno de los grandes diseñadores de la figura humana en los Países Bajos de fines del siglo XVI, es un excelente ejemplo de esta corriente.

El diseño de San Miguel venciendo al demonio de Martín de Vos fue grabado por Hieronymus Wierix (1553-1619), uno de los más importantes grabadores de Amberes³¹, y publicado por Adriaen Huybrechts (o Huberti), editor activo en Amberes. Esta obra, fechada en 1584, tiene una dedicatoria al humanista español Benito Arias Montano³² (1527-1598), bibliotecario del monasterio de El Escorial. No existe indicio de que Arias Montano tuviese una relación directa con Huybrechts, quien como editor del grabado era el principal responsable de su creación. Entre 1568 y 1575 Arias Montano vivió en Amberes, enviado por Felipe II para cuidar la producción de la Biblia Políglota publicada por Cristóbal Plantino. Durante su estancia estuvo vinculado con los humanistas de Amberes, y a su regreso a España, mantuvo correspondencia hasta su muerte con varios de ellos, como Cristóbal Plantino, Justus Lipsius y Abraham Ortelius, entre otros³³. Por otra parte, las dedicatorias en los grabados eran normalmente dirigidas a importantes personajes de la Iglesia o de la clase alta secular, y ofrecen información sobre los mecenas que costearon la realización de grabados o de quienes los realizadores esperaban recibir un favor o recompensa por una inesperada dedicatoria. Es posible que esto último sea el caso, pues Benito Arias Montano estaba estrechamente vinculado al rey Felipe II de España y su corte. A pesar de que es posible que los humanistas de Amberes sobrevaloraban la influencia de Arias Montano con el rey Felipe II, lo cierto es que el humanista español era un influyente consejero del monarca y estaba siempre dispuesto a ayudar a sus amigos de Flandes, llegando incluso a ofrecer apoyo económico a la Oficina Plantiniana y a recomendar sus publicaciones a los humanistas españoles³⁴. Tomando esto en cuenta, no resulta raro que otros editores de Amberes como Huybrechts hayan intentado ganarse sus simpatías, tal vez con el objetivo de forjar relaciones que resultasen en encargos futuros. Huybrechts quizás haya elegido esta elegante y estilizada composición del arcángel con este fin. Por el contrario, otro diseño de San Mi-

30. *Ibid.*, págs. 187, 198.

31. Junto con sus hermanos Anton II y Johannes, Hieronymus Wierix fue uno de los grabadores más famosos de la época. A pesar de tener mala reputación a causa de su vida desordenada, la gran calidad de sus grabados fue muy renombrada. Para una biografía de Hieronymus Wierix véase MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix*, 4 vols., Bruselas, Bibliotheque Royale Albert Ier, 1978-1983, vol. 4, págs. 518-522.

32. Aquel mismo año de 1584 Huybrechts publicó también otros dos grabados realizados por Hieronymus Wierix, basados en composiciones de Martín de Vos y con dedicatorias a Benito Arias Montano: *La Crucifixión* y *La Crucifixión con María Magdalena*.

33. Arias Montano también intercambiaba regalos con sus amigos de Amberes. Véase LANDTSHEER, J., "Benito Arias Montano and the friends from his Antwerp sojourn", *De Gulden Passer*, 80, 2002, págs. 39-62.

34. *Ibid.*, pág. 60.

guel realizado por Martín de Vos, grabado por Hieronymus Wierix, y publicado por el editor Johannes Baptista Vrints en 1585, muestra al demonio como una monstruosa figura con cuernos, garras y rostro deforme³⁵, contrastando grandemente con la figura más refinada e incluso hermosa del demonio que aparece en el grabado dedicado a Arias Montano.

La fecha del grabado también es sorprendente, pues en 1584 Amberes estaba en manos de los protestantes, e imágenes contrarreformistas como la de San Miguel eran mal vistas³⁶. Es probable que ya para entonces Huybrechts había previsto la inevitable reconquista española de Amberes, ocurrida un año después en 1585, y buscó posicionarse claramente del lado del nuevo régimen católico al publicar este y otros grabados con tema contrarreformista³⁷. Cabe la posibilidad de que la fecha de 1584 pueda ser errónea y en realidad el grabado haya sido creado después³⁸, aunque esto es poco probable. Lo más probable es que ya desde 1584 tanto Huybrechts como Wierix deseaban demostrar que estaban del

lado católico, o al menos que sus ideologías religiosas, particularmente en el caso de Huybrechts, no impedirían elaborar comisiones para patronos protestantes o católicos. Otra clave la puede ofrecer la inscripción en latín que aparece en la parte inferior del grabado “Grandia spirantes summo de vertice coeli : rex summus poena praecipitavit acri.” (“A los que aspiraban a grandes cosas, el más alto rey del cielo los lanzó con un duro castigo”). Aunque en principio es evidente que se refiere a la derrota del demonio y su expulsión del cielo, es probable que se trate de una alusión al nuevo régimen católico español como vencedor de los protestantes. Esto sirve como ejemplo de que los grabados también servían como propaganda para legitimar o deslegitimar a los gobiernos³⁹.



Fig.2. El Arcángel San Miguel, lienzo de Bartolomé Román, hacia 1630. Convento de la Encarnación, Madrid, España.

35. Véase LEESBERG, M., VAN DER STOCK, J., eds., *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700: The Wierix family: vols. LIX-LXXI*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2003-2004. vol. LXIII., fig. 1085, pág. 183.

36. A esto hay que añadir que Huybrechts tenía inclinaciones protestantes, llegando incluso a publicar grabados anti-católicos en la década de 1570. Uno de estos grabados, realizado alrededor de 1575, está basado en diseño de Martín de Vos y representa al líder protestante de los Países Bajos, Guillermo de Orange y su esposa Carlota de Borbón. Véase CLIFTON, J., “Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 52, 2001, págs. 107-108.

37. *Ibid.*, págs. 111-112.

38. Hansel, S., *Der Spanische humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991, págs. 22-23.

39. Un ejemplo del uso de los grabados como propaganda política son los publicados en 1578-1579 por el flamenco Pieter Baltens, que entre otros puntos, buscan legitimar al rey Felipe II de España como soberano de los Países Bajos del sur. Véase VAN DER STOCK, *Printing images in Antwerp*, op.cit., págs. 158-169.

Posteriormente, Hieronymus Wierix diseñó, estampó y publicó por cuenta propia por lo menos otros tres diferentes grabados del arcángel San Miguel, todos basados en el diseño original de Martín de Vos, aunque con ciertas modificaciones. Ninguno de ellos poseía la belleza y calidad técnica del grabado original de 1584, aunque parece ser que no se pretendía eso. Una gran parte de la producción de grabados de Hieronymus Wierix, sobre todo a partir del año 1600, consistía en la repetición de diseños realizados con anterioridad y publicados entonces como réplicas autógrafas. Se trataba de pequeñas estampas devocionales de bajo costo que iban dirigidas a un gran público católico, área en la que Wierix se especializó con fines comerciales⁴⁰. Tal parece ser el caso de los pequeños grabados de San Miguel, de menor calidad, que Wierix realizó por cuenta propia con posterioridad al grabado original de 1584⁴¹ y basándose en aquella composición de Martín de Vos, aunque con variaciones en el diseño. Es probable que fue, al menos en parte, a través de estos grabados económicos y producidos en masa que varios artistas en el mundo hispano pudieron conocer la composición de Martín de Vos, en la cual se inspiraron para pintar sus propias composiciones del arcángel San Miguel.



Fig.3. El Arcángel San Miguel, lienzo de Bartolomé Román, hacia 1635-1640. Convento de las Descalzas Reales, Madrid, España.

La presencia de la composición del arcángel San Miguel de Martín de Vos en España

Las primeras representaciones hispanas del arcángel San Miguel donde se puede percibir la inspiración en el modelo de la composición de Martín de Vos fueron creadas entre Madrid y Andalucía. Parece ser que la más antigua es el lienzo del arcángel San Miguel que forma parte de la serie de arcángeles realizada hacia 1630 por un pintor cordobés activo en Madrid, Bartolomé Román (1596-1659), para el Convento de La Encarnación, construido entre 1611 y 1616⁴². La pose del arcángel claramente sigue la composición del San Miguel grabada por Hieronymus Wierix en una estampa devocional creada probablemente después de 1600. Este grabado, presente en la colección del British Museum⁴³, muestra la misma iconografía que el grabado de 1584 pero con menos detalles y sombreados. El arcángel pisa al demonio con cara y torso de mancebo,

40. LEESBERG, M., VAN DER STOCK, J., eds., op. cit. *Introduction and guide to the catalogue*, pág. xxiii.

41. Otros grabadores flamencos que hicieron copias de aquel grabado fueron Samuel van Hoogstraten, Johannes Berwinckel y Johannes Hogenberg. Véase ibíd., vol. LXIII, págs. 177-182.

42. ESTEBAN CEREZO, M. D., "Las representaciones de los arcángeles en los conventos femeninos de Madrid en el siglo XVII", en VIZCAINO VILLANUEVA, M. A., ed., *La mujer en las Artes, vol. II*, Madrid, CEU, 2008, pág. 8.

43. Véase LEESBERG, M., VAN DER STOCK, J., eds., op. cit., vol. LXIII., fig. 1079, pág. 177.



Fig. 4. *El Arcángel San Miguel*, lienzo de Andrés de Concha, hacia fines del siglo XVI y principios del XVII. Catedral de Oaxaca, México.

cola se sierpe y alas, pero en este caso de murciélago. La pose del arcángel de Román hace referencia fiel a esta estampa, particularmente en la inclinación de la cabeza, además de la pose y musculatura de los brazos de San Miguel. La vestimenta que se mueve en caprichosos volantes, consta de una túnica interior blanca sobrestada por otra túnica en un rico tono de azul, con detalles brocados de oro y perlas, y ceñida con broches de piedras preciosas sobre el pecho y mangas, y un fular usado a manera de cinturón. El atavío difiere del prototipo impreso y recuerda a un lienzo del Angel Jehudiel atribuido a Vicente Carducho, quien varios historiadores suponen fue maestro de Román⁴⁴.

Román mantuvo la palma de la victoria en la mano izquierda de San Miguel y agregó una lanza en su mano derecha. El fondo también es completamente diferente. El paisaje con vegetación, demuestra las habilidades cromáticas del artista quien edita las grandes nubes que aparecen en el grabado flamenco. Pero la que pudiera ser la mayor diferencia con el original flamenco sea el hecho de que en este lienzo de Román el arcángel San Miguel no aparece pisando al demonio. En esta pintura no se encuentra el ideal de belleza de la musculatura masculina presente en el diseño original de De Vos. Por el contrario,

el arcángel aparece casi totalmente vestido, sin lucir las partes musculosas de su cuerpo. Es probable que esto se deba a que la pintura estaba destinada para un convento, donde una imagen mostrando e incluso resaltando la musculatura masculina pudiese ser inadecuada. Por otro lado, esto pudiese estar influenciado por la creencia de que los espíritus celestes carecían de género, y por tanto no eran ni masculinos ni femeninos. Otro punto a considerar es que Román había trabajado desde muy joven en la corte como pintor de cuadros religiosos para conventos⁴⁵. Ya familiarizado con el lenguaje pictórico religioso a través de pinturas y estampas, tomó como base la pose del arcángel del grabado flamenco, quizá por considerarla elegante y de fácil lectura iconográfica, creando una nueva composición con atuendo y paisaje diferentes. La obra también demuestra el gusto barroco por la representación vívida de textiles lujosos en retratos de nobles y pintura religiosa, pero a la vez aleja la composición del San Miguel de Román de los prototipos de De Vos y Wierix. Vemos claramente en este ejemplo cómo el cordobés utilizó como base el grabado flamenco pero no se limitó simplemente a copiarlo, sino que añadió y transformó importantes elementos visuales, adaptándolos a la circunstancia particular del convento y al gusto de la época. Se trata de un buen ejemplo de una pintura hispana inspirada en una fuente flamenca pero sin perder originalidad y frescura.

Bartolomé Román reutilizó la composición del grabado de Hieronymus Wierix para el arcángel San Miguel de la serie del Convento de las Descalzas Reales, fechado entre 1635 y 1640. Este lienzo sigue más de

44. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Historia de la Pintura Española: Escuela Madrileña del Primer Tercio del Siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, pág. 177.

45. ESTEBAN CERESO, op. cit., pág. 8.

cerca la composición del grabado flamenco que la versión más temprana de La Encarnación. Al igual que la composición flamenca, aquí el arcángel San Miguel apunta con su mano derecha hacia un punto luminoso con las iniciales Q.S.D. haciendo referencia al lema *Quis Sicut Deus?* y sostiene una palma de la victoria con la mano izquierda. Lleva una corona de flores y túnica bordada similar al lienzo de La Encarnación. Al igual que en el grabado, el San Miguel de las Descalzas Reales aparece pisando al demonio, pero este último presenta una dramática figura humana que parece surgir de una fosa oscura y estar envuelta en llamas, muy lejana al demonio manierista en el diseño de De Vos. Nuevamente encontramos las adaptaciones que el pintor hispano realizó del grabado, sin copiarlo literalmente.

En este caso parece ser que Román sintetizó elementos de dos grabados de Wierix inspirados en diseños de San Miguel de Martín De Vos: el grabado de 1584 y la versión presente en el British Museum. El ángulo de la cara del arcángel, la posición de los brazos con la mano derecha apuntando hacia un destello de luz, los volantes de las mangas abotonados con cabecitas de querubines, y su ala izquierda, hacen referencia al grabado de 1584. La posición de las piernas y pies separados, calzando coturnos altos se acerca más al grabado del British Museum, el cual es una versión más sencilla de la imagen devocional. Román agregó una vez más con gran creatividad y naturalismo los detalles del atuendo; la corona de flores, túnica larga blanca a manera de camión, túnica corta azul borlada y decorada en oro, brocados y perlas. La espeluznante figura demoníaca parece hacer referencia a una de las versiones de la obra *Apolo y Marsias* de José (Giuseppe) de Ribera –El Españolito– en donde el fauno grita de desesperación ante el dios que lo desolla luego de haberle retado a un concurso de flauta.

De esta manera la obra de Martín de Vos trasciende en el tiempo, sirviendo como plantilla para numerosas composiciones que son adaptadas a los gustos y prácticas de la época. En el caso de Román, vemos como el prototipo flamenco ha servido como base de una composición que también recoge fuertes influjos caravaggistas y una atención al detalle y a la luz, propios de la escuela barroca madrileña.

La presencia del modelo de San Miguel de Martín de Vos en la Nueva España

La presencia del arte de Martín de Vos fue grande en particular en el virreinato de la Nueva España, adonde fueron enviadas varias obras suyas. Curiosamente existe un lienzo del arcángel San Miguel pintado por De Vos que se halla en el ex convento de Cuautitlán, pueblo indígena cercano a la Ciudad de México. Este lienzo está firmado y fechado por el pintor en 1587. Hasta el momento no se sabe si esta pintura es la versión original o una copia realizada por el artista⁴⁶. Hasta el momento no se sabe con certeza cómo y cuándo llegó a México esta pintura, ni tampoco si es la versión original o una copia realizada por el artista⁴⁷. La firma se halla a los pies del cuadro y dice textualmente “Mertino de Vos antupiecis inventor et fecit – 1587”. La mención de Amberes deja ver que los cuadros procedían de la ciudad, y quizá fue condición de quien los encargó o compró el que se pusiese, ya que Amberes tenía renombre internacional como centro de pintura⁴⁸. Como ejemplo concreto del modelo de esta composición usado en otras obras novohispanas, se puede mencionar un lienzo basado en el

46. FERNÁNDEZ FLORES, L., FLORES FLORES, O., “En torno a la koneización pictórica en los reinos de la Monarquía Hispánica: Identidad y variedades dialectales”, en GUTIÉRREZ HACES, op. cit., pág. 243.

47. Ibid.

48. GISBERT, T., MESA, J., “Martín de Vos en América”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 23, 1970, pág. 41.



Fig. 5. *El Arcángel San Miguel*, lienzo atribuido a Antonio Mermejo, primera mitad del siglo XVII. Catedral de Lima, Perú.



Fig. 6. *El Arcángel San Miguel*, lienzo de autor anónimo, hacia 1635-1640. Iglesia de San Pedro, Lima, Perú.

grabado de Wierix que se aleja de las composiciones arriba mencionadas. Se trata de la pintura del arcángel San Miguel, conservada en la catedral de Oaxaca y realizada hacia 1582 por el pintor sevillano Andrés de Concha, activo en la Nueva España a fines del siglo XVI y principios del XVII. En esta composición, a diferencia de la mayoría de las otras versiones, el arcángel está representado sin la figura del demonio, lo cual aumenta su presencia y le otorga mayor elegancia y delicadeza, más afín al espíritu manierista⁴⁹.

Las pinturas de Martín de Vos, además de las de otros artistas españoles, tienen la importancia de haber introducido el estilo manierista en la Nueva España, al igual que la gran cantidad de pinturas, grabados y láminas procedentes de Europa. Estos factores pueden ser considerados el gran paso en la conformación de un lenguaje pictórico, ya que sentaron las bases que fundamentaron la pintura novohispana⁵⁰. Entre otros factores como la transmisión de formas de pintar innovadoras o la introducción de un estilo artístico refinado, la introducción de nuevos modelos plásticos, ya sea por medio de pinturas o grabados, propició el surgimiento de una pintura destinada a satisfacer los requerimientos espirituales y estéticos de la sociedad del Nuevo Mundo⁵¹. En el caso de Martín de Vos, una de sus mayores aportaciones a la pintura novohispana fue probablemente la introducción del tipo de “ángel-hombre joven”⁵². Algunos pintores novohispanos pos-

49. FERNÁNDEZ FLORES, L., FLORES FLORES, O., op. cit., pág. 245.

50. *Ibid.*, pág. 243.

51. *Ibid.*, pág. 245.

52. VICTORIA, J. G., “Présence de l’Art flamand en Nouvelle-Espagne”, en BLEYS, R., STOLS, E., eds., *Flandre et Amérique latine : 500 ans de confrontation et de métissage*, Amberes, Fons Mercator, 1993, pág. 162.

teriores tomaron como fuente visual las composiciones angélicas del artista flamenco⁵³. Aunque De Vos no haya sido el único artista en pintar a los ángeles de esta forma, el atuendo del arcángel, túnica corta, coraza, faldellín, capa, y banda al hombro, fue de gran influencia en la pintura novohispana hasta el siglo XVIII, con artistas como Cristóbal de Villalpando, que siguieron utilizando las mismas vestimentas para sus ángeles, en particular San Miguel.

La presencia del modelo de San Miguel de Martín de Vos en el virreinato de Perú

Fue también Bartolomé Román quien realizó otro lienzo del arcángel San Miguel que pertenece a una de las primeras series que fueron enviadas de España a América, la de la iglesia de San Pedro en Lima, Perú⁵⁴. En este lienzo, el artista empleó la misma composición que había utilizado para el lienzo de las Descalzas Reales. De este modo, podemos comprobar cómo el modelo del arcángel San Miguel ideado por Martín de Vos y grabado por Wierix llegó a América no sólo a través de grabados, sino también a través de lienzos pintados en Europa que se inspiraron en dichos grabados y fueron enviados al Nuevo Mundo.

Si bien es cierto que no se puede ignorar la influencia de la obra de De Vos a través de la obra de Román en Lima, es necesario señalar que existen allí, varias obras de diferentes calidades pictóricas que hacen referencia directa al grabado de 1584. Tomando ejemplos de la presencia del modelo de Martín de Vos en el virreinato del Perú, se puede mencionar el lienzo del arcángel San Miguel conservado en la catedral de Lima. Se ha sugerido que este cuadro pudo ser pintado por Antonio Mermejo, pintor criollo nacido en Lima y activo en la región andina entre 1621 y 1636⁵⁵. En cualquier caso, el modelo es claramente el mismo grabado. En este lienzo el pintor sigue muy de cerca la composición de De Vos grabada por Wierix. Una razón puede ser que el artista, sea o no Mermejo, estaba menos familiarizado con el modo de representar a los arcángeles y, en particular a San Miguel, y por tanto mantuvo una mayor fidelidad al grabado. Al igual que en aquel, San Miguel luce el sol, la luna y las estrellas en el traje y se halla rodeado de nubes, pero sin las pequeñas cabezas de querubines. Curiosa y contrariamente a las otras versiones de esta composición, el demonio aquí parece tener rasgos indígenas y piel morena, aunque mantiene la misma pose femenina y la cola serpentina del grabado flamenco. Puede verse aquí cómo el pintor americano transformó y adaptó aquel modelo europeo a su entorno local.

También en Lima, en la antes mencionada iglesia jesuita de San Pedro se encuentra otro lienzo del arcángel San Miguel de autor anónimo, fechado hacia 1635-1640, que toma su composición del grabado flamenco. Aquí el arcángel mantiene la pose del grabado así como la palma en la mano izquierda y el lema *Quis ut Deus* en la derecha. Sin embargo, no muestra el sol, la luna y las estrellas en su traje. El demonio aparece como un joven rubio con alas y cola serpentina que se cubre el pecho con los brazos cruzados, al igual que en el grabado. Lo que resulta más curioso en esta versión es la presencia, en la parte inferior izquierda del cuadro, de una mujer indígena en actitud orante frente al santo arcángel. La presencia de esta donante deja ver que este lienzo estaba destinado a un público indígena. Una vez más se puede comprobar cómo los artistas hispanos tomaban temas e ideas de su entorno local y los adaptaban a sus composiciones.

53. DE LA MAZA, op. cit., pág. 46.

54. MUJICA PINILLA, R., *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 29.

55. WUFFARDEN, L. E., "La Catedral de Lima y el 'triumfo de la pintura'", en LOHMANN VILLENA, G., ed., *La Basílica Catedral de Lima*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2004, pág. 273.

Conclusión

La influencia del grabado flamenco en la América virreinal ha generado diversas preguntas que han puesto en duda el talento de los artistas americanos. Se suele cuestionar si los artistas nativos eran capaces de crear e innovar o si se limitaban a copiar los modelos visuales importados de Europa, a los que tenían acceso gracias a los grabados flamencos realizados por los hermanos Wierix, los Galle y los Sadeler⁵⁶.

No obstante, los artistas virreinales, al igual que los españoles, no se limitaban sólo a copiar composiciones de grabados extranjeros, sino que frecuentemente adaptaban, añadían y combinaban. Como el historiador Ramón Mujica Pinilla afirma respecto a la pintura andina pero que también se aplica a la novohispana: *Los grabados europeos difundieron y codificaron el vocabulario iconográfico del Concilio de Trento. Pero, cuando se estudia la pintura virreinal, no es suficiente identificar las numerosas correspondencias existentes entre los modelos visuales metropolitanos y sus variantes pictóricas andinas. No siempre se trata de copias literales. Suelen encontrarse añadidos, sutiles adaptaciones, recortes, combinaciones, mezclas de estampas de diversa procedencia y fecha*⁵⁷.

El grabado, empleado por igual en Europa y América, es un medio esencial para comprender este lenguaje común, y sólo un conocimiento de las fuentes empleadas a ambos lados del Atlántico, puede aclarar y valorar las aportaciones propias y las extranjeras⁵⁸. Es importante recordar que los modelos de grabados europeos usados por los artistas virreinales eran en sí mismos el resultado de una fusión entre varias fuentes. Las composiciones de los artistas flamencos del siglo XVI estaban inspiradas en las de los artistas manieristas italianos. Desde este punto de vista, tampoco podríamos decir que las composiciones de los grabados flamencos son del todo originales. Es por esta razón que el arte virreinal no se puede considerar como una mera “subcategoría” artística frente a un supuesto “original” europeo⁵⁹.

Existen aún muchas otras versiones hispanas e hispanoamericanas del arcángel San Miguel que usaron como fuente visual la composición de Martín de Vos, lo que atestigua la popularidad de esta iconografía. Todos los ejemplos anteriormente citados nos llevan a constatar cómo la composición de Martín de Vos se propagó por el mundo hispano, tanto en la Península Ibérica como en los virreinos americanos a través del grabado flamenco.

Los modelos en los que se basaba Martín de Vos tienen su origen en el arte renacentista italiano, sobre todo en diseños de Miguel Ángel, pero éstas influencias se encuentran un tanto diluidas en su obra. Sin embargo, el prolijo artista de Amberes forjó en sus composiciones el ideal de belleza y elegancia del cuerpo humano, creando prototipos que gozaron de gran aceptación en Europa y América gracias a la amplia diseminación lograda por los grabados de Wierix. El grabado de 1584 puede ser considerado como una verdadera cabeza de serie, ya que sirvió como plantilla de la iconografía angélica en el primer tercio del siglo

56. MUJICA PINILLA, R., “De centros y periferias: Del grabado europeo al lienzo virreinal peruano”, en MICHAUD, C., TORRES DELLA PINA, J., eds., op. cit., pág. 72.

57. *Ibid.*, pág. 76.

58. NAVARRETE PRIETO, B., “El ideario volante: La estampa como medio de difusión y transmisión de formas en el barroco virreinal”, en CURIEL, G. y otros, eds., *Viento Detenido: Mitologías e historias en el arte del biombo. Colección de biombos de los siglos XVII al XVIII del Museo Soumaya*, Ciudad de México, Museo Soumaya, 2002, 2da ed., pág. 34.

59. MICHAUD, C., “Introducción”, en MICHAUD, C., TORRES DELLA PINA, J., eds., op. cit., pág. 12.

XVII en España como hemos visto en el caso de Bartolomé Román, y hasta los albores del siglo XVIII en las Américas. Podemos aseverar, juzgando por la gran cantidad de reproducciones en pintura de este grabado en Nueva España y Perú, y los atuendos angélicos derivados de ellos en los círculos artísticos de ambos virreinos, que De Vos (a través de Wierix y los jesuitas en América) ejerció su influencia con más vigor en los virreinos americanos que en la Península Ibérica.

A su vez, al ser importados dichos grabados al mundo hispano, puede verse cómo los artistas locales transformaron esos modelos según sus propias necesidades y preferencias estéticas. En la mayoría de los casos la musculatura del pectoral del arcángel, magistralmente plasmada por Wierix, fue muy atenuada en las composiciones hispanas e incluso desapareció por completo en las versiones de Bartolomé Román. Sus composiciones sirven como ejemplo de que los grabados podían ser usados para ofrecer una variedad de acercamientos a una idea visual, no como simples modelos que debían ser copiados literalmente. Por el contrario, las pinturas creadas en América revelan una mayor fidelidad al grabado en el que se inspiraron. Además, basándose en él crearon un lenguaje cromático, no disponible en el grabado, pero que siempre asociaba al arcángel San Miguel con coraza azul salpicada de estrellas, a veces acompañada por los rostros del sol y la luna, falda verde, y capa roja. Esto quizá se deba a que los religiosos que encargaban pintar los lienzos solicitaban a los artistas una mayor adhesión al modelo original del grabado además de sugerir colores, estableciendo las bases de un código cromático que ayudaba a identificar a los santos basados en las formas y colores de sus vestimentas que se practicó en las escuelas virreinales, a manera de facilitar la lectura de las imágenes por un vasto público indígena e iletrado. Así el ángel de la coraza azul no podría ser otro que San Miguel Arcángel, santo patrono de muchas cofradías indígenas.

Aún así las pinturas de San Miguel creadas en América también revelan algunas modificaciones. La figura del demonio pasa de ser un joven con rasgos europeos en el grabado flamenco a uno con rasgos indígenas en el lienzo limeño atribuido a Antonio Mermejo. Por último, es necesario tener en cuenta los diferentes objetivos de los artistas en Madrid y las Américas: el concepto de la originalidad de la composición era una noción europea, mientras que en América se buscaba la claridad y consistencia de la iconografía para que no se prestara a malas interpretaciones en un público que se creía que ya de por sí estaba inclinado a la idolatría.

El mérito del grabado flamenco es haber servido de “puente” entre el arte de los Países Bajos, influenciado por el arte manierista italiano y a la vez creador de formas originales, y el arte español e hispanoamericano. La extraordinaria difusión de este medio ayudó a crear un lenguaje pictórico manierista común en diversas áreas del imperio español, tan distantes entre sí como Madrid, Lima y México. Sin embargo, también es necesario tomar en cuenta que no sólo llegaron grabados flamencos al imperio hispano, sino que también hubo pinturas que fueron enviadas desde Flandes y que contribuyeron a crear el lenguaje manierista común del que se ha hablado. Ejemplo de ello es el lienzo de San Miguel de Martín de Vos presente en la iglesia de Cuautitlán en México. Por otra parte, los ejemplos de los lienzos del arcángel creados dentro de España y sus virreinos y basados en la composición de Martín de Vos, nos ayudan también a comprobar cómo, al igual que los pintores flamencos, los hispanos usaban modelos extranjeros como base de sus propias composiciones, pero no se limitaban a copiar, sino que añadían y eliminaban detalles, cambiaban colores, formas y sombreados, confiriéndole originalidad a su obra. De este modo, queda demostrada la

importancia de los modelos visuales tomados del grabado flamenco que sirvieron como una base para la pintura española y virreinal.

Fecha de recepción: 11/09/2012

Fecha de aceptación: 11/01/2013



Figura 8. José Cortés: Nuestra Señora de Nieva con donante (Museo de América, Madrid, 1803)

Advocaciones marianas españolas en el arte de la Real Audiencia de Quito

Ángel Justo Estebaranz

Universidad de Sevilla

Resumen

Este artículo está dedicado al estudio de las advocaciones marianas que, provenientes de la Península Ibérica, fueron conocidas en los territorios de la Real Audiencia de Quito y divulgadas con diferente grado de éxito, durante la época virreinal. Se aportan datos documentales inéditos y se analizan pinturas de estas advocaciones conservadas en iglesias y museos. Dividimos el trabajo en dos bloques: el primero de ellos dedicado a las advocaciones que fueron objeto de fundación de cofradías, y el segundo a las que tuvieron una veneración ajena a la actividad de estas corporaciones, más ligadas al ámbito privado. Se atiende a las fuentes grabadas empleadas por los artistas locales, quienes en varias ocasiones recibieron estos modelos directamente de los comitentes, algunos de los cuales se hicieron representar en calidad de donantes ante dichas pinturas.

Palabras clave: Advocaciones marianas, España, Real Audiencia de Quito, Barroco.

Abstract

This paper is dedicated to the study of the Marian advocations that, originated in the Iberian Peninsula, were known in the territories of the Real Audiencia de Quito, and spread by different success grade during the vicereignty. Unpublished documentary information and paintings of these dedications preserved in churches and museums are analyzed. The work is divided in two blocks: the first one dedicated to the advocations that were object of foundation of brotherhoods, and the second one to those who had a worship not related to the activity of these corporations, more tied to the private sphere. One attends to the engraved sources used by the local artists, who in several opportunities received these models directly from the principal, some of which are represented as donors in those paintings.

Keywords: *Marian advocations, Spain, Real Audiencia de Quito, Baroque.*

Introducción

La investigación sobre las representaciones de la Virgen en el arte de la Real Audiencia de Quito en sus diferentes advocaciones ha venido interesando a diversos autores fundamentalmente desde mediados del siglo XX. Puede considerarse como un pionero en este campo al padre dominico José María Vargas, quien a mediados de esta centuria dedicó alguna monografía a la iconografía de María en el arte producido en estos territorios¹. De hecho, ya en los años cuarenta había pronunciado un discurso con motivo de la clausura de las festividades de la coronación de la Virgen del Quinche, cuyo esclarecedor título fue “María Santísima en el Arte Quiteño”, en el que se preocupaba por indagar en la trascendencia de las representaciones marianas en el ámbito de la pintura y escultura quiteñas². En época más reciente se han producido diferentes aportes en forma de monografías³, artículos en revistas⁴, capítulos de libros y actas de congresos⁵, así como de tesis doctorales⁶. A estos títulos cabe añadir numerosas obras de carácter general que, en el marco del arte ecuatoriano, concedían un lugar destacado a las representaciones marianas⁷. Las exposiciones sobre el arte quiteño también recurrieron a imágenes de la Virgen como muestra de las posibilidades artísticas de los artesanos locales, cuando no estuvieron directamente dedicadas a la temática mariana. Es el caso de la que, en el año 1943, se había organizado con motivo de la coronación de la Virgen del Quinche, como atestiguaba Vargas en el discurso antes mencionado. La muestra se distribuyó entre los conventos de La Merced, San Francisco, San Agustín y Santo Domingo de Quito⁸.

A pesar de estos acercamientos al tema de las representaciones de la Virgen en la Real Audiencia de Quito, no ha habido un trabajo que se detuviera en las advocaciones marianas que, procedentes de España, tuvieron una presencia en estos territorios, ya fuera de una manera destacada o simplemente testimonial, y ya fueran estas imágenes realizadas en la Península o en tierras quiteñas. La devoción a algunas de estas advocaciones tuvo una fuerte implantación entre el clero y el pueblo quiteños —por ejemplo, la Virgen de la Merced⁹, la Divina Pastora o la Virgen del Pilar—, mientras que otras imágenes representaban advocaciones más reservadas a la devoción privada. En este segundo grupo cabría incluir las imágenes de la Virgen de su localidad que algunos peninsulares emigrados a Quito llevaron consigo, o bien otras que realizaron artistas locales siguiendo de

1. VARGAS, J. M., *María en el Arte ecuatoriano*, Quito, Imprenta Romero, 1954. No obstante, una treintena de años antes el padre Juan de Dios Navas había publicado un pequeño artículo sobre un lienzo de la Inmaculada en el santuario de Guápulo. Véase NAVAS, J. D., “Un histórico lienzo de la Inmaculada Concepción en el Santuario de Guápulo”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. IV, 1922, págs. 131-140.

2. El discurso fue publicado seis años más tarde en su monografía *El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII*, Quito, Litografía e imprenta Romero, 1949, págs. 171-193.

3. GALLEGOS, M., *Mariología e iconografía de la Virgen María en el Arte ecuatoriano*, Guaranda, Santuario de El Huayco, 1988; GALLEGOS DE DONOSO, M., *Iconografía de la Virgen María en el Arte ecuatoriano*, Museo Banco Central del Ecuador y Diócesis de Latacunga, 1982, y CORDERO INÍGUEZ, J., *María en las Artes Cuenecanas*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2004.

4. MORENO EGAS, J., “La dormición de la Virgen del Convento del Carmen Alto de Quito: apuntes sobre su historia”, *Sémata*, 24, 2012, págs. 133-148, y PEÑA MARTÍN, A., “El Tránsito de la Virgen del monasterio del Carmen Alto de Quito (Ecuador), en el contexto del culto a la Virgen del Tránsito territorio de la monarquía hispánica”, en *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición)*, San Lorenzo del Escorial, 2012, págs. 1165-1186.

5. PACHECO BUSTILLOS, A., “La Virgen Apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Tomo I*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, S.L., 2001, págs. 504-520.

6. PACHECO BUSTILLOS, A., *Iconografía inmaculista en la cultura artística quiteña de la época virreinal*, Tesis Doctoral leída en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001 (inédita).

7. Del propio Vargas, antes citado, cabe mencionar sus títulos *El Arte Religioso Ecuatoriano*, Quito, Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956; *Liturgia y arte religioso ecuatoriano*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1964, y *El arte religioso en Cuenca*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1967.

8. Véase VARGAS, J. M., *El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII...*, op. cit., pág. 172.

9. En el caso de la Virgen de la Merced, su devoción se remontaría a los primeros años de presencia española, pues según Vargas, recogiendo un testimonio del deán Sánchez Solmirón, la imagen de la virgen mercedaria —que, tallada en piedra, figuraba en el retablo mayor de la antigua iglesia de esta orden en Quito—, es “la primera que hubo en los principios de la fundación de esta ciudad”. Véase VARGAS, J. M., *Patrimonio artístico ecuatoriano*, 3ª edición, Quito, TRAMA, 2005, pág. 157. El autor dominico añade que la devoción a esta imagen no se mantuvo sólo en la propia capital, sino también en los pueblos de la sierra y de la costa que habían recibido la atención de los mercedarios.

cerca las estampas devocionales entregadas por los comitentes, aunque sin renunciar a detalles propios de un gusto netamente local. En este sentido, la documentación encontrada en archivos quiteños demuestra que no fueron pocas las ocasiones en que personajes llegados a estos territorios portaban consigo imágenes marianas cuya advocación procedía de su tierra natal, y que custodiaban en su residencia quiteña¹⁰. Podemos citar efigies de la Virgen de Guadalupe, otras de la Virgen de los Reyes, de la Antigua, así como de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo –como señalaba en carta de dote don Gregorio Alférez Carrillo a favor de María Corro, que a tenor de los 20 pesos en que estaba valorada bien podría proceder de España¹¹–, de la Virgen de la O –que se cita en el testamento de don Diego Ruiz de Rojas, fechado en 1704¹²–, o de Nuestra Señora de Atocha –que poseía el mismo Ruiz de Rojas¹³–. En no pocas ocasiones, la veneración a estas imágenes se transmitió a los quiteños descendientes de padres españoles, de los que habían heredado la devoción a la Virgen.

En este artículo abordamos la presencia de estas imágenes en la Real Audiencia de Quito durante la Edad Moderna, aportando documentación inédita y analizando pinturas y esculturas de estas advocaciones que en la actualidad conservan diferentes conventos, iglesias, museos y colecciones ecuatorianas, españolas y estadounidenses. Del estudio de algunas de ellas –la Virgen de la Merced y la Divina Pastora–, nos ocuparemos en otras publicaciones, ya que el gran volumen de piezas conservadas y a la variada iconografía de dichas advocaciones así lo aconseja. A las demás está destinado este trabajo.

Advocaciones marianas españolas con cofradía en Quito

En este primer apartado analizamos algunas representaciones de advocaciones marianas surgidas en la Península que, llegadas a Quito de la mano de órdenes religiosas o de particulares, vieron cómo se formaban en su honor cofradías dedicadas a su veneración. En algún caso sabemos quién fue el introductor de la devoción en tierras quiteñas, mientras que en otros no ha sido posible aún su identificación. También tenemos noticias del intento de fundación en Quito de alguna capilla dedicada a cierta advocación mariana de progeie española, pero que no prosperó¹⁴.

Una advocación española con una presencia destacable en diversos territorios americanos fue la **Virgen del Pilar**, originaria de Zaragoza. En Quito tuvo una notable importancia, dando lugar su veneración a

10. En este sentido, los 60 patacones que costaron los dos lienzos de *Nuestra Señora de los Reyes* y *Nuestra Señora de La Antigua* con sus velos, mencionados en un documento de 1632 firmado por Gaspar Martínez, nos hacen pensar en una más que posible procedencia sevillana, pues su valor está muy por encima de la media del precio pagado por pinturas quiteñas sin marcos dorados, llegando a decuplicar las cantidades habituales. Véase Archivo Nacional de Ecuador (en adelante, ANH/Q), sección Protocolos Notariales, 1ª Notaría, Vol. 139. De la Virgen de la Antigua hay más ejemplos en Quito, tanto del siglo XVII como del XVIII. Podemos citar la pintura de medio cuerpo de esta advocación mariana que la india Beatriz Comasicchi donaba a la capilla de la Concepción del convento de San Francisco para ponerla en el tabernáculo, según disposición testamentaria en 1632. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 145-146, fol. 313 r. En la siguiente centuria encontramos un recibo de don Antonio de Villacís a favor de don Juan de Villacís, fechado en 1715, donde se menciona un cuadro de la Virgen de la Antigua, de dos varas y media de alto, tasado en 6 pesos. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 3ª notaría, vol. 35, fol. 867 v y 868 v. También se citan pinturas de la Virgen de la Merced en residencias quiteñas. Véase el recibo de dote firmado en 1695 por don Francisco de Arredondo y Martínez a favor de doña Gerónima de la Cruz y Salazar, su mujer, donde se menciona un lienzo mediano de Nuestra Señora de La Merced con moldura de barniz de ujal y dorado, tasado en 12 pesos. Véase Archivo Nacional de Ecuador, sección Protocolos Notariales, 6ª Notaría, Vol. 82, fol. 82 r. De la Virgen de las Mercedes también se menciona en un recibo de 1716 un relicario con vidriera guarnecido en plata "pendiente en un cabrestillo de oro muy delgado". Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 311, fol. 503 v? (la numeración está reescrita y no se aprecia correctamente).

11. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 6ª notaría, vol. 59, fol. 85 r. La pintura, de dos varas de alto, tenía moldura dorada.

12. ANH/Q, sección Testamentarias, Caja 40, Expediente 12-VII-1704, fol. 94 v. El lienzo era pequeño, de una vara y cuarto de largo, "viejo y sin bastidor".

13. ANH/Q, sección Testamentarias, Caja 40, Expediente 12-VII-1704, fol. 95 v. Esta pintura, también sin bastidor y "vieja", medía una vara y media de alto.

14. Así, en la documentación protocolaria quiteña encontramos una referencia de 1667 relativa a una donación de 200 pesos para ayuda a la Capilla de Nuestra Señora de Aránzazu que se trataba de hacer en el convento de San Francisco. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 57, fol. 389 r.

la creación de una cofradía. De hecho, la fundación de esta corporación data de 1671, en el convento de San Francisco. La cofradía pervivió, en distintas etapas, hasta 1859¹⁵. Según indica Guerra en una monografía dedicada a esta corporación, la imagen de la Virgen fue traída de España en 1650 por fray José Villamor Maldonado, natural de Quito y Comisario General de las Indias, y se colocó en un altar de la capilla de Santa Marta del cenobio seráfico¹⁶. La cofradía se organizaría dos décadas después para favorecer su culto. A ella pertenecieron algunos artistas quiteños de renombre, entre ellos Bernardo de Legarda, quien ejerció como síndico en 1747, y el platero Luis López de Solís¹⁷. En América hubo representaciones diversas de esta advocación, muchas de ellas basadas en el grabado de Diego de Astor sobre este tema, que ilustraba la *Historia del Apostol de Iesvs Christo Sanctiago* y que data de 1610¹⁸. En Quito, además de la talla que se venera en el retablo del convento franciscano –que según testimonio del padre Manero era copia fiel de la imagen, ejecutada por el mismo artista que plasmó la que se mandó al Rey¹⁹–, quedan varias representaciones pictóricas de esta iconografía. Así, en el también franciscano Santuario de Guápulo se conserva un retablo pictórico dedicado a la Virgen del Pilar, obra de gran formato firmada por Nicolás Javier de Goríbar. En esta gran pintura se representaban las escenas de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y, sobre ella, la Asunción de la Virgen, siendo ambas flanqueadas por figuras de dignidades eclesiásticas tocando el órgano. El referente gráfico de la escena de la Virgen del Pilar pudo ser, como apunta Doménech García, la imagen grabada por Diego de Astor²⁰, aunque el pintor quiteño pudo tener también a la vista el grabado del frontispicio del libro del padre fray Diego Murillo *Fundación milagrosa de la capilla angélica de la Madre de Dios del Pilar, y excellencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça*, publicado en Barcelona en 1616, y en el cual figuraba la aparición de la Virgen a Santiago Apóstol en una composición muy similar²¹.

Junto con estas imágenes en iglesias quiteñas también quedan testimonios documentales que acreditan la posesión de estas imágenes por parte de particulares devotos. Por ejemplo, en un documento de recibo de bienes embargados, fechado en 1716, se cita “*un cajón de Nuestra Señora del Pilar*”, mientras que un cuadro de esta advocación se menciona en el testamento de Cristóbal López del Sas, oriundo de la Villa de Alcócer en la jurisdicción de la Villa de Uclés, fechado en 1634²². Además, podemos señalar alguna pintura del mismo asunto, probablemente realizada para particulares y conservada actualmente en las colecciones de museos ecuatorianos. Por ejemplo, el óleo que representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (Fig.2), obra

15. GUERRA, M. P., *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2000, pág. 34 y ss.

16. Idem, pág. 35. Navarro indica que fue el capitán Rodrigo de Salazar, alias El Corcovado, quien fundó la capilla de Santa Marta, actualmente con el nombre del Comulgatorio. Véase NAVARRO, J. G., *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador, Volumen I*, Quito, Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1925, pág. 103. A “la capilla de Nra. Sra. de Zaragoza” –que no sabemos si será la del Pilar– donaba en 1712 una imagen de su altar doña Nicolasa Ochoa de Berna, según declaraba en su testamento. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 3ª notaría, vol. 34, fol. 428 r.

17. WEBSTER, S. V., “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia”, en Kennedy, A. (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia, Editorial Nerea, S.A., 2002, pág. 70.

18. El grabado ilustraba el libro de Mauro Castellá Ferrer *Historia del Apostol de Iesvs Christo Sanctiago Zebedeo Patron y Capitan general de Las Españas*, Madrid, A. Martín de Balboa, 1610. Algunas pinturas cuzqueñas acuden directamente a esta fuente, como señalan los responsables del “Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art”. Véase <http://colonialart.org/archive/artList?col=189a-189b&row=92> (consultada el 27/09/2013).

19. El testimonio completo, que data del 11 de abril de 1650, aparece recogido en NAVARRO, J. G., *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador...*, op. cit., págs. 104-105. Para sacar a la imagen en procesión en las grandes festividades se realizaron unas andas doradas.

20. DOMÉNECH GARCÍA S., “El Órgano Celeste como metáfora visual inmaculista en el templo del Guápulo de Quito”, en ZAFRA, R., AZANZA, J.J. (ed.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pág. 264.

21. MURILLO, D., *Fundación milagrosa de la capilla angélica de la Madre de Dios del Pilar, y excellencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça*, Barcelona, Sebastián Matevad., 1616.

22. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 311, fol. 502 v? (la numeración está reescrita y no se aprecia correctamente), y ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 42, fol. 1134 v.



Figuras 1 y 2. Anónimo: *Virgen del Pilar* (s. XVIII), y Cayetano Toro: *Virgen del Pilar* (BCE, Guayaquil, 1767)

de Cayetano Toro fechada en 1767 y conservada en el Museo del Banco Central del Ecuador en Guayaquil. Esta pieza es muy interesante porque parece utilizar como referentes dos grabados distintos. De la estampa de Diego de Astor toma los dos ángeles a ambos lados de la Virgen²³. De otro grabado anónimo, realizado en la siguiente centuria (Fig.1), saca algunas figuras y la ciudad del fondo. Respecto a la estampa anónima cabe analizar ciertas modificaciones que son decisión de Cayetano Toro, todas de índole compositiva, para equilibrar mejor la imagen. Las figuras de la Virgen y de Santiago y el resto de personajes son tomadas del grabado, como también la ciudad en sus rasgos generales. Pero como ésta se ha situado más arriba, para servir de separación al grupo terrestre y a la Virgen, que junto con los ángeles parece ocupar ahora una gloria, ello ha condicionado ciertos elementos. En primer lugar, la mayor altura del pilar. En segundo, la colocación tras cada grupo de un elemento que lo resalte y a la vez sirva de unión con el plano superior –una roca tras el izquierdo, y unos matorrales tras el derecho, que se prolongan en el árbol que ya figuraba antes-. Y finalmente, la introducción de un personaje arrodillado a cada lado del pilar, en una decisión que beneficia al conjunto. De no haberse dispuesto de este modo, quedaría un vacío compositivo que haría incomprensible la decisión de elevar la ciudad –que en el grabado figuraba más abajo, sin personajes que estorbasen su contemplación como marco de referencia–.

23. La misma fuente usó el anónimo autor de una pintura de procedencia cuzqueña que conserva la Thoma Collection, Kenilworth, Illinois. Véase STRATTON-PRUITT, S., *The Virgin, Saints and Angels. South American Paintings 1600–1825 from the Thoma Collection*. Exhibition, Stanford, The Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, 2006, págs. 150-151.

Está documentado que la devoción a esta Virgen se extendió a otros lugares de la Real Audiencia merced al empeño de algunos peninsulares. Así sucedió en Riobamba, en cuya plaza real trataba de edificar en 1686 una capilla dedicada a la Virgen del Pilar el entonces corregidor de la villa, el general don Andrés Manrique de Contreras²⁴.

También tuvo una amplia devoción en los territorios de la Real Audiencia de Quito la **Virgen de Montserrat**. Sabemos que en la Recoleta de San Diego de Quito existió una capilla dedicada a esta advocación de origen catalán, y que a mediados del siglo XVII era lugar de peregrinación de enfermos de diversa índole, entre ellos lisiados y ciegos, que acudían al lugar provistos de exvotos de cera en agradecimiento a la Virgen por haber intervenido en su causa. Pero fueron también la consideración de la Virgen de Montserrat como especial abogada contra terremotos, así como su íntima conexión con las montañas –como ponen de relieve Kennedy Troya y Ortiz Crespo–, las que hicieron que encontrase un lugar destacado en Quito²⁵. La devoción pudo ser traída a estos territorios por algún religioso catalán, aunque éste no ha sido identificado todavía. Según una carta de noviembre de 1647 escrita por el guardián fray José de la Trinidad, en la Recoleta existía una imagen milagrosa de la Virgen “*de cuerpo entero, pintada en la pared al óleo, en un lienzo del claustro alto*”, hoy desaparecida²⁶. Por su parte, en un inventario “*de las alhajas, plata labrada y más paramentos de iglesia y sacristía*”, fechado el 16 de agosto de 1847, se señala que en la capilla de la Recoleta de San Diego figuraba una imagen de esta advocación, pintada en lienzo²⁷. También fue la Virgen de Montserrat patrona de Otavalo, población situada un centenar de kilómetros al norte de Quito²⁸.

Además, existieron imágenes de esta advocación en otros cenobios quiteños. El Monasterio de Santa Clara de Quito custodia un lienzo de la Virgen de Montserrat, identificada como “Nuestra Señora de Monserrate”, que Stratton-Pruitt fecha a comienzos del siglo XVIII²⁹. Con esta misma grafía aparece citada una imagen de la misma advocación en el testamento que Jacinto Tafur de Valenzuela y Córdova hizo en 1669³⁰. La pintura del monasterio de Santa Clara presenta la iconografía tradicional de María sedente con el Niño en brazos y el orbe florido en la mano derecha ante el monte serrado, en el que se han dispuesto una serie de ermitas identificadas con inscripciones bajo cada una de ellas, más unos religiosos en la parte inferior, flanqueando a la Virgen e interpretados a pequeña escala. El de la izquierda, que porta un báculo, parece dirigir una oración hacia ella, mientras que los dos situados a la derecha del grupo tocan instrumentos de viento. Es típica del gusto quiteño dieciochesco la proliferación de flores que parecen esparcirse por toda la superficie de la pintura.

La **Virgen de la Caridad de Illescas**, cuya devoción se expandió desde esta villa toledana, tuvo acogida en los territorios de la Real Audiencia de Quito muy pronto. De hecho, la fundación de la recoleta

24. ANH/Q, sección Religiosos, Caja 5, Expediente 7-IX-1686. En palabras del corregidor, era la “ardiente debocion que me assiste a la Milagrosa Imagen del Pilar de Zaragoza por mi paisana y patrona” la que le llevaba a intentar esta empresa.

25. KENNEDY TROYA, A. y ORTIZ CRESPO, A., *Recoleta de San Diego de Quito. Historia y restauración*, segunda edición revisada y corregida, Quito, FONSA, 2010, pág. 55.

26. KENNEDY TROYA, A. y ORTIZ CRESPO, A., *Recoleta de San Diego de Quito...*, op. cit., pág. 55.

27. El documento está reproducido en KENNEDY TROYA, A. y ORTIZ CRESPO, A., *Recoleta de San Diego de Quito...*, op. cit., pág. 431.

28. Según Álvaro San Félix, en mayo de 1871 la municipalidad acordó seguir financiando la novena y fiesta de la Virgen de Monserrate, patrona del lugar, con 100 pesos en vez de los 60 que erogaba pagándose además 10 pesos al párroco que predicase en el novenario. Pero no sabemos desde qué momento se la nombró patrona de la población. Véase SAN FÉLIX, A., *Monografía de Otavalo, Volumen I*, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, 1988, pág. 355.

29. STRATTON-PRUITT, S., “Our Lady of Montserrat”, en Stratton-Pruitt, S., ed., *The Art of Painting y Colonial Quito*, Philadelphia, Saint Joseph’s University Press, 2012, pág. 137.

30. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 60, fol. 74 r.

franciscana de la Caridad de Illescas en la villa de Ibarra, al norte de Quito, data de 1606, precisamente por la devoción que le profesaba el oidor de la Audiencia, el licenciado Ferrer de Ayala, y a instancias de los vecinos de esta población³¹. Por su parte, en las inmediaciones de la Recoleta de San Diego de Quito se construyó una capilla y ermita dedicada a esta advocación, hoy desaparecida. En la ermita se había establecido una cofradía de la Virgen de la Caridad de Illescas en 1739, aunque en el momento de la fundación se hace mención de una veneración muy anterior –quizás del siglo XVII–. Las imágenes de esta capilla pasaron posteriormente a la Recoleta de San Diego, abandonándose la ermita hacia 1800. Afortunadamente, estas piezas no se perdieron, pues desde ese momento, pasarían a custodiarse en dicho cenobio, y es entonces cuando se da un impulso a la devoción popular a esta imagen. De ella nos queda la talla en madera, de vestir, que hoy se venera en el nicho central del altar mayor de la iglesia de San Diego, así como una estampa de esta imagen conservada en el archivo del Convento de San Francisco, y diversas medallas, como señalan Kennedy Troya y Ortiz Crespo³².

Finalmente traemos a colación en este apartado la **Virgen de Guápulo**, una de las más conocidas advocaciones originarias de España que encontró acomodo en Quito, aunque modificada en su nombre. La imagen quiteña procede de la guadalupana extremeña, tal como se indicaba en el contrato suscrito por la corporación con Diego de Robles en 1584 para que tallase una imagen a semejanza de la peninsular. Terminada en 1586 y policromada por Luis de Ribera, la imagen tuvo gran veneración en Quito, siendo numerosas las ocasiones en que se sacaba en procesión por diversos motivos, ya fuera para agradecer el fin de algún terremoto o de alguna sequía –como dan buena cuenta las pinturas de Miguel de Santiago y su obrador que decoran la sacristía del Santuario de Guápulo, trabajadas hacia 1699-1706, y que representaban los milagros de esta Virgen–³³. El aprecio por la Virgen de Guápulo fue creciendo durante el siglo XVII, alcanzando a ser nombrada por Felipe IV como “*Patrona del Rey y sus Armas*” en 1644. Durante este periodo, su santuario llegó a convertirse en uno de los centros preferidos de peregrinación de la Audiencia³⁴. Incluso en las décadas finales del periodo virreinal se seguía acudiendo a su amparo en caso de terremoto, como pone de manifiesto la carta del Presidente de la Real Audiencia, don Luis Muñoz de Guzmán, dirigida al Príncipe de la Paz y escrita a comienzos de 1798, en que se pedía que se perpetuase la fiesta de la Virgen de Guadalupe el día 4 de cada año³⁵. De hecho, la ciudad de Quito tenía a la Virgen de Guadalupe “*jurada por su Patrona y especial Protectora*”³⁶.

31. KENNEDY TROYA, A. y ORTIZ CRESPO, A., *Recoleta de San Diego de Quito...*, op. cit., pág. 122. Ulloa señala la posibilidad de que la Virgen de la Caridad que se venera en el pueblo de Mira sea una representación de la Virgen de la Caridad de Illescas. Véase ULLOA E., B., *Mira: apuntes del pasado*, Riobamba, Editorial Pedagógica Freire, 2005, pág. 106.

32. Idem, págs. 130 y 134.

33. La imagen serviría de modelo para las de los santuarios del Cisne y del Quinche, con la misma advocación y debidas también a Diego de Robles. Véase TOBAR DONOSO, J., *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad*, Quito, La Prensa Católica, 1953, pág. 370. Del análisis de la serie de los milagros de la Virgen Guápulo, debida a Miguel de Santiago y sus colaboradores y conservada en el santuario quiteño, nos ocupamos en otra publicación. Véase AUTOR, 2013.

34. WEBSTER, S. V., “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia...”, op. cit., pág. 74.

35. Archivo General de Indias (en adelante, AGI),ESTADO,72,N.40 (1a). Como la intercesión de la Virgen había surtido efecto en el fin del terremoto del 4 de febrero de 1797, se pretendía instituir ese día como el reservado a dicha fiesta, en el que se realizaría una función en la Catedral con asistencia de las autoridades. Para resaltar la importancia de celebrar la fiesta por la intercesión de la Virgen en el caso quiteño, el Presidente señalaba en un oficio dirigido al Cabildo en octubre de 1797 la dispar suerte que habían corrido otras localidades de la Real Audiencia. Véase AGI,ESTADO,72,N.40 (1b), s. f.

36. AGI,ESTADO,72,N.40 (1b), s. f. El Cabildo se entusiasmó con la propuesta y, de hecho, decidió sacar a remate el arrendamiento de un terreno, por el que se pretendía obtener más de 100 pesos anuales, para hacer con la mayor ostentación dicha fiesta. No obstante, la Audiencia mandaba que el dinero saliese de la renta de propios, y no con el arrendamiento del egido.

Contamos con numerosos testimonios documentales que acreditan la existencia de pinturas de la Virgen de Guadalupe en residencias quiteñas del siglo XVII. Por citar algunos ejemplos, se menciona una trabajada en pintura, sin marco, en la dote del maestro Nicolás de la Vega Astudillo a su futura mujer, Juana Galindo de Avendaño y Zúñiga, en 1668³⁷; o en un recibo de dote del capitán don Andrés de Amaral a favor de doña María Manuela Berdugo y fechado en junio de 1677, donde se nombra un lienzo de la Virgen de Guadalupe, con marco dorado, tasado en 12 pesos³⁸; más otro de la misma advocación, de vara y media de alto y tasado en 5 pesos, que se incluía en la dote que entregaba Manuel de Aldas a doña Josefa Barrantes de Salazar en 1682³⁹. Por su parte, Pedro Ortiz Dávila refería en su testamento un cuadro mediano de la Virgen de Guadalupe, que tenía en su cuarto “*donde duermo*”, dato indicativo de la importancia que esta advocación tenía para el finado⁴⁰. A ellos podemos sumar el lienzo de la misma advocación, de vara y media de alto y con moldura dorada, que citaba en su testamento de 1675 Gonzalo Vázquez Feijoo, quiteño nacido de padre español, y que legaba a la capilla del Rosario de los Españoles del convento de Santo Domingo⁴¹. Junto con las imágenes



Figura 3. Francisco Jordán: *Nuestra Señora de la Cueva Santa* (1804)

37. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 225, fol. 8 r. Junto con otras pinturas de asunto religioso, una imagen de bulto redondo, otra de la Virgen, una lámina y tres retablitos se valoraba en 50 pesos.

38. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª Notaría, Vol. 235, fol. 674 r-v. En la centuria siguiente, se siguen rastreando estas imágenes. Doña Petrona González recibía en 1715, como parte de la dote entregada por don Joseph Francisco de Obregón Ayala, un cuadro de la Virgen de Guadalupe de 1'5 vara dorada valorado en 6 pesos. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 3ª notaría, vol. 34, fol. 1102 r.

39. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 246, fol. 378 v. Aún podemos citar otras referencias documentales en las que se citan estas pinturas, como la carta de dote de Juana de Olmos, que data de 1671, en la que se tasaba un lienzo de la Virgen de Guadalupe en 8 pesos. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 231, fol. 190 r-v. En la misma cantidad se tasaba otra pintura de esta advocación, en este caso de una vara de largo y con moldura dorada, en un documento de recibo de Miguel Medina Sotelo y Luziana Pérez Mariño fechado en 1699. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 281, fol. 132 v. Finalmente, en la carta de dote a favor de Juana de Olmos, que data de 1671, se tasaba un lienzo de la Virgen de Guadalupe en 8 pesos. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 231, fol. 190 r-v.

40. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 218, fol. 138 r.

41. Concretamente, los deja para “el servicio y adorno de la dha Capilla y sacristía della”. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 6ª notaría, vol. 75, fol. 256 v.



Figura 4. Anónimo: *Nuestra Señora de la Cueva Santa* (Museo Alberto Mena Caamaño, siglo XIX)

mediados de siglo una imagen de esta advocación, con un tabernáculo dorado, que en su testamento de 1659 Juan de la Cruz y Zúñiga legaba al convento de San Francisco para que la colocasen en la iglesia o en la enfermería⁴⁵.

En las anteriores referencias documentales se la denomina siempre como Virgen de Guadalupe. Directamente mencionada como Nuestra Señora de Guápulo también la encontramos en la documentación de esta época, tal y como aparece en el testamento de doña Elvira Cumbres de Estrada Baca, quien tenía un cuadro de esta advocación⁴⁶, y en un recibo de don Antonio de Villacís a favor de don Juan de Villacís, fechado en 1715, donde se cita “*un tabernaculito pequeño y en el Nra Señora de Guapulo pintada*”, tasado en 2 pesos⁴⁷.

de los milagros de la Virgen, que citamos más arriba, también contamos con pinturas que representaban la escultura del santuario quiteño, originalmente destinadas al ámbito privado, como la que custodia el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, y otras que incluso se mandaron hacer para devotos de otras regiones del virreinato del Perú⁴².

A estas pinturas habría que sumar varias imágenes de bulto redondo de la Virgen de Guadalupe que aparecen mencionadas entre las pertenencias de personas residentes en la capital de la Real Audiencia durante esta época. Entre ellas cabe destacar la que poseía otro descendiente de español, Miguel Méndez de los Ríos –en su caso, una imagen de la Virgen de Guadalupe, en un nicho pequeño, con corona de plata dorada⁴³, o la que custodiaba Juan de Amores –quien en su testamento nombra un tabernáculo pequeño de madera que estaba por dorar, con una imagen de bulto de Nuestra Señora de Guadalupe⁴⁴–.

También figura en la documentación de

42. La imagen del Museo Nacional, de pequeño formato y trabajada al óleo sobre tabla, está reproducida en WEBSTER, S. V., “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia...”, op. cit., pág. 66.

43. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 239, fol. 69 v. El testamento data de 1672.

44. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 61, fol. 48 r.

45. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 48, fol. 548 v. Otra donación de una imagen de esta Virgen la encontramos en los años 30' del siglo XVII, cuando se envía una al santuario de Guápulo para que se coloque en uno de los altares. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 148, fol. 726 v.

46. El documento data de 1698. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 91, fol. 201 r.

47. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 3ª notaría, vol. 35, fol. 868 r.

Otras advocaciones

Hasta aquí nos hemos detenido en las advocaciones marianas de origen español que dieron lugar a la fundación de cofradías en Quito y los territorios de su Real Audiencia. Pero hubo otras que habían originado corporaciones religiosas, aunque algunas sí fueron ampliamente veneradas, tanto por el clero como por la sociedad civil quiteña. De hecho, se encuentra gran cantidad de representaciones en iglesias, monasterios y casas de la capital. Otras tuvieron una presencia meramente testimonial, resultado de la devoción de algún peninsular emigrado que llevó consigo a América una imagen de la Virgen objeto de su veneración y quedó a su muerte en tierras ecuatorianas.

Desde su aparición en Sevilla en 1703, la representación de María como **Divina Pastora** empezó a gozar de un considerable éxito no sólo en España, sino también en sus territorios de Ultramar. En la Real Audiencia de Quito tuvo una amplísima difusión, encontrando muestras pictóricas, aunque también alguna escultura, tanto en conventos como en residencias particulares, constituyendo junto con la Inmaculada alada una de las de mayor difusión en el siglo XVIII⁴⁸. No nos detendremos en este trabajo a analizar la variedad tipológica de las Pastoras quiteñas, ya que constituye la materia de otra investigación nuestra. En este caso, baste señalar cómo el primer modelo grabado al que se acudió es también de procedencia sevillana: el que en 1703 se abrió según la idea que el capuchino fray Isidoro de Sevilla transmitió al pintor Alonso Miguel de Tovar, y que respetaba la iconografía plasmada en el lienzo. En éste aparecía María como pastora en primer plano, rodeada de ovejas con rosas en las bocas, con una flor en la mano izquierda y siendo coronada por dos angelotes, quienes sostienen entre sus manos una corona imperial. María viste túnica talar, pelliza, manto y sombrero caído a la espalda, y un cayado. En segundo plano aparecía San Miguel ahuyentando a un lobo que se disponía a devorar una oveja. Este grabado difundía la iconografía exacta ideada por fray Isidoro de Sevilla, quien en una publicación de hacia 1742 se negaba a admitir variaciones iconográficas en la representación de la Pastora⁴⁹. Aunque algunas de las pinturas quiteñas siguen este modelo de cerca —como la de la reserva del Convento de San Francisco—, otras muchas obviaron las consideraciones de fray Isidoro de Sevilla, y se tomaron mayores libertades iconográficas. De hecho, en muchas ocasiones se acudió a fuentes diversas, mezclando elementos del grabado español con otros procedentes del que realizó en 1770 Ignaz Sebastian Klauber, más acordes con el gusto quiteño del momento, apegado a las novedades procedentes de los talleres de Augsburgo. Asimismo, se introdujeron otros elementos del gusto quiteño que no figuraban en las estampas, como la figura del Niño, las flores multiplicadas exponencialmente, etc.

Procedente del levante español, la devoción a **Nuestra Señora de la Cueva Santa** también tuvo presencia en los territorios de la Real Audiencia de Quito. El origen de esta devoción castellanense, patrona de la Diócesis de Segorbe-Castellón, data de 1516, tras haber encontrado un pastor la imagen de la Virgen en una cueva —que da nombre a la advocación—. En diversas latitudes de América se conservan representaciones de esta Virgen, ya que es patrona de varias poblaciones. Fueron varias las estampas que interpretaron la iconografía y cuyas planchas se habían abierto en España. La que figuraba en la *Historia de la Virgen de la Cueva Santa*, escrita por el jesuita José de la Justicia y publicada en 1655⁵⁰, ya definía algunos aspectos ico-

48. Por ejemplo, la que se cita en 1781 entre las pertenencias que había dejado doña Manuela Arauz, valorada por el tasador en dos pesos. Véase Archivo Nacional de Historia del Ecuador (ANH/Q), Sección Juicios, 1ª notaría, Caja 75, Expediente de 1/X/1781, fol. 28 r.

49. SEVILLA, I. DE, *El montañés capuchino y misionario andaluz: vida y virtudes del venerable Padre Fray Luis de Oviedo... del Orden de Capuchinos de N.S.P.S. Francisco de la provincia de Andalucía...* Sevilla, Imprenta de los Recientes, ca. 1742, págs. 221-224.

50. DE LA JUSTICIA, J., *Historia de la Virgen de la Cueva Santa*, Valencia, Bernardo Nogués, 1655.

nográficos de la imagen –el nimbo estrellado, su representación de busto, los elementos pétreos que hacen alusión a la cueva–. Pero en América tuvieron más éxito otras que datan de siglo y medio después. Entre ellas, cabría citar la de Vicente Capilla, que se conoció en el Nuevo Continente, tal como demostraron los investigadores del “Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art” de la University of California al aportar la fuente grabada de una pintura de carácter popular conservada en una colección particular de Medellín y fechable en el siglo XIX⁵¹. No obstante, la que más difusión tuvo en los territorios de la Real Audiencia de Quito fue la del grabador Francisco Jordán, datada en 1804 (Fig.3)⁵². Existen ejemplos fechados en la primera mitad del XIX, tanto en pintura como en escultura –en este caso menos numerosas, pudiendo destacarse una pieza en el Milwaukee Public Museum–. Un cuadro del Museo Alberto Mena Caamaño muestra una versión del grabado prescindiendo de la filacteria superior (Fig.4), y otro del Museo de América, en depósito de la Embajada de Ecuador en España (número de inventario 1992/03/61), sí mantiene la cartela. Algunas representaciones pictóricas son de una factura popular innegable, destinadas al uso privado y realizadas por artesanos poco dotados, como ponen de manifiesto los dos lienzos de la Colección Filanbanco que reproducía Moreno Proaño en una publicación de 1983⁵³. Éstas sí plasman la filacteria con la inscripción en latín recogida en el grabado, y se deleitan en la representación de flores de los más variados colores, circunstancia que debía de ser muy apreciada por el público ecuatoriano a tenor de la profusión de estos detalles en pinturas religiosas del período, y que también recogen los ejemplares del Museo de América y del Museo Alberto Mena Caamaño. Las diferencias entre las piezas conservadas en estos territorios vienen de la expresión de la Virgen, que varía entre el ensimismamiento de la del Milwaukee Public Museum hasta la mirada que interpela al fiel, común en las pinturas, más cercanas en este punto al modelo de Jordán.

Asimismo, se encuentra en estos territorios alguna reproducción de imágenes devocionales españolas, debida más a la devoción privada de algún peninsular emigrado a tierras americanas a lo largo del siglo XVIII que a un éxito real entre el clero o pueblo quiteños. Entre ellas podemos mencionar en primer lugar la **Virgen del Juncal**, devoción procedente de Irún, en cuya iglesia de Nuestra Señora del Juncal figura un retablo con la imagen de la Virgen bajo esta advocación. En 1749 se realizó un grabado devocional (Fig.5), y en forma de estampa debió de ser llevada a Quito por el capitán Joaquín Elorrieta⁵⁴, quien se mandó retratar como donante a los pies de la misma por el pintor quiteño José Cortés de Alcocer en 1777 –en un lienzo firmado y fechado, que pertenecía a la Richard and Robert Huber Collection de Nueva York⁵⁵ y ha sido donado en 2012 al Philadelphia Museum of Art⁵⁶ (Fig.6)⁵⁷–. Como cabría esperar en este tipo de pinturas, la fidelidad al modelo

51. <http://colonialart.org/archive/artList?col=829a-829b&row=60> (Consultada el 29/11/2012). Capilla (1767-1817) fue un grabador valenciano de formación académica que trabajó en el ámbito local, según atestigua Gimilio Sanz. Véase GIMILIO SANZ, D., “Los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia”, *Ars Longa*, 19, 2010, pág. 120. El grabado de Capilla, al igual que sucederá con el de Francisco Jordán, seguía un dibujo de B. Suñer.

52. Este grabador valenciano vivió entre 1778 y 1832, colaborando con el pintor Vicente López Portaña en no pocas ocasiones. Véase GIMILIO SANZ, D., “Los grabados de reproducción...”, op. cit., pág. 121. Tanto en la estampa de Capilla como en la de Jordán se señalaba la concesión, por parte del obispo de Quito, de cuarenta días de indulgencia para quien rezase un “Ave María”.

53. MORENO PROAÑO, A., *Tesoros Artísticos...*, op. cit., pág. 177.

54. El militar ocupó durante su vida diversos cargos administrativos en tierras americanas, desde México hasta Santafé de Bogotá, siendo nombrado Capitán de los Virreinos de Nueva Granada y del Perú.

55. Reproducido en STRATTON-PRUITT, S. L., “El arte virreinal hispanoamericano en las colecciones estadounidenses”, en Ortiz Crespo, A: *Arte quiteño más allá de Quito*, Quito, FONSA, 2010, pág. 372. La firma es: En Quito El año de 1777, por mano de Josepho? Cortes.

56. BONNET SAINT-GERORGES, B., “Acquisition of Latin-American and American paintings in Philadelphia”, *The Art Tribune*, 19/03/2013. <http://www.thearttribune.com/Acquisition-of-Latin-American-and.html> (Consultada el 29/09/2013).

es grande, pues el devoto quería tener una imagen lo más parecida posible a aquella que tanto recordaba. De hecho, en la inscripción de la cartela que figura en la zona inferior, ante la que se ha situado Elorrieta, se hace hincapié en la condición de “*Verdadero retrato*”⁵⁸. Eso sí, el colorido quiteño y la proliferación de flores –tanto en los márgenes de la arquería como en los floreros a ambos lados del pedestal de la imagen mariana– son añadidos propios de la tierra de adopción del militar, y muy queridos por el artista encargado de plasmar en lienzo esta imagen devocional⁵⁹. Por su parte, la posición del donante, con las manos en actitud de oración e interpelando al espectador con su mirada escrutadora, recuerda a otras representaciones de donantes ante retablos pintados realizadas en Quito en los mismos años. Entre ellas cabría señalar la del retablo pictórico del lado de la Epístola de la iglesia de Guápulo, donde un eclesiástico –identificado por Crespo Toral y Vargas como el sacerdote don José de Luna⁶⁰– aparece a los pies de la escena de la *Visitación*, o la de *San Eloy, patrón de los plateros*, que en 1775 pintó Bernardo Rodríguez y se conserva en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, en la que el donante es el platero Luis López de Solís.

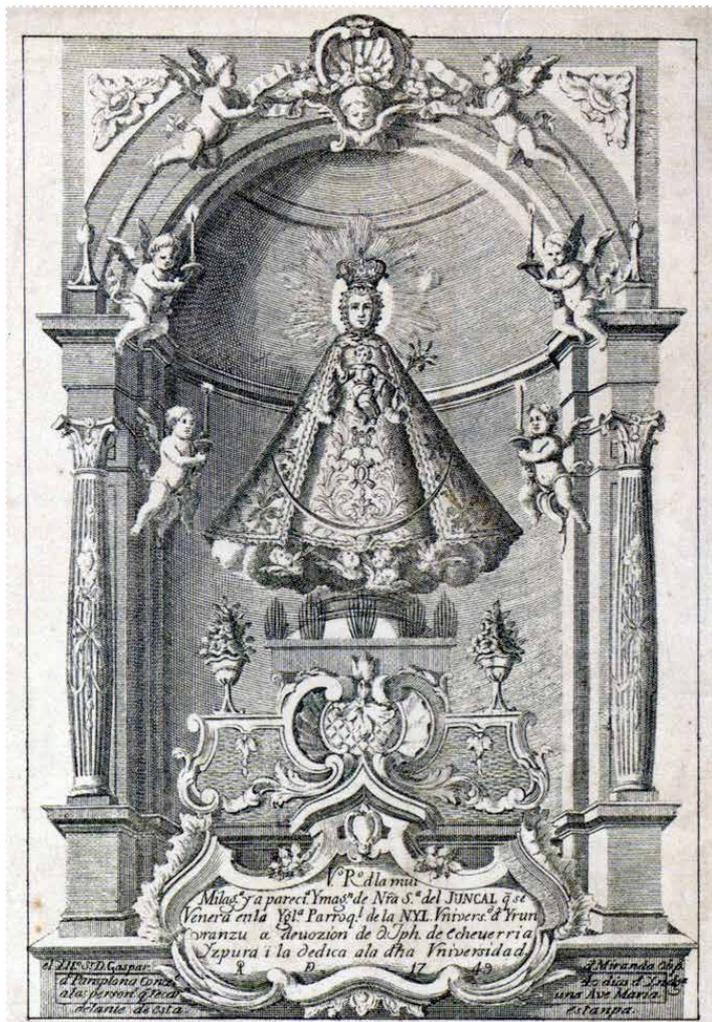


Figura 5. Anónimo: *Virgen del Junco de la Universidad de Irún* (1749)

Esta pintura no fue la única en la que el pintor José Cortés interpretó al óleo sobre lienzo estas estampas de devociones marianas españolas, disponiendo a sus pies a un comitente en calidad de donante. Otro lienzo de este género, que conserva el Museo de América, parece indicar que entre la clientela de las

57. Reproducido en STRATTON-PRUITT, S. L., “El arte virreinal hispanoamericano en las colecciones estadounidenses”, en Ortiz Crespo, A: *Arte quiteño más allá de Quito*, Quito, FONSA, 2010, pág. 372.

58. En un artículo centrado en devociones marianas y de santos de origen americano que tuvieron presencia en la Península durante el barroco, Fernández Valle señala cómo las estampas, lienzos y esculturas que representaban a estas imágenes “parecían operar sobre la sociedad, de una manera diferente a la de meros objetos representativos, tal como lo entendía el Concilio”. Véase FERNÁNDEZ VALLE, M^a A., “Sueños y esperanzas en los viajes atlánticos. Imágenes devocionales en los siglos XVII y XVIII”, *Semata*, 24, 2012, pág. 85. Por su parte, y refiriéndose exclusivamente a los santos americanos en la misma época, Quiles García incide en el valor instrumental de la vera effigies. Véase QUILES GARCÍA, F., “Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana”, *Semata*, 24, 2012, pág. 100.

59. Bonnet Saint-Georges piensa que es una decisión acertada la multiplicación de rosas y otras flores en vez de los juncos. Véase BONNET SAINT-GERORGES, B., “Acquisition of Latin-American and American paintings in Philadelphia...”, op. cit.

60. CRESPO TORAL, H. y VARGAS, J. M., coords., *Historia del arte ecuatoriano, tomo 3*, Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., 1977, pág. 47.



Figura 6. José Cortés de Alcocer: *Virgen del Juncal con el capitán Joaquín Elorrieta como donante* (Philadelphia Museum of Art, 1777)

élites establecidas en Quito en el último tercio del siglo XVIII, Cortés debió tener un cierto renombre como pintor de estos asuntos. En este caso se trata de la Virgen de Nieva, también conocida como **Virgen de la Soterraña**, una devoción castellana procedente de Santa María la Real de Nieva (Segovia), en cuya iglesia de Nuestra Señora de la Soterraña se venera. El óleo que custodia el Museo de América, fechado en 1803 (Fig.8)⁶¹, pertenece a la colección que, procedente de la Embajada de Ecuador en España, se encuentra en depósito en el museo madrileño desde 1992 (número de inventario 1992/03/63)⁶². En este lienzo, la imagen mariana está acompañada por un religioso a los pies, que sería devoto de la imagen y que, atendiendo a la inscripción situada al pie de la misma, puede ser don Joaquín Veloz, cura rector de la parroquia de San Sebastián de Quito⁶³, quien dedicaba el cuadro a la iglesia de Tulcán, donde antes había sido cura. A esta imagen, según se informa en la inscripción al pie de la Virgen, había concedido el obispo de Popayán, el doctor Salvador Ximenes de Enciso, cuatro días de indulgencias a los fieles que rezasen un “Ave María” ante ella⁶⁴. Según la fecha de la firma y la que aparece en la inscripción,

61. La firma, en latín, es la siguiente: *Josephus Cortez me fecit anno [...] 1803*.

62. Sobre la donación de esta colección, véase ANDRÉS GARCÍA, M^o J., “Una colección de arte colonial quiteño en el Museo de América de Madrid”, *Anales del Museo de América*, 3, 1995, págs. 81-89, donde no se mencionan ni ésta ni la pintura de la Virgen de la Cueva, de la que tratamos antes.

63. Según Tobar Donoso, a Joaquín Veloz, siendo cura de la parroquia de San Blas de Quito, y a raíz de los sucesos de 1809, se le remitió, con pena de diez años, a Santa Fe. Véase TOBAR DONOSO, J., *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad...*, op. cit., pág. 277. Según la documentación fue en 1813 cuando se lo mandó detenido a Santa Fe, capital de Nuevo México. Véase MULLO SANDOVAL, M., “Presencia y participación del clero revolucionario en la gesta libertaria de 1809 en Quito”. En http://www.pucsp.br/cehal/downloads/textos/textos_congreso/23_07_2010_Ponencia_Mario_Mullo_Sandoval.pdf (Consultada el 30/09/2013). Por su parte, Moreno Egas señala que el presbítero Joaquín Veloz fue cura de Tulcán y, en la época de la rebelión, de San Blas en la ciudad de Quito. Véase MORENO EGAS, J., *Del púlpito al congreso. El clero en la revolución quiteña*, Quito, Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2012, pp. 211-212. Las lagunas sobre este personaje son grandes, y todavía queda por investigar su periplo por tierras ecuatorianas y colombianas en el primer cuarto de siglo.

64. La inscripción dice textualmente: VERDADERO. RETO. DE NRA SA. DE NIEVA, ESPECIAL DEFENZORA DE RAYOS Y ZENTELLAS. DEDICA A LA YGECIA DE TULCAN ESTA SMA. YMAGEN, EL DR. DN. JUAQUIN VELOZ: CURA Q. FUE DE DICHA YGECIA Y SINDICO DE LA REYNA DE LOS ANGELES COMISSO. SUBDELEGO DE LA STA. INQUICICN. EN LA JURISDICCION DE YBARRA Y ACTUALMTE. CURA RECTOR DE LA PARROQUIA DE SAN BLAS EN LA CIUDAD DE QUITO. Y A PEDIMENTO Y DEVOCON. DE SR ENE. CORONL. FRANCO XAVIER CORTES EL YLLMO SR. DR. SALVAOR XIMENES DE ENCISO MERITISIMO OPO. DE POPAYAN SE DIGNO CONCEDER A ESTA BERE YMAGN. EL DIA 29 DE JUNIO DE 1828 AÑOS, TENIENDOLA PRESETE ENESTE STO TEMPLO 4 DIAS DE YNDULS A TODS LOS FIELES Q LA RESAREN LA SALUTACN DEL... AVE MARIA? (Faltan algunas letras). Esta inscripción se escribió 25 años después de pintado el cuadro, ya que a los pies figura la fecha de 1803 junto con la firma de José Cortés. Además, quien la escribió calculó mal el espacio, y tuvo que colocar en la línea reservada a la firma y laenefa decorativa el “Ave María”.



Figura 7. Anónimo: Verdadero retrato de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva

la pintura debió de ser pintada en Quito y, tiempo después, llevada a Tulcán, donde se le concedieron los cuatro días de indulgencia a quien le rezase esta salutación. El carácter de “trampantojo a lo divino” de la Virgen, de “verdadero retrato”, tal como indica la propia inscripción de la pintura, contrasta con el acusado realismo del rostro del religioso. La composición sigue claramente una estampa de la portada de la *Historia prodigiosa de la admirable aparición de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva*, que tuvo varias ediciones en el siglo XVIII (Fig.7)⁶⁵. Aunque en Quito no tuviera mucha implantación la veneración a esta advocación mariana, no ocurrió lo mismo en otras poblaciones americanas, pues en Córdoba (Argentina) esta Virgen fue jurada por patrona y protectora de la ciudad, encargándose una imagen de escaso mérito artístico por el obispo Ángel Mariano Moscoso⁶⁶.

Conclusión

En los territorios de la Real Audiencia de Quito estuvo plenamente vigente la devoción a un nutrido número de advocaciones marianas de origen español durante la época virreinal. El fenómeno se dio no sólo entre religiosos, sino también entre civiles, ya fueran nacidos en la Península o criollos, o incluso naturales de estas tierras. De hecho, hemos podido localizar en torno a una quincena de estas advocaciones presentes en los territorios quiteños en este periodo, tanto en la documentación de época barroca como a través de piezas pictóricas y escultóricas. La veneración a algunas de ellas se tradujo en la fundación de cofradías en su honor, que tuvieron su sede en iglesias, capillas, monasterios y santuarios dedicados a estas imágenes, así como en residencias particulares. En otros casos, la devoción quedaba relegada al ámbito privado –ya

65. *Historia prodigiosa de la admirable aparición, y milagros de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva, especialissima defensora de los rayos, y centellas para todos sus Devotos...*, que se venera en el Convento de Padres Dominicos de la Villa de Santa María la Real de Nieva. Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1781. Al igual que en la pintura de Cortés, la imagen de la Virgen que figura en la portada de la publicación segoviana está identificada como verdadero retrato (V.º R.º DE N.ª S.ª DE LA SOTERAÑA DE NIEVA).

66. RIBERA, A. L. y SCHENONE, H. H., *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948, p. 37.

fuera en las capillas y oratorios o en los dormitorios de quienes profesaban un particular afecto a algunas de ellas—. Más allá de las muy difundidas devociones a la Virgen de la Merced y a la Divina Pastora, que en el terreno de las artes tuvieron como resultado un sinnúmero de piezas, por lo general pictóricas, de variada iconografía y desigual interés artístico, se introdujeron otras muchas advocaciones españolas en estos territorios. Y aunque algunos comitentes fervorosos se hicieron representar a los pies de la Virgen en calidad de donantes, la mayoría de obras pictóricas conservadas y de testimonios documentales muestran una preferencia por la efigie mariana como única protagonista de la imagen.

Fecha de recepción: 14/11/2013

Fecha de aceptación: 10/02/2014



Fig.1. Pila bautismal, 1756. Parroquia de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife.

Arte, mármol y comercio en Canarias durante el siglo XVIII.

Otras pilas bautismales y benditeras de origen andaluz

Juan Alejandro Lorenzo Lima

Universidad Europea de Canarias, Tenerife

Resumen

En este trabajo se estudian pilas de mármol que arribaron a Canarias durante las décadas centrales del siglo XVIII y pueden vincularse en diversa forma con artistas gaditanos de ese periodo, en especial con el labrante Salvador Alcaraz y Valdés. La lectura ofrecida incide en su relación con las medidas mercantiles del momento y en la participación de los comitentes o intermediarios como sujetos principales del comercio artístico, todo ello sin descuidar otros asuntos de naturaleza contextual.

Palabras clave: mármol, encargo, importación, pila benditera, pila bautismal, Cádiz.

Abstract

This paper analyzes fonts arrived in the Canary Islands during the middle decades of the eighteenth century can be linked in various ways with the workers open in Cadiz along this time, especially with the artist Salvador Alcaraz y Valdes. The reading offer their relationship with market measures of time and the involvement of principals or intermediaries as the main subject of the trade, all without neglecting other matters of the context.

Keywords: *marble, custom, import, holy water font, baptismal font, Cádiz.*

Uno de los fenómenos más atractivos del pasado de Canarias tiene que ver con el encargo y la importación de obras de arte, ya que dicha dinámica fue una constante desde el tiempo de su incorporación a la corona de Castilla en el siglo XV. Así, a los puertos insulares arribaron pronto infinidad de piezas y manufacturas

que poseían habitualmente un origen flamenco, genovés, americano o peninsular¹. A nadie escapa que esa circunstancia se debe a su privilegiada situación en el Atlántico, por lo que no es de extrañar que hasta finales del Setecientos se convirtiera en punto de escala para los navíos que surcaban el océano hacia el Nuevo Mundo y en sede de compañías comerciales que operaron en enclaves de la costa andaluza, en puntos de la geografía europea y, sobre todo, en las propias Islas a través de agentes extranjeros. No cabe duda de que al amparo de esa realidad se generó un entramado de relaciones que repercutió sobremanera en la sociedad local, de forma que inevitablemente uno de sus rasgos distintivos fue el cosmopolitismo del que hicieron gala los responsables de dichas transacciones en un entorno favorable a toda clase de intereses empresariales. Sin embargo, como era de esperar, los aportes externos no fueron siempre significativos ni revelaron igual grado de aceptación en un territorio a todas luces desigual por su limitación geográfica².

La adquisición de piezas foráneas constituye un testimonio del aperturismo de la sociedad isleña y de sus gentes, aunque es obvio que todo lo arribado a las costas canarias no manifiesta altos niveles de creatividad ni los mismos sistemas de contratación. Pocas realizaciones han alcanzado la estima que merecen en estudios genéricos y ello lo prueba el olvido al que las han relegado publicaciones centradas en el comercio de ultramar o en la adquisición común de obras de arte, si bien a veces esa situación se debe al desconocimiento que existe sobre la realidad local fuera del mismo Archipiélago. Fenómenos estudiados por último como las manufacturas genovesas³ o la platería americana⁴ ponen de relieve la contribución de Canarias al arte importado hasta España durante la época Moderna, cuyo análisis necesita aún visiones de conjunto para discernir las singularidades de este territorio atlántico en relación con ámbitos distantes como los amplios virreinos del Perú y de la Nueva España. Obviando lo sucedido allí o en puntos estratégicos para su control administrativo como Sevilla y Cádiz, pocos puertos de la Península contaron con una dinámica mercantil tan notable antes de que el rey Carlos III decretara el libre comercio en 1778⁵.

Este artículo profundiza en el análisis de obras contratadas a mediados del siglo XVIII, cuando la dinámica generada a su alrededor aumentó el éxito que tuvieron mercados foráneos y la contratación de mármoles en regiones que no fueran Génova u otros centros italianos. Es indudable que desde allí llegó el mayor número de realizaciones de ese tipo, pero al mismo tiempo queda claro que algunas no eran sinónimo de la modernidad más absoluta si estudiamos con detalle sus cualidades o el contexto en el que fueron ejecutadas⁶. Asimismo, hay constancia de que los trabajos con esa procedencia eran un reclamo para muchos comitentes insulares, tal y como lo advierten ellos mismos en escrituras notariales o en la correspondencia epistolar que intercambiaron con sus intermediarios al tiempo de pedirlos. La documentación refiere con frecuencia esa

1. Se trata de una idea extendida entre los estudios que analizan dicho fenómeno con diversa perspectiva. La bibliografía al respecto es amplísima, pero en este punto introductorio deben recordarse aportaciones genéricas como *Arte en Canarias (siglos XV-XIX), una mirada retrospectiva* (catálogo de la exposición homónima), Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2001. 2 tomos; e *Historia cultural del Arte en Canarias*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2008-2011. 10 tomos.
2. GUIMERÁ RAVINA, A., *Burguesía extranjera y comercio atlántico. La empresa comercial irlandesa en Canarias (1703-1771)*, Madrid, CSIC, 1985.
3. FRANCHINI GUELF, F., "La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción", *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fundación Carolina y Fernando Villaverde ediciones, 2004, págs. 205-221; LORENZO LIMA, J. A., "Nuestra Señora del Carmen y el arte genovés de su tiempo en Canarias. Nuevas propuestas de análisis", *Vitis Florigera. La Virgen del Carmen de Los Realejos, emblema de fe, arte e historia*, Los Realejos, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2013, págs. 157-223.
4. PÉREZ MORERA, J., *Arte, devoción y fortuna. Platería americana en las Canarias Occidentales y Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales* (catálogos de las exposiciones homónimas), Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2010 y 2011.
5. Cfr. SOLBES FERRI, S., *Rentas reales y navíos de la permisión a Indas. Las reformas borbónicas en las Islas Canarias durante el siglo XVIII*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2009.
6. LORENZO LIMA, J. A., "Nuestra Señora del Carmen...", op. cit., págs. 163-174.

idea, aunque tampoco resulta casual la cita indirecta de dichas importaciones y la facilidad con que algunos enseres podían adquirirse en enclaves próximos como el sur peninsular. La viabilidad de los encargos tramitados por igual en el norte de Italia y en Andalucía es una cuestión que supera la dimensión estética o formal y se convierte en síntoma de una realidad estrictamente mercantilista, puesto que los promotores locales acudieron a dichos centros tendiendo en cuenta múltiples ventajas⁷.

Francisco J. Herrera ha insistido por último en dicha dinámica a través de obras marmóreas que la familia Massieu pidió desde La Palma a través de su contacto en Sevilla: el oidor de la Real Audiencia de esa ciudad Pedro Massieu Monteverde (1673-1755). Como es sabido, la mediación de este noble garantizó el envío de varias esculturas de Pedro Duque Cornejo (1678-1757) y Benito de Hita y Castillo (1714-1784), gran cantidad de tejidos y ricos bienes suntuarios⁸. En relación con los mármoles resultan clarificadores un escudo nobiliario que Felipe M. Massieu y Vandale contrató para la nueva residencia que poseía en Argual y la escultura de El Salvador que remata aún la fachada de la parroquia matriz en Santa Cruz de La Palma, copia fiel de una creación de Duque Cornejo que exhibe el retablo de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla (1734-1738). Todas son realizaciones datadas entre 1747 y 1753 que podrían vincularse con el prestigioso Cayetano de Acosta (1709-1778), oficial de origen portugués que laboraba entonces en Cádiz⁹. La documentación investigada hasta ahora refiere a su autor como “*el maestro mayor que trabaja el mármol de la obra de esta iglesia catedral al uso de Italia*”, por lo que a falta de nuevos aportes documentales se defiende su ejecución y traslado desde el puerto gaditano¹⁰.

Las obras palmeras abren nuevos horizontes en la catalogación de mármoles y otros bienes andaluces que existen en Canarias, aunque no siempre se conservan o constatamos su encargo por referencias incluidas en la documentación epistolar. Prueba de ello serían tres esculturas compradas en la misma ciudad de Cádiz para decorar el frontis del colegio jesuita de La Orotava, por lo que su contratación antes de 1739 insiste en la importancia concedida a trabajos donde el comitente prescinde de la habitual imaginería en madera. Se trataba de representaciones individualizadas de santos de la Compañía, pero no sabemos nada sobre los mecanismos que favorecieron su llegada a la Villa, del autor que pudo labrarlas en Andalucía o de su comitente particular si es que realmente lo hubo¹¹. La importación es conocida por apuntes que el padre Matías Sánchez recopiló en la *Semihistoria* de las fundaciones jesuíticas, donde se describe el devenir de los centros que la Orden tuvo en el Archipiélago con todo lujo de detalles¹².

7. RODRÍGUEZ MORALES, C., “Arte y comercio sevillano en La Laguna (1575-1635)”, *XIV coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria/Casa de Colón, 2002, págs. 1472-1481; LORENZO LIMA, J. A., “Constantes del comercio artístico entre Canarias y Andalucía durante el siglo XVIII”, *Andalucía Barroca* (actas del congreso homónimo), Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, t. I, págs. 339-350.

8. Abundantes noticias sobre el tema en PÉREZ MORERA, J., “Sevilla y La Palma a través del mecenazgo de la familia Massieu y Monteverde”, *La cultura del azúcar. Los ingenios de Argual y Tazacorte*, Santa Cruz de la Palma, Cabildo de La Palma, 1994, págs. 93-97; y HERRERA GARCÍA, F. J., “Patrocinio artístico, gusto y devoción en Canarias durante el siglo XVIII. Algunos encargos escultóricos al taller de Duque Cornejo”, *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, t. II, págs. 199-222.

9. HERRERA GARCÍA, F. J., “Escultura sevillana en la isla de La Palma. A propósito de Cayetano de Acosta”, *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, págs. 263-285.

10. *Ibidem*, pág. 271.

11. LORENZO LIMA, J. A., “Arte y espiritualidad jesuítica en Canarias. Un ejemplo a través del colegio de San Luis Gonzaga, La Orotava”, *XVIII coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria/Casa de Colón, 2010, págs. 439-469; RODRÍGUEZ BRAVO, J., “De la cabaña rústica al templo barroco. Los jesuitas y las artes en La Orotava (II)”, *Revista de Historia Canaria*, 194, 2012, págs. 144-160.

12. SÁNCHEZ, M., *Semihistoria de las fundaciones, residencias o colegios que tiene la Compañía de Jesús en las Islas Canarias* [edición de Francisco Fajardo Spínola], La Laguna, IEC, 2008.

A estos precedentes van sumándose nuevos casos documentados, aunque algunos resultan de difícil localización por la habitual pérdida o traslación de bienes durante el siglo XIX. Entre ellos destacan las piezas que el labrante Salvador Alcaraz y Valdés ajustó en Cádiz durante la década de 1750: la pila bautismal del templo matriz de La Laguna y una cruz votiva que el comerciante Bartolomé Antonio Montañés erigió en Santa Cruz de Tenerife antes de que finalizara el año 1760¹³. La dinámica seguida con motivo de su contratación, labra y envío ha sido expuesta en un artículo reciente¹⁴, por lo que se omite ahora una relación detallada de tales procedimientos. Aún así, conviene destacar los trámites seguidos en Cádiz antes de su embarque porque involucraron a un personaje capital para la importación de toda clase de manufacturas y obras de arte al Archipiélago: el agente comercial José de Retortillo, quien en 1798 obtuvo el título de conde de Torres que tanto ansiaba¹⁵. A él se debe no sólo el envío de varias piezas de mármol y de esculturas contratadas con Hita y Castillo u otros imagineros andaluces, sino que incluso llegó a incentivar el ya debilitado tráfico con el Caribe, rentabilizar el dinero que algunos indios le confiaron y, sobre todo, entregar correspondencia o partidas económicas a isleños que residían de un modo temporal en la Península¹⁶. El análisis de estas cuestiones permite plantear nuevas lecturas sobre el fenómeno importador e insistir en otras posibilidades de estudio con los mármoles que Alcaraz labró en Cádiz y Málaga durante las décadas de 1750 y 1760. No en vano, al margen de las obras ya citadas de Canarias y noticias que lo refieren de modo indirecto en documentación notarial, sabemos que a partir de 1753 concluiría trabajos pendientes en la catedral de Cádiz por la marcha de Cayetano de Acosta a Sevilla meses antes¹⁷. Se trata, pues, de un maestro más en el contexto abierto a las novedosas formas del gusto rococó, en el que quizá tan sólo fuese *“un oficial de ciertas cualidades, fiel reproductor de los gustos de la época y cercano al inmueble más importante de la ciudad”*¹⁸.

Posibles pilas del entorno de Alcaraz

A pesar de que ya eran conocidas a principios del siglo XX, la historiografía insular no ha mostrado demasiado interés por los obras de Salvador Alcaraz ni por otras de similares características que conservan al uso templos de Tenerife, El Hierro y Gran Canaria. Si obviamos las primeras referencias de Rodríguez Moure¹⁹ o citas en publicaciones posteriores²⁰, se advierte un desconocimiento que tampoco solventa la documentación que refiere este tipo de adquisiciones en libros de contabilidad o en registros de naturaleza notarial y administrativa. Así lo pone de manifiesto el análisis de un oficio remitido a La Laguna en 1760, donde el mismo Alcaraz defiende su trabajo de las acusaciones expresadas por los patrocinadores locales y menciona el envío de piezas similares con anterioridad. De ellas sólo la pila lagunera y la cruz votiva de Montañés están firmadas

13. FRAGA GONZÁLEZ, M. C., “La aristocracia y la burguesía canarias ante el arte. Importaciones artísticas”, *Anuario UNED. Centro asociado de Las Palmas*, 5, 1979, págs. 196-197.

14. LORENZO LIMA, J. A., “Apuntes para un estudio del comercio artístico durante el siglo XVIII. Mármoles andaluces de Salvador Alcaraz y Valdés en Tenerife”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 58, 2012, págs. 285-362.

15. ANES, L., “Comercio con América y títulos de nobleza: Cádiz en el siglo XVIII”, *Cuadernos dieciochistas*, 2, 2001, págs. 109-149.

16. Últimas valoraciones al respecto en LORENZO LIMA, J. A., “Constantes...”, op. cit., págs. 339-341.

17. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Aportaciones a la vida y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54, 1988, pág. 496.

18. LORENZO LIMA, J. A., “Apuntes para un estudio...”, op. cit., págs. 288-293.

19. RODRÍGUEZ MOURE, J., *Historia de la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna*, Tipografía de M. Curbelo, 1915, págs. 201-202; Guía histórica de La Laguna, La Laguna, Artemisa ediciones, 2005 [1935], págs. 111-112.

20. Esencialmente CIORANESCU, A., *La Laguna. Guía histórica y monumental*, La Laguna, IEC, 1965, págs. 56-57; FRAGA GONZÁLEZ M. C., “La aristocracia...”, op. cit., págs. 195-196; CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1995, págs. 184-185.

o documentadas, aunque dos más –o quizá tres– se puedan vincular con su taller si atendemos a la cronología que ofrecen, la naturaleza del material, el ornato y la calidad tan desigual que revelan en su factura. En otros casos la afinidad que manifiestan respecto a creaciones anteriores permite compararlas con el trabajo de maestros andaluces o del propio Alcaraz, por lo que a falta de estudios específicos sobre el tema se podrían establecer diferencias con mármoles genoveses llegados a Canarias durante esas fechas.

Los primeros trabajos de Salvador Alcaraz en Tenerife fueron diversas pilas que labró para templos del norte de la isla, siendo resultado de un periodo en el que muchas piezas de este tipo eran sustituidas o reemplazadas por otras de mayores dimensiones. Algunos obispos del siglo XVIII expresaron la necesidad de emprender tal actuación, puesto que los ejemplares previos eran pequeñas pilas de cerámica vidriada, mármol de diversa textura o cantería isleña que no satisficieron las necesidades litúrgicas del momento y desmerecían los espacios que habían sido habilitados como baptisterios desde la centuria anterior. A ello se sumaba el interés por regularizar sus tazas y permitir la evacuación del agua bendita cuando concluía el acto sacramental, cuya práctica impediría aislarla de una manipulación a la que era sometida por los fieles²¹. Las situaciones descritas no fueron un problema en los encargos que recibió el obrador de Alcaraz y Valdés, ya que la correspondencia surgida en torno a la pila lagunera refiere la identidad del autor, las dimensiones, la descripción de sus cualidades y, muy especialmente, la enumeración de una serie de requisitos que los promotores remitieron a Cádiz como “*advertencias al maestro*”²². El malestar vino dado por los problemas que la obra presentó después de ser montada en Tenerife y por la diferencia que su ornato mostraba con lo establecido cuando evaluaron el presupuesto inicial en 1754. A pesar de la desconfianza manifestada entonces, intuyo que esa situación no se produjo con las bautismales de Tacoronte y Teror que guardan relación con el mismo entorno creativo.

La primera de ellas, la conservada en la parroquia de Santa Catalina de Tacoronte, es un ejemplo notable por su acomodo a las necesidades del momento (Fig. 1). La autoría podría quedar respaldada en una carta que Pedro José Morbeque, mayordomo de la parroquia matriz de La Laguna, escribió al artista en noviembre de 1756, donde expresaba que desconocía aún “*la pila que vino para el lugar de Tacoronte*”²³. Esa noticia no avala la ejecución por parte de Alcaraz y plantea la posibilidad de que un artista andaluz o italiano la labrara en Cádiz. En cualquier caso, resulta extraño que el mismo Alcaraz no la mencione cuando en 1760 defiende el trabajo acometido en el conjunto lagunero, por lo que de momento parece arriesgado formular una atribución certera. Lo que sí podría cuestionar esta referencia es el origen genovés que le supusieron algunos investigadores en el pasado²⁴ e invita a relacionarla con noticias que el propio donante refiere en su testamento, puesto que en él Diego Antonio Marrero declaró haberla comprado en Cádiz²⁵; y más tarde, al describir su colocación en el templo, los párrocos mencionan de un modo explícito que “*se mandó fabricar a Cádiz*”²⁶.

En el origen peninsular de la obra insiste el contacto previo de Marrero con la ciudad de Cádiz, punto de partida para su traslado posterior hacia La Habana. En ocasiones se intituló vecino de ella y consta que lo hizo de ese modo al menos en 1730 y 1737, cuando obtuvo la documentación reglamentaria para

21. Comentarios al respecto en INFANTES FLORIDO, A. [ed.], *Diario de Tavira*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de Cajasur, 1998, pág. 102.

22. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife [ARSEAPT]: Fondo Rodríguez Moure [RM] 127 (20/40), ff. 30r-30v.

23. ARSEAPT: RM 127 (20/40), ff. 34r-35r.

24. CASAS OTERO, J., *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1987, pág. 94.

25. PÉREZ MORERA, J., *Tesoros del Nuevo Mundo. Platería americana en Canarias* [inédito].

26. Archivo Histórico Diocesano de La Laguna [AHDLL]: Fondo parroquial de Santa Catalina, Tacoronte. Libro IX de bautismos (1748-1758), f. 198v.

emprender viaje a la capital cubana como otros tantos pasajeros de Indias²⁷. Allí conocería también la dinámica mercantil que se generó a partir de 1717 o el éxito que reportaron piezas labradas en mármol por los maestros locales, puesto que su estancia en esa población coincide con un periodo de esplendor para dichos artífices y las no pocas ventajas que manifestaban al manipular materiales pétreos. Así, ahora sabemos que poco antes de viajar en 1737 firmó un poder para que testaran en su nombre Domingo de Echevarría y Francisco del Arco, vecinos del mismo Cádiz que pudo conocer a principios de siglo y con los que mantuvo un trato frecuente. En la travesía previa a Cuba reunió ya un elevado capital y contactaría con Juan López Barroso, Pedro García Menorcal y Juan del Río Herrera, a quienes instituye igualmente como tenedores de sus bienes²⁸. Ello demuestra el afán que sintió por cumplir sus últimas voluntades y mantener apoderados en ambas orillas de Atlántico, indispensables siempre a la hora de salvaguardar sus intereses o propiedades más notables. No en vano, con el tiempo llegaría a ser uno de los isleños que acumuló un mayor volumen de beneficios en el Nuevo Mundo. Su fortuna estuvo cifrada en más de un millón de pesos y ocupó el cargo de director de la compañía de La Habana, la única creada y dirigida desde América en un contexto de internacionalización para el tráfico mercantil que recalaba por el Caribe²⁹. La ostentación que manifestó como rico indiano se hizo palpable en obras de todo tipo, aunque tuvo espacio privilegiado en una capilla lateral de la iglesia del convento agustino de Tacoronte que acabaría dedicando a la Virgen de los Dolores y preside aún un retablo que él mismo mandó construir con toda magnificencia³⁰. Por ese motivo impuso la celebración de varios cultos en ella y en el cercano templo de Santa Catalina, cuya fábrica experimentaría entre las décadas de 1750 y 1780 una renovación de buena parte de sus bienes. Agradecidos con el gesto, los párrocos de la zona organizaron un oficio solmene después de conocer su fallecimiento en junio de 1764³¹.

La detallada relación que el beneficiado José Antonio Fernández Ocampo escribió acerca de las actuaciones en la parroquia arroja algo de luz sobre el encargo de la nueva pila, aunque no menciona datos relativos a su autor, cronología y procedencia. En ella expresa que una de sus mayores preocupaciones fue asear el antiguo baptisterio, por lo que intentó conseguir la donación de una pieza de mayores dimensiones por algún vecino de la localidad. Con ese propósito escribió al citado Diego Marrero, “a quien –aclara– movería su Majestad a que diese la que tenemos tan hermosa, añadiendo las losas para el plano y grada, con doscientos y cincuenta pesos para el costo de sus asientos y aseo del lugar en que se pusiese”. Precisa también que “el costo de dicha pila y losas no se supo porque él nunca lo dijo y murió sin decirlo”³². De las noticias expuestas y de la inexistencia de datos en la documentación parroquial se infiere que la tramitación del encargo y su envío hasta el Archipiélago corrió a cargo de Marrero o de algún intermediario suyo en Cádiz, porque es sabido que residía de modo permanente en La Habana y no hay constancia de una estancia peninsular durante la década de 1750. En cualquier caso, si se confirmara su vinculación con Alcaraz, podría descartarse una mediación de José Retortillo u otro agente afín para los intereses isleños, pues a ella no parece aludir el artista cuando en 1760 informaba que “el señor don José” remitió a Tenerife obras de menor tamaño que había labrado con anterioridad.

27. Archivo General de Indias [AGI]: Contratación. Legajo 5.478, N.3 R.67; y legajo 5.483, N.2 R.135.

28. Archivo Histórico Provincial de Cádiz [AHPC]: Protocolos notariales de la ciudad de Cádiz. Legajo 3.614, ff. 1009-1011.

29. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., *La emigración canaria a América (1765-1824): entre el librecomercio y la emancipación*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1996, págs. 41-43.

30. Últimas valoraciones al respecto, con bibliografía previa, en RODRÍGUEZ MORALES, C., *Los conventos agustinos de Canarias. Arte y religiosidad en la sociedad insular de la época Moderna* [tesis doctoral inédita], La Laguna, Universidad de La Laguna, 2012, págs. 511-513.

31. AHDLL: Fondo parroquial de Santa Catalina, Tacoronte. Libro VIII de entierros, f. 65v.

32. AHDLL: Fondo parroquial de Santa Catalina, Tacoronte. Libro de relación de tributos parroquiales, s/f; documento núm. 115, transcrito como apéndice documental por CASAS OTERO, J., *Estudio histórico...*, op. cit., págs. 183-194.

Queda claro que la pila bautismal fue uno de los bienes más importantes que Diego Antonio Marrero cedió al templo cuando mediaba el siglo XVIII, un periodo en el que también hizo entrega de 1.000 pesos con el fin de iniciar trabajos de ampliación en su antigua fábrica. Se sustituía así la obra del Quinientos, descrita entonces como “una pila de canto” que “estaba abierta y tenía dentro un limo verde que mantenía el agua”³³. Con su llegada a la parroquia de Tacoronte se renovó parcialmente la dependencia habilitada como baptisterio en los bajos de la torre, aunque ya en 1747 y 1754 algunos visitantes expresaron cierto malestar ante los problemas de humedad que ocasionaba el deterioro de su techumbre o el acceso al cuerpo de campanas por el interior de la dependencia bautismal³⁴. Dichos desperfectos fueron resueltos en tiempos de Fernández Ocampo, quien promovió la colocación de la pila y su nueva solería de mármol, además de independizar el ingreso a la torre con una escalera exterior, componer los techos de madera y decorar los paramentos externos. Según expone el propio párroco, “se hizo retablo en la puerta de la pila [...], se pintó por los sacerdotes de esta iglesia que entraron conmigo en el año de 1780 y con el sobrante se pintaron las dos pilas”³⁵. De este modo concluían las obras en el entorno del campanario, aunque los trabajos emprendidos y sus recursos ornamentales en otros bienes del recinto como retablos o decoraciones murales evidencian repertorios que popularizó en la isla el pintor Cristóbal Afonso (1742-1797)³⁶. Sea como fuere, la pila no sería bendecida hasta el mes de abril de 1757. Todo lo relativo a ella queda aclarado en una nota que Fernández Ocampo incluyó en el correspondiente libro de bautismos:

El antecedente bautizado [Francisco Antonio, hijo legítimo de Andrés de los Reyes y de Josefa González] fue el primero que bauticé en la pila nueva de mármol que mandó de limosna don Diego Marrero, natural de este lugar y vecino de la ciudad de La Habana, quien la mandó a fabricar a Cádiz de donde se trajo con las losas que adornan el suelo y grada, para cuya composición mandó también cien pesos fuertes aunque se gastaron doscientos pesos sencillos porque no hubo con los dichos cien pesos fuertes. La primera agua que se bendijo en dicha pila fue el día nueve del corriente [abril de 1757]³⁷.



Fig.2. Pila benditera, c. 1750. Parroquia de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife.

33. CASAS OTERO, J., *Estudio histórico...*, op. cit., pág. 48.

34. *Ibidem*, págs. 95-96.

35. AHDLL: Fondo parroquial de Santa Catalina, Tacoronte. Libro de relación..., s/f; documento nº 115.

36. LORENZO LIMA, J. A., *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias* [tesis doctoral, inédita], Granada, Universidad de Granada, 2010, t. I, págs. 656-657.

37. AHDLL: Fondo parroquial de Santa Catalina, Tacoronte. Libro IX de bautismos (1748-1758), f. 198v.



Fig.3. Pila benditera, 1746-1758. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava, Tenerife.

go obras de cronología más avanzada o su acomodo a motivos reproducidos en láminas y grabados de corte neoclásico. Se trata de una pieza con escasa altura, buena labra y diseño elegante, cuya vistosidad acrecientan motivos de correcto acabado y una incipiente combinación de jaspes o mármoles de colores en la parte inferior. Su estructuración es diferente a la de otras piezas de Alcaraz como el conjunto de La Laguna, aunque en Cádiz existían antecedentes para articular la composición o estructura que exhibe al pie. Su labrante pudo recurrir a un modelo concreto cuando ideó los motivos ornamentales que ostenta, definía el acabado del mármol con excesivo pulimento y, sobre todo, configuraba la base como un pilar de sección abalaustrada. A modo de ejemplo cabe señalar que su ornato a través de volutas contrapuestas y la combinación de mármol con diversos colores recuerdan el ornato de piezas notables como el púlpito de la iglesia gaditana de San Lorenzo, creación de la primera mitad del siglo que últimas investigaciones asocian con artistas italianos afincados en la ciudad⁴⁰.

La parroquia de Santa Catalina también recibió a mediados del Setecientos una pequeña pila benditera de mármol, cuyo acabado no está lejos de las características que revelan trabajos peninsulares de este periodo. Consta que fue una donación de Domingo de la Cruz y es citada por el mismo Ocampo en un inventario de 1750³⁸ (Fig.2). Ese hecho cuestiona la identificación del ejemplar que alude el mayordomo lagunero en la carta ya citada de 1756, aunque su relación con la obra de Marrero resulta viable si atendemos al encargo que el propio comitente realizó a Cádiz y su mención explícita en los libros sacramentales. De todas formas, tampoco debería desecharse un origen gaditano para el ejemplar que subsiste junto a un acceso lateral de la parroquia o su vinculación con los bienes seriados y de exportación que aludía más arriba. Abunda en esa posibilidad el tamaño con 115 cm de alto y 88 cm de diámetro en la taza, cercano, por tanto, a la medida de una vara que Alcaraz menciona en su memoria sobre los trabajos remitidos a Tenerife antes de 1760³⁹.

Otros elementos confirman el vínculo de la pila bautismal de Tacoronte con el trabajo de marmolistas andaluces activos a mediados del siglo XVIII, distante aún de los repertorios que codificaron lue-

38. CASAS OTERO, J., *Estudio histórico...*, op. cit., pág. 99.

39. ARSEAPT: RM 127 (20/40), ff. 42r-45v. El paralelismo con creaciones andaluzas es indudable por el material elegido para la labra y la estructuración de la taza, el pie y el basamento. Su modesto ornato resulta semejante, entre otros, al aguamanil de la iglesia gaditana de San Antonio, tal vez concluido en esas fechas.

40. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., "Cádiz", *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, t. I, págs. 34-35.

Más compleja resulta la identificación de trabajos similares que Alcaraz pudo remitir a la isla antes de 1760, porque, como ya se ha apuntado, en un informe de ese año el propio artífice declaraba que recurrió a Retortillo para labrar pilas de pequeño tamaño. Según advierte, alcanzaron un valor de 50 pesos, ofrecían trabajo de labra en el pilar o pedículo, y poseían una vara de diámetro en la dimensión de su taza⁴¹, es decir, que no superaron los 85 cm de diámetro en su taza o copa si atendemos a la equivalencia dieciochesca de esa medida. Los datos disponibles por el momento impiden su identificación, aunque, si obviamos las existentes en Tacoronte y La Laguna, los ejemplares restantes podrían corresponder con algunas conservadas en la basílica del Pino de Teror, la ermita de las Angustias de Icod o la parroquia de San Juan de La Orotava. En cualquier caso, su análisis ofrece mayores dudas por la inexistencia de datos donde quede constancia del lugar exacto en que fueron adquiridas y por las noticias que Alcaraz menciona en sus cartas de un modo ambiguo, al citar explícitamente *“las tres pilas que yo remití en años pasados por medio del señor don José Retorillo”*⁴². Noticias indirectas otorgan verosimilitud a tal suposición, pero el no contar con testimonios fiables impone cautela a la hora de establecer juicios precipitados sobre ellas. A falta de respaldo documental no encuentro razones que invaliden por ahora dicha hipótesis, si bien podrían tratarse como un conjunto unitario y englobar su estudio bajo las condiciones esgrimidas con anterioridad. Por lo demás, todo ello quedaría confirmado al advertir semejanzas entre su factura y la de otras pilas conservadas en Cádiz, tal y como sugiere el investigador Alonso de la Sierra Fernández. Además, el vínculo podría hacerse extensible a obras simples y no relacionadas directamente con el artífice que nos ocupa en esta ocasión⁴³.

Varios indicios llevan a pensar que las benditeras que conserva la parroquia de San Juan Bautista en La Orotava son un trabajo de artistas que laboraron en la época de Salvador Alcaraz, aunque se trata de ejemplares inadvertidos hasta ahora para la historiografía especializada (Fig.3). Sus decoraciones resultan afines a motivos que presentan obras contemporáneas y como tal contienen elementos vegetales en el pedículo, gallones en la taza y cartelas lisas en el pie, por lo que resulta viable la hipótesis de que fueran dos ejemplares que Alcaraz pudo enviar a Tenerife por mediación de Retortillo. En un trabajo previo quedó expuesto el posible origen gaditano⁴⁴, si bien esa suposición cobra sentido al tener en cuenta su conclusión antes de 1758 o al acabado que ambas revelan en muchos detalles. De igual modo la inscripción que ostentan en la taza resulta semejante a la contenida en las obras ya citadas de La Laguna y otros ejemplares contemporáneos, pese a que algunos caracteres son discordantes, tienen un tamaño menor y no plantean el vínculo tan evidente que existía entre los ejemplos anteriores. Gracias a esta leyenda⁴⁵ sabemos que obedecen a una donación de Nicolás Estévez Ruiz de Estrada, miembro de una familia que mantuvo vínculos afectivos con la iglesia del Farrobo hasta bien entrado el siglo XIX. Su cercanía al templo fue tal que las dádivas ofrecidas entonces despertaron la admiración de muchos clérigos que servían en él, por lo que no es de extrañar que en 1782 el obispo fray Joaquín de Herrera concediera privilegios a estos patrocinadores y a sus

41. ARSEAPT: RM 127 (20/40), ff. 42r-45v.

42. ARSEAPT: RM 127 (20/40), ff. 42r-45v.

43. Algunos ejemplos son bastante ilustrativos en ese sentido y confirman la necesidad que existe de tratar a fondo un fenómeno ligado a la actividad mercantil. Un caso evidente de esta dinámica lo protagonizan dos pilas benditeras que existen en la iglesia de San Juan de Dios y varias de la iglesia de San Antonio de Cádiz, aún sin estudiar pero en relación directa con ejemplares que conservan templos isleños. Lo mismo cabría decir, entre otras, de la pila de mármol blanco con jaspes rojos que se encuentra al uso en el convento de monjas agustinas de Chiclana de la Frontera, Cádiz, afín a creaciones canarias que documentos contables refieren como importaciones genovesas de principios del siglo XVIII.

44. LORENZO LIMA, J. A., *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava, La Orotava*, Ayuntamiento de La Orotava, 2008, págs. 49-50, 142.

45. “DIOLA D. NICOLAS ESTEVES RVIZ DESTRADA”.



Fig.4. Pila benditera, 1759. Ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Icod, Tenerife.

*pilas*⁴⁸. De este modo dichas benditeras se convirtieron en una de las primeras donaciones que recibió la nueva parroquia del Farrobo, puesto que a mediados de siglo concluyeron los trabajos arquitectónicos y sus cofradías proyectaban ya amplios retablos con el fin de adornar el presbiterio, las capillas laterales y la única nave del inmueble⁴⁹.

Todo ello lleva a pensar que las obras orotavenses son un testimonio más de la relación que los comitentes isleños mantuvieron con maestros de Andalucía y, aunque por ahora no se puede probar su identificación con los ejemplares que Alcaraz cita en el memorial de 1760, al menos resulta factible el vínculo con modelos populares entre labrantes gaditanos del siglo XVIII. Su parecido con piezas que conservan iglesias andaluzas es innegable, pese a que simplifican al máximo el ornato y no ofrecen el acabado de ciertos mármoles que responden al mismo

descendientes. El prelado hizo suya la petición de los vecinos y en su visita a La Orotava ofreció una sepultura propia en la parroquia para todos, reservando el derecho de que pusieran lápida en ella si lo estimaban oportuno⁴⁶. De los privilegios obtenidos por Nicolás Estévez se benefició luego Antonio, a quien Herrera refiere en el mandato ya citado de 1782. Avanzado el tiempo, Antonio Estévez Ruiz de Estrada y su esposa Ángela Suárez de la Guardia se convertirían en destacados patrocinadores de la esclavitud del Cristo de la Columna, cuyo patrimonio enriquecieron con beneficios procurados a raíz de generosas imposiciones pías⁴⁷.

La documentación investigada aporta pocos datos sobre la colocación de ambas pilas en la iglesia, cuya amplia fábrica bendijo el obispo Juan Francisco Guillén en agosto de 1747. Su llegada a la Villa debe situarse en fecha próxima a 1758, puesto que un descargo contenido en las cuentas del periodo 1746-1758 alude a ellas con detalle. El coste de su montaje ascendió a un total de 95 reales, aunque finalmente no se cobraron 20 más que el mismo Nicolás Estévez ofreció de limosna con el fin de pagar *“unas abrazaderas de metal, carpintero, pedrero, hierros y argamasa para poner en firme las*

46. Dicha distinción recayó en el beneficiado Francisco Frías y en vecinos de la localidad como Antonio Estévez Ruiz de Estrada, Nicolás Pérez Isidro, Gaspar de Aponte, Juan Bautista Hernández y Juan de Paz, aunque en 1776 el obispo Juan Bautista Servera ya había otorgado una gracia similar a José Encinosa y Cristóbal Torres. AHDLL: Fondo parroquial de San Juan Bautista, La Orotava. Libro de fábrica, ff. 165r-165v, 173r-173v.

47. LORENZO LIMA, J. A., “La parroquia en torno al Cristo. Espacios de culto y actividades devocionales (1689-1835)”, *El Señor de la Columna y su Esclavitud*, La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, 2009, págs. 211-212.

48. AHDLL: Fondo parroquial de San Juan Bautista, La Orotava. Libro de fábrica, f. 146v.

49. Comentarios al respecto en LORENZO LIMA, J. A., *El legado del Farrobo...*, op. cit., págs. 49-50.

fin mercantil. Además, a ese particular se une la calidad del mármol con un veteado muy visible para diferir de la pureza o carácter más blanquecino que muestran aún las creaciones italianas. Lo que sí queda claro es que ellas y ejemplares afines ofrecen características propias, ajenas en todo a los repertorios que difundieron obras arribadas desde Génova a lo largo del Setecientos. Las pilas que poseen origen italiano muestran una apariencia contrastada, tendente a la simplificación de líneas cuando avanza el siglo XVIII –ejemplares en la iglesia de San Marcos de Icod, parroquia del Realejo Alto, convento franciscano de Garachico y parroquia de la Concepción en La Laguna–, a la combinación de mármoles de colores con superficies blancas o escasamente veteadas –primitiva pila bautismal del Puerto de la Cruz o benditeras de la parroquia de la Concepción de La Orotava, iglesia de San Agustín de Icod y convento de Santa Catalina en La Laguna–, y estructuras que conforman su pedículo a través de un característico pilar abalaustrado –benditeras de la catedral de La Laguna y parroquia de la Concepción en Santa Cruz–, por citar sólo los casos más notables⁵⁰.

No se atiene a esas cualidades otra pila de mármol blanco, cuyo origen gaditano puede acreitarse ahora⁵¹. Se trata de la sencilla benditera que franquea el ingreso a la ermita de Nuestra Señora de las Angustias en Icod de los Vinos, fundada y erigida a mediados del siglo XVIII (Fig.4). La bibliografía que existe sobre el inmueble ensalza el valor otorgado a los bienes de origen novohispano y guatemalteco con que el indiano Marcos de Torres lo dotó antes de morir en octubre de 1780⁵², aunque no se ha tenido un interés semejante por otras creaciones que decoran su interior desde la década de 1750. El templo fue edificado después de que se produjera el arribo de la imagen titular en 1746, aunque la “primera obra” sería iniciada en 1748, la “segunda fábrica” un año más tarde, y la ampliación de la sacristía y de la tribuna en 1757. Con posterioridad el patrón procedió a su ornato con el montaje de un retablo de madera –contratado en Los Realejos con el maestro Laureano Verde– y la compra de varios cuadros, entre ellos algunos de bajo precio “por estar ya usados”⁵³. A estos bienes se sumaron creaciones de mármol llegadas desde Génova y Cádiz en el periodo 1758-1759, algo que confirma la cotidianeidad con que los comitentes isleños recurrieron a dichos mercados para adquirir todo tipo de piezas durante la época Moderna.

En 1758 se construyó la bóveda de enterramiento y fue cubierta de inmediato con “una losa de mármol con letras de bronce que se mandó traer de Génova para el sepulcro”, mientras que al año siguiente tuvo lugar la colocación de “una pila para agua bendita traída de [...] Cádiz”. La primera tuvo un coste de 71 pesos y la segunda de 46 pesos, incluyendo en ambas sumas los gastos de su transporte e instalación⁵⁴. De acuerdo a ello, la pila sería una de las pocas manufacturas andaluzas que tuvo la ermita durante sus primeros años de existencia y, por fechas y factura, no debería descartarse la posibilidad de que fuera uno de los ejemplares aludidos por Alcaraz en su oficio de 1760. Obviando la seguridad que aporta el registro documental, su origen gaditano queda refrendado por la composición de la obra –que condiciona en gran medida un tratamiento

50. LORENZO LIMA, J. A., “Nuestra Señora del Carmen...”, op. cit., págs. 210-214.

51. Referido inicialmente por ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E., “Origen y colocación de la Sta. Imagen de las Angustias”, *Semana Santa 1989*, Icod de los Vinos, Ayuntamiento de Icod, s/p.

52. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., “Virgen de las Angustias”, *Arte Hispanoamericano en Canarias* (catálogo de la exposición homónima), Puerto de la Cruz, Instituto de Estudios Hispánicos/Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 1992, págs. 20-22/nº 3; RODRÍGUEZ MENDOZA, F., *Estudio de una cadena migratoria a América. Icod de los Vinos (1750-1830)*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1998, págs. 239-244; GÓMEZ LUIS-RAVELO, J., “Los legados de escultura americana en el siglo XVIII. Aportación devocional de los indianos”, *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, 2003, págs. 10-16; PÉREZ MORERA, J., “Platería poblana en Icod: el legado de Don Marcos y Don Domingo de Torres”, *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, 2005, págs. 29-34.

53. Archivo Histórico Provincial de Tenerife [AHPT]: Protocolos Notariales. Legajo 1.624, ff. 118r-122v.

54. AHPT: Protocolos Notariales. Legajo 1.624, ff. 118r-118v.

bulboso de toda la superficie, tanto del pie como de la taza—, su corto tamaño, la sencillez del trabajo de labra y, sobre todo, la naturaleza del material. Así, a diferencia del *“mármol blanco y puro de Carrara”* que adquiriría en Italia, el extraído de canteras andaluzas para labrar las piezas conservadas en Canarias ofrece una textura rugosa, poco brillante, algo imperfecta pese a la labra, y tendente a manifestar un grueso veteado. A pesar de esa circunstancia, Alcaraz defendió su uso argumentando que la orografía peninsular no permitía obtener material *“tan blanco como un copo de nieve”* y que, como muchos artistas y pedreros, él no era *“ángel ni diablo que pueda penetrar interiores para buscarlo”*⁵⁵.

Otras piezas de origen andaluz

Los templos isleños cuentan con pilas que no responden a las características descritas y merecen un estudio detenido, porque, como se apuntaba más arriba, la asociación de cualquier pieza marmórea con Génova ha sido una constante en la historiografía insular hasta los últimos años. El propio Alcaraz deja entrever que la importación de obras andaluzas fue habitual a Canarias cuando mediaba el siglo XVIII y que, incluso, se trataba de creaciones mal pagadas por el trabajo que reportaron a los labrantes y su escasa valoración en el mercado. Sirvan de ejemplo al respecto las argumentaciones que dicho maestro relató a Pedro José Morbeque para defender el precio alcanzado por la pila lagunera, advirtiendo que poco antes otro oficial realizó una similar con presupuesto mucho más alto: *“para que V[uestra] m[erced] sepa lo que tiene y lo que vale ahora poco se han llevado tres pilas, una grande y otras dos de tres cuartas que las ha hecho un amigo que yo he tenido en algún tiempo y por la grande le han dado ciento y treinta pesos sin más ni más que lisa ni más que un pedestal y pila”*⁵⁶.

Un ejemplo de estas circunstancias podrían ser la pila bautismal y dos benditeras a juego que conserva la parroquia de La Victoria de Acentejo, resultado de una adquisición que Baltasar Pérez Calzadilla promovió en Sevilla no antes de 1714. Ahora sabemos que el libro de cuentas del oidor Pedro Massieu registra la entrega de diversas cantidades para suplir el costo que le procuraron miembros de la familia Calzadilla entre junio y septiembre de ese año, englobando en sus asientos contables sumas para cubrir los jornales *“del maestro que hace las pilas”* y gastos derivados del transporte hasta Tenerife en varios cajones de madera⁵⁷. Aunque su mármol veteado resulta afín al jaspe que se extraía de las canteras de Morón —denominado en algunos documentos de este periodo como *“piedra colorada de sangre y leche”*—, la rudeza del trabajo de labra o el aspecto que poseen invitan a relacionarlas con manufacturas sevillanas de principios del siglo XVIII⁵⁸. El parecido con algunas piezas del entorno de Alcaraz y los modelos andaluces es obvio, si bien no debemos olvidar que esas cualidades eran comunes entre los maestros del momento. A falta de un hallazgo documental sobre su autor podrían entenderse como un testimonio más de la popularidad de los artífices y de las dificultades que entraña el estudio de este tipo de realizaciones, sujetas siempre a noticias documentales o a claves interpretativas que tienen en el estudio formal su mejor garante. En este caso la composición remite a un esquema dieciochesco, caracterizado por alto plinto o basamento, nudo de configuración bulbosa con ornamentación en relieve y pequeña taza con gallones en la parte inferior. Lo más probable es que desde su llegada al templo

55. ARSEAPT: RM 127 (20/40), ff. 42r-45v. Cit. LORENZO LIMA, J. A., “Apuntes...”, op. cit., pág. 323.

56. ARSEAPT: RM 127 (20/40), ff. 42r-45v.

57. PÉREZ MORERA, J., “Dalmática”, *El prestigio de una familia. Patrimonio y memoria de los Calzadilla en La Victoria de Acentejo*, La Victoria, Ayuntamiento de La Victoria, 2012, págs. 117-119/nº I.5.

58. Serían una consecuencia más del ambiente laboral y creativo que describe HERRERA GARCÍA, Francisco J., “Lorenzo Fernández de Iglesias, un maestro cantero montañés en Andalucía Occidental”, *Atrio: revista de Historia del Arte*, nº 0, 1988, págs. 1-28.



Fig.5. Pila benditera, 1722. Monasterio de monjas claras, La Laguna, Tenerife.

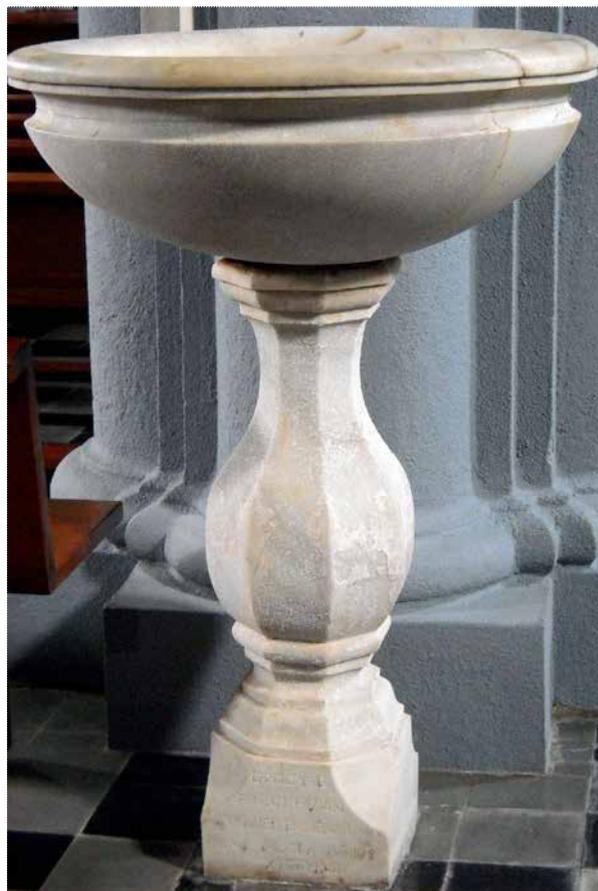


Fig.6. Pila benditera, 1760. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Valverde, El Hierro.

fueran colocadas junto a sendas columnas de piedra y en el antiguo baptisterio, dependencia situada al pie de la torre que en 1718 recibió una nueva reja de madera *“para que –explican los decretos episcopales– la pila bautismal esté con toda la custodia y seguridad”*⁵⁹.

Otro tanto podría decirse de una pila benditera que ha pasado inadvertida hasta ahora: la de mármol o jaspe encarnado que flanquea el ingreso a la iglesia del monasterio de monjas claras en La Laguna (Fig.5). Aunque carezcamos de noticias documentales sobre su encargo, una inscripción presente en la solería donde se asentó inicialmente informaba que responde a una dádiva efectuada en 1722 por la religiosa y sacristana Francisca de la Visitación⁶⁰. Se trata de la obra que reemplazó al ejemplar previo de cantería azul, quizá desaparecido en el incendio que destruyó el monasterio en 1697 o retirado a raíz de su donación años después. El acabado de esta pieza, con pedículo de perfiles rectos, cuerpo prismático y taza gallonada, insiste en su más que probable origen sevillano y permite relacionarla con otras del mismo tipo colocadas en templos de la ciudad y su área de influencia a lo largo del siglo XVIII.

59. AHDLL: Fondo parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, la Victoria. Libro de visitas y mandatos, f. 138r, citado previamente por IZQUIERDO GUTIÉRREZ, S. M., La Victoria. Patrimonio religioso, La Victoria, Ayuntamiento de la Victoria, 2006, pág. 30.

60. “DIO ESTA PILA LA SEÑORA DOÑA FRANCISCA DE LA VISITACION DE LA SANTA. AÑO DE 1722”. La transcripción de esta leyenda, oculta bajo el nuevo pavimento del templo, la publicó RODRÍGUEZ MOURE, J., *Guía histórica...*, op. cit., pág. 137.



Fig.7. Pila benditera, c. 1760. Basílica de Nuestra Señora del Pino, Teror, Gran Canaria.

que pudieron labrarse en Cádiz por indicación del beneficiado Manuel Martínez y Méndez. Así lo avala el registro derivado de su desembarco en la aduana de Santa Cruz de Tenerife el 10 de julio de 1760, gracias al cual deducimos que la fecha de 8 de junio contenida al pie refiere el día en que su autor debió concluir las y añadirle la leyenda identificativa correspondiente. De hecho, la forma en que se dispone el texto y la grafía tan irregular insisten en esa posibilidad. El propio párroco giró despacho para su recepción posterior en la isla, puesto que las pilas llegarían a Valverde despiezadas y dentro de los seis cajones en que fueron resguardadas antes de embarcarlas en Cádiz. La duda radica en saber si la tartana de origen italiano Santa María Magdalena las recogió allí como una mercancía más o —si como cabe intuir dado el origen del navío— fueron cargadas en la ciudad de Génova, de donde sabemos que partió semanas antes bajo las órdenes del capitán Niccolo Porregante⁶⁵. Proble-

Algo similar acontece con el juego de pila bautismal y dos benditeras que la parroquia matriz de El Hierro conserva desde 1760 y al que se había asignado por descarte un origen genovés⁶¹. La inscripción que ostentan al pie permite identificar a sus donantes, ya que la bautismal fue costeada por el matrimonio Armas Padrón⁶² y el resto por Ginés Padrón y su esposa Josefa Camacho junto a Gaspar Ruiz y Jerónima de Armas⁶³. No cabe duda de su encargo en conjunto si atendemos a las cualidades que manifiestan, pues en ellas queda patente la derivación de un mismo modelo que prescinde de la elegancia y el buen acabado del que hicieron gala trabajos italianos cuando mediaba el Setecientos (Fig.6). Lo que sí sugieren es su vinculación con un contexto de amplia actividad edificativa, porque, como ya sabemos, en esos momentos la fábrica parroquial se encontraba sumida en un laborioso proceso de reedificación. De ahí que sean testimonio de una realidad muy compleja, donde el esfuerzo colectivo y la carestía de medios justificaban cualquier empresa artística en una isla secundaria y menor como El Hierro⁶⁴.

En cualquier caso, sin desechar del todo un cuestionable origen genovés, otros indicios llevan a pen-

61. Recoge esa tradición, con bibliografía previa, ÁVILA, A., *Lo humano y lo sacro en la isla del Hierro*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo del Hierro/Gobierno de Canarias, 1998, págs. 281-282.

62. "LA DIO DIEGO DE ARMAS PALOMO Y SU MUJER SEBASTIANA PADRON, JUNIO 8 DE 1760 AÑOS".

63. "LA DIO GINES PADRON TOLEDO Y SU MUJER JOSEPHA CAMACHO JUNIO DE 1760 AÑOS" y "LA DIO Dn GASPAR RUIS PADRON Y SU MUJER Da JERONIMA DE ARMAS Y ALSOLA JUNIO DE 1760 AÑOS". Abunda en la identificación de los donantes ÁVILA, A., *Isla de El Hierro. Patrimonio histórico religioso*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2013, págs. 244-247.

64. ÁVILA, A., *Lo humano...*, op. cit., págs. 281-282; e *Isla de El Hierro...*, op. cit., págs. 242-247.

65. Archivo Histórico Provincial de Tenerife [AHPT]: Hacienda. Libros de registro, H-2-2, cuyos asientos extractó como apéndice documental FRAGA GONZÁLEZ, M. C., "La aristocracia y la burguesía...", op. cit., págs. 205-206.

mas de este tipo son comunes a otros ejemplos de su misma naturaleza, porque, al desconocer noticias precisas sobre el tema, la tradición oral sugiere que fueron labradas con mármol blanco de Carrara⁶⁶.

Diferente es lo sucedido con tres realizaciones más que ingresaron durante la década de 1760 en la basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror, ya que al menos las benditeras pueden ponerse en relación con artistas del entorno de Alcazar al tener origen peninsular. De ellas se han planteado ya algunos juicios interpretativos⁶⁷, pero conviene analizarlas de nuevo para comprender la notoriedad que tuvieron en un periodo de intensa y productiva renovación artística. No en vano, la consagración del templo actual trajo consigo el encargo y la donación de todo tipo de obras de arte, bienes muebles y objetos litúrgicos con el fin de responder a las exigencias del culto y recuperar así las pérdidas producidas en su patrimonio con motivo de unas complejas labores de reedificación que no comenzaron hasta 1760. Entre las creaciones adquiridas entonces se encuentra la pareja de pilas benditeras que estuvo ubicada junto al ingreso principal del inmueble desde su apertura al culto en 1767, aunque en la actualidad sólo subsiste una de ellas porque la otra fue retirada hace unas décadas y desapareció más tarde (Fig. 7). Con esta medida debieron sustituirse los ejemplares de piedra existentes en la fábrica anterior, trabajo local que el cantero Domingo González concluyó en 1722⁶⁸.

La identidad del legatario y su procedencia son conocidas gracias a los apuntes que contiene un asiento relativo al oficio fúnebre de Pedro Russell, rezado con solemnidad el 18 de mayo de 1762. En él se anotó que los hermanos Pedro y José Russell fueron donantes de ambas advirtiendo que *“trajeron dichos señores las dos pilas de mármol de España, las cuales costaron más de mil y novecientos reales y cuya cuenta que les remitió el maestro de ellas la vi”*⁶⁹. Lamentablemente, dicho documento no ha podido localizarse y al ser una donación particular se comprende la ausencia de noticias al respecto en los asientos de fábrica que Estanislao de Lugo firmaba como titular de su mayordomía⁷⁰. Pedro Russell fue un personaje notable de la época⁷¹ y hay constancia de las muchas atenciones que tuvo hacia el santuario de Teror, porque, como dejó anotado el párroco Lázaro Marrero y Montesdeoca, llegó a convertirse en *“uno de los mayores bienhechores que ha tenido esta iglesia, por la especial devoción que siempre ha manifestado con esta santísima imagen de Nuestra Señora”*. Dicha predilección le llevaría a recibir sepultura en la capilla de Ánimas que poseyó el inmueble y a ambicionar la construcción de un retablo que presidiera la segunda iglesia, tal y como lo declaraba con detalle en su testamento de 1756: *“se le haga a la santa imagen el retablo en el altar mayor, el que ejecutará mi heredero en el término de tres o cuatro años”*. Sin embargo, la construcción de la basílica actual años más tarde y el impulso dado al proyecto por la familia Carvajal y Matos dejó sin efecto esa voluntad de Russell⁷². Antes tuvo la oportunidad de contribuir con su propio peculio en la reconstrucción del templo aportando 1.000 pesos por sí sólo y 500 más junto a su hermano José al tiempo de iniciar las obras, una práctica que debió ser habitual entre muchos nobles, burgueses y devotos que residieron en la isla cuando mediaba el siglo. A

66. ÁVILA, A., *Isla de El Hierro...*, op. cit., págs. 244-247.

67. LORENZO LIMA, J. A. y TRUJILLO YÁNEZ, G. A., “Pila bautismal” y “pila benditera”, *Arte, naturaleza y piedad. Miradas de la Basílica del Pino* [catálogo de exposición homónima], Las Palmas de Gran Canaria, Anroart ediciones, 2010, págs. 107-110/nº 24-25.

68. HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., *El patrimonio histórico de la basílica del Pino de Teror (Cuadernos de Patrimonio Histórico, nº 5)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2005, pág. 116.

69. Noticia referida previamente por PÉREZ NAVARRO, F., “Don Lázaro Marrero y Montesdeoca, un cura para la historia de Teror”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18, 20 y 24/VIII/1982.

70. Extractados por SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J., *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y la ermitas de Teror*, Islas Canarias, s. n., 2008, págs. 335-370.

71. Familiar del Santo Oficio, hijo del irlandés Andrés Russell y de la inglesa Michaela Higgs.

72. SUÁREZ GRIMÓN, V., “La familia Carvajal y Matos. Mecenas del retablo del altar mayor de la Basílica del Pino”, *Programa de las fiestas del Pino 2005*, Teror, Ayuntamiento de Teror, 2005, págs. 15-17.

estas donaciones habría que sumar los ladrillos de Holanda que José Russell importó en un momento dado para el desarrollo de las obras, así como obsequios posteriores entre los que destacaron una campana pequeña ubicada en la torre⁷³, doce candelones anuales para “*encender en el octavario que se hace a Nuestra Señora por septiembre*”, dos casullas de damasco blanco, y las campanas que serían colgadas un tiempo en espadañas de las ermitas de Nuestra Señora de las Nieves en el barrio de El Palmar y de San Vicente Ferrer en el entonces pago de Valleseco⁷⁴.

La cita precisa de su origen en «España» no deja lugar a dudas sobre la procedencia peninsular y confirma que dichas pilas deben inscribirse en una dinámica mercantil que resulta extensible a realizaciones del mismo tipo existentes en Gran Canaria y Tenerife, ya que, entre otras, el convento dominico de Las Palmas⁷⁵, la nueva iglesia de San Mateo y la parroquia de San Bartolomé de Tejina conservan obras de gran semejanza. Sin embargo, la documentación conocida silencia cualquier noticia sobre ellas y deja abierta la posibilidad de las últimas que respondan a una dádiva dieciochesca que no conocemos todavía o a una cesión llegada a dichos inmuebles con motivo de las desamortizaciones del siglo XIX⁷⁶. Es probable que las pilas terorenses sean parte de los ejemplares descritos por Alcaraz en el oficio ya citado de 1760, aunque de ser así su importación podría retrasarse hasta la época en que falleció el donante. Lo que sí cabe pensar, en cambio, es la mediación de José Retorillo en su encargo y posterior transporte hasta Gran Canaria, pues sucedería algo semejante con las peticiones que Estanislao de Lugo formuló a dicho agente con el fin de ornamentar la basílica durante los años sesenta. De hecho, gracias a su gestión arribaron a ella alhajas de plata, tejidos y esculturas que guardan una relación inequívoca con trabajos documentados a Hita y Castillo⁷⁷. De ahí que no sorprenda el alto precio de 1.900 reales que alcanzaron, excluyendo tal vez de esa suma los gastos adicionales de transporte y montaje en Teror. La relación con su supuesto labrante en Andalucía debió ser estrecha porque al menos lo prueba el recibo que Montesdeoca leyó antes de 1762, si bien ello queda confirmado con la propia morfología de las piezas. Así lo sugiere también la naturaleza o apariencia del mármol, la sencillez de sus líneas, el convencionalismo de un diseño distante de muchas realizaciones italianas que solían mostrar pilar abalaustrado o la combinación de jaspes con diversos colores, así como otros motivos ornamentales que determinan por igual su aspecto definitorio con superficies lisas o gallones existentes en la taza y la base del pedículo.

Disponemos de menos noticias para afrontar el estudio de la interesante pila bautismal que se encuentra al uso en la misma basílica de Teror. Las referencias conocidas sobre ella no son muchas y silencian cualquier dato relativo a su patrocinador o donante si es que realmente lo hubo, aunque todo indica que su llegada a Gran Canaria fue consecuencia de los anhelos de un comitente particular que nos resulta desconocido. Ello explicaría la ausencia de datos fiables sobre su encargo o pago en los libros de contabilidad que Estanislao de Lugo supervisaba como mayordomo de fábrica, pero resulta extraño que de ser así no muestre inscripción desvelando la identidad de su donante. No olvidemos que la leyenda votiva fue un recurso habitual en ejemplos que con-

73. A buen seguro la actual campana del reloj o de los cuartos, fechada en 1764. TRUJILLO YÁNEZ, G. A., “Campana de los cuartos”, *Arte, naturaleza...*, op. cit., págs. 110-111.

74. LORENZO LIMA, J. A. y TRUJILLO YÁNEZ, G. A., “Pila benditera”, *Arte, naturaleza...*, op. cit., págs. 109-110/n° 25.

75. Cuya existencia no es descrita en el inventario desamortizador de agosto de 1836. Archivo Histórico Provincial de las Palmas de Gran Canaria [AHPLP]: Conventos. Legajo 5-38.

76. No sucede así con la pila bautismal de la misma parroquia de Tejina, ya que los asientos de fábrica describen su colocación antes de 1746 y la identidad del donante. Sin embargo, la documentación investigada no aporta pistas claras para asignarle un origen genovés o peninsular. AHDLL: Fondo parroquial de San Bartolomé, Tejina. Libro I de fábrica, f. 55v. Otros juicios al respecto en DE LA ROSA OLIVERA, L., “Noticias históricas de la parroquia de San Bartolomé de Tejina”, *Revista de Historia*, 62, 1943, pág. 90.

77. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J., *Las iglesias...*, op. cit., págs. 365, 367-369. Últimas valoraciones sobre estas obras, con bibliografía precedente, en HERRERA GARCÍA, F. J., “Nicodemo y José de Arimatea (Santos Varones)”, *Arte, naturaleza...*, op. cit., págs. 112-113/n° 27.

servan varias iglesias de Tenerife y refería antes. Lo que sabemos ahora es que la obra actual data de la década de 1760, de modo que habría que relacionarla con bienes adquiridos para sustituir antiguos enseres de culto al tiempo que avanzaban los trabajos de reconstrucción en el templo. Hay constancia de que existía en él cuando el obispo Delgado y Venegas desarrollaba una visita protocolaria a Teror en noviembre de 1766, “porque –advierten los apuntes de la visita– *inmediatamente pasó a la iglesia nueva en donde está ya la pila baptismal*”. No es extraño, pues, que unos meses antes fuera bautizado allí Salvador Antonio Estanislao María del Pino, el primer neófito que recibió las aguas bautismales en su amplia taza⁷⁸. La pieza en cuestión es un trabajo notable, labrado en mármol blanco y acorde a las condiciones que exigía entonces una realización de sus características. Consta de alto pie y de taza o fuente con división interna para separar el agua limpia de la recurrida en el acto bautismal, aunque carece de remate a modo escultura alegórica o religiosa para conferirle la misma monumentalidad que describe el ejemplar contemporáneo de La Laguna.

El resto de documentación investigada tampoco refiere nada sobre la ejecución y el envío hasta Gran Canaria, por lo que ello deja abierta la posibilidad de que su origen se encuentre en Génova, Marsella o Cádiz⁷⁹. Sin embargo, su aspecto y las condiciones que rodearon el encargo de ciertos bienes para el santuario durante la década de 1760 avalan la hipótesis de que su contratación se haya tramitado en Cádiz a través de José de Retortillo, porque, como ya sabemos, era personaje de confianza para Lugo y otros intermediarios que se movieron en el entorno bajopeninsular. Por lo demás, la propia pieza revela ese origen si atendemos a su ornamentación y a los motivos recreados en ella, sobre todo en la labra que manifiestan los gallones, la decoración del pie a modo de garra de animal, elementos vegetales y un sinfín de molduras planas. Lástima que el trabajo de archivo sea tan deficitario hasta el momento, al no ser suficiente para catalogar un conjunto de mármoles tan variado y –lo más difícil todavía– asignarle una procedencia o autoría contrastada a tenor de la uniformidad que adquirieron las decoraciones dieciochescas.

Fecha de recepción: 13/10/2013

Fecha de aceptación: 15/01/2014

78. TRUJILLO YÁNEZ, G. A., “Partida bautismal de Salvador Antonio Estanislao María del Pino”, *Arte, naturaleza...*, op. cit., págs. 83-84/nº 10.

79. HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., *El patrimonio...*, op. cit., págs. 115-116.

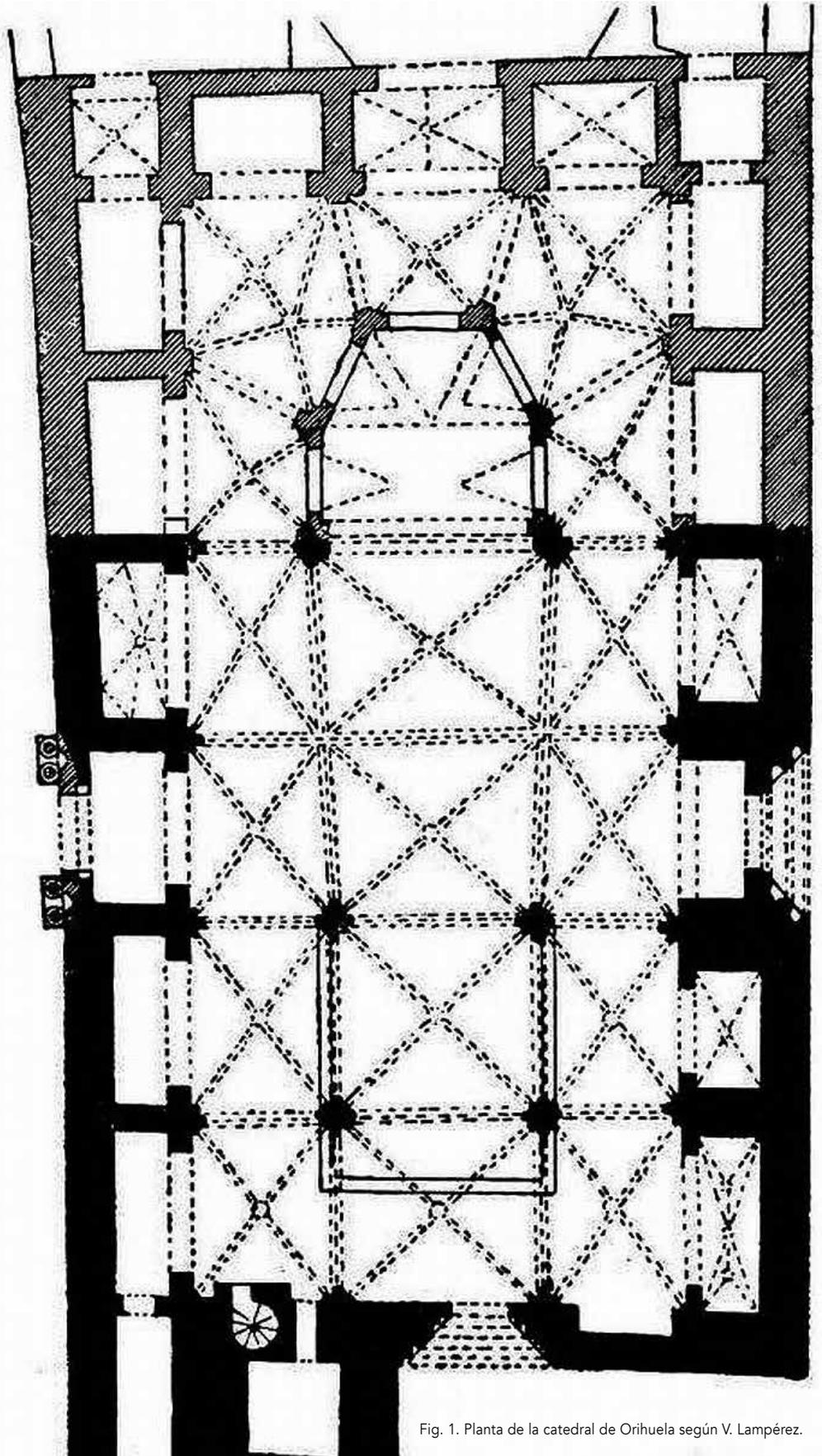


Fig. 1. Planta de la catedral de Orihuela según V. Lampérez.

La Catedral de Orihuela y la Contrarreforma:

Una nueva imagen a golpe de reformas y añadidos

Alejandro Cañestro Donoso

Universidad de Alicante

Resumen

La diócesis de Orihuela, por su especial carácter contrarreformista desde su fundación, trató de adecuar sus templos a la nueva imagen que demandaba el regenerado movimiento católico, imitando las soluciones espaciales propias de nave única con capillas. Tal fue el caso de la catedral de Orihuela, para la cual se emprendieron reformas con el fin de acomodar el viejo templo gótico a la nueva imagen imperante en todo el orbe católico, se centró en la adecuación del presbiterio, con la erección de capillas o rejas, además de retablos o tabernáculos, que subrayaron el énfasis eucarístico de estos espacios. En suma, toda una serie de programas y propuestas encaminados a adecuar el espacio de la catedral de Orihuela a las nuevas directrices y gustos del momento de la Contrarreforma, que harán de ella un verdadero baluarte de esos tiempos en la diócesis de Orihuela.

Palabras clave: Contrarreforma, catedral, Orihuela, reformas.

Abstract

The Diocese of Orihuela, by its special counterreformatist character since its foundation, attempted to bring the temples to the new image that demanded the regenerated Catholic movement, imitating their own spatial solutions unique space with chapels. Such was the case of the Cathedral of Orihuela, for which were undertaken reforms in order to accommodate the old Gothic church to the new prevailing image throughout the Catholic world, focused on the adequacy of the presbytery, with the erection of chapels bars, as well as retablos or tabernacles, which stressed the Eucharistic emphasis of these spaces. In short, a whole series of programs and proposals aimed at adapting the space of the Cathedral of Orihuela to the new guidelines and tastes of the time of the Counter-Reformation, which will make it a real stronghold of those days in the diocese of Orihuela.

Keywords: Counterreformation, cathedral, Orihuela, reforms.

El Concilio de Trento y, consecuentemente, el movimiento de la Contrarreforma, trataron de adecuar los templos antiguos pre-existentes, muchos de ellos de tiempos medievales, a la nueva liturgia que impuso la reforma del culto¹. Evidentemente, una buena parte de esos templos anteriores fueron derribados para levantar fábricas acordes ya a las concepciones, a los gustos y a las necesidades del momento, si bien deben tenerse en cuenta que otras iglesias se mantuvieron, aunque se vieron reformadas para ajustarse a la nueva situación. Algunas de esas iniciativas fueron sugeridas en los sínodos con el objetivo de obtener finalmente unos espacios corregidos y ampliados que trataran de imitar aquellas construcciones que se erigían de nueva planta con nave única y capillas, por lo que en algunas ocasiones se llegaron a horadar los contrafuertes de separación y crear así unos pasos secundarios comunicados, tal como ofrecían las capillas laterales de las iglesias contrarreformistas según ocurrió en la iglesia alicantina de Santa María. También el arreglo del templo afectó a la cabecera con una diversidad de expedientes orientados a potenciar este ámbito donde asimismo se incluyeron importantes retablos y templetos con tal fin. Cuando no se erigieron capillas anexas dedicadas a la Eucaristía, como culto principal contrarreformista, o a alguna advocación de particular veneración que, en realidad, funcionaban como pequeñas iglesias propias dentro de un templo, con sus propias fachadas y plantas bien de cruz latina bien de cruz griega, siempre con cúpula. Además de este arreglo interior, hay que tener en cuenta las obras llevadas a cabo en el exterior, en fachadas y portadas, como espejos de la nueva realidad religiosa², con el fin de magnificar el templo y realzar su sacralidad desde el entorno urbano.

Esta adecuación de lo existente no sólo afectó a la arquitectura propia del templo sino que igualmente tuvo su repercusión en otros campos del arte, pues frecuentemente la reforma de los viejos espacios se tradujo en el acoplamiento de un retablo, una reja, un púlpito o cualquier otro elemento del mobiliario litúrgico, sin olvidar tampoco los objetos de plata y textiles que se convirtieron en fundamentales en la concepción de la nueva liturgia y de su manifestación.

El edificio más importante de la diócesis de Orihuela por albergar la catedral episcopal, la catedral, será objeto de múltiples reformas y añadidos, pudiendo considerarse este edificio como un prototipo de la adecuación a los nuevos tiempos. Estos se aprecian en plenitud en el último tercio del siglo XVI, dado que ahora pasa de ser colegiata a catedral en 1564 y además, como tal, tenía que ser espejo de los ideales contrarreformistas para toda la diócesis.

Se inicia la construcción del actual edificio a finales del siglo XIV³, sobre una construcción preexistente datada en el siglo XIII que constituía la continuidad a la mezquita musulmana, en estilo gótico mediterráneo, con tres naves y capillas entre los contrafuertes de escasa profundidad, la prolongación de las cuales hace posible la presencia de una girola detrás del Altar mayor y un crucero despejado gracias a la supresión de los machones, obra de inicios del siglo XVI, a cargo de Pere Conte⁴, adicionándose, en lugar de ellos, otras soluciones estructurales novedosas para la época, con el fin de facilitar la visión del presbiterio,

1. Cfr. CAÑESTRO DONOSO, A., *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*, Madrid, 2015, pág. 124 y ss.

2. "La impronta de esta nueva imagen religiosa propiciada por la Contrarreforma no sólo se manifestó en el interior de los templos, su ornato y ajuares. En realidad, tan importante como el espacio del culto fue su exposición al exterior", véase RIVAS CARMONA, J., "Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pág. 378.

3. Tormo apunta que esta fábrica debía ser algo más tardía, quizá "cuando era colegiata o antes", véase TORMO y MONZÓ, E., *Levante. Guía de las provincias valencianas y murciana*, Madrid, 1923, pág. 300. Cabe recordar que la categoría de colegiata le vino en 1413.

4. Es mencionado en la bibliografía como responsable de "la peculiar y arriesgada solución de bóvedas con nervios torsionados", véase VARELA, S., *Obra de los arquitectos en Alicante*, Alicante, 2001, pág. 75.

que estaba codificada por tales pilares⁵. Esta fábrica gótica contemplaba asimismo una torre prismática a los pies con molduras que marcan los cuerpos y la portada del imafrente, llamada *de las Cadenas*, de influencia mudéjar por presentar un arco polilobulado en el acceso, rodeado de arquivoltas apuntadas. Además de ella, se levantó otra portada en el siglo XV, la de la Virgen del Loreto, de estilo gótico arcaizante con jambas y arquivoltas apuntadas que cobijan el acceso, adornado por un arco carpanel muy rebajado, que casi parece un dintel, dispuesto en el siglo XVI tras la supresión del parteluz original. Por tanto, puede decirse que las primeras fases constructivas de la iglesia catedral de Orihuela se resumen en dos etapas, a saber: el siglo XIV, momento en que se ejecuta el cuerpo de las naves aprovechando material constructivo de la primera fábrica mudéjar, de la que se conservaría la torre, y el siglo XV, con el añadido de la cabecera, la confección de la girola y la erección de la portada del Loreto.

Ahora bien, será el siglo XVI el que marcará la primera renovación de la imagen de la catedral oriolana⁶, tanto en el interior como en el exterior, pues para ella, a tenor de su nuevo rango como colegial⁷ y, más tarde, catedralicio⁸, y vistos los grandes hitos arquitectónicos con la nueva gramática renaciente que comenzaban a fraguarse en esta zona tras los numerosos templos de nave única del XV e inicios del XVI, se plantea una ampliación desde el lado norte, esto es, el del Evangelio, que rivalizara en funcionalidad y belleza con cualquier templo de este obispado. Este ensanche contemplaba unas capillas en lenguaje renacentista, la primera muestra clasicista de la seo oriolana, cubiertas por bóveda de cañón con pilastras y arcos cajeados⁹, además de la refactura del presbiterio¹⁰, que fue realmente lo primero que se llevó a cabo, desechando el espacio que había sido levantado y reformado poco tiempo antes, para introducir unas bóvedas clásicas que ocultaban las góticas antiguas de terceletes y nervios, todo un prodigio de la arquitectura¹¹.

Evidentemente, tal remodelación no vino sola sino que lo hizo acompañada de un ambicioso programa, que se dilataría en el tiempo hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que, puede decirse, se concluyen las obras y reformas y ya se ha adecuado plenamente el edificio existente a la nueva imagen que

5. La eliminación de los pilares de la nave central en el crucero y su sustitución estructural por arcos formeros y diagonales fue advertida por JAÉN, G. et al., *Guía de la arquitectura de la provincia de Alicante*, Alicante, 2000, pág. 223. Según Zaragoza, "esta atrevida resolución tiene resonancias de las obras construidas por los maestros del círculo de Pere Compte, al apoyarse la bóveda mediante nervios sogueados esculpidos a modo de cuerdas que parecen sustentar la carpa pétreo", véase ZARAGOZÁ, A., "El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Pere Compte y su círculo", en VV. AA., *El Mediterráneo y el Arte español, actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1996. Para Chueca, la decisión de elidir tales pilares obedecía más a criterios funcionales que a estéticos, pues "el crucero debía parecer angosto", en CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura de la arquitectura española*, t. I, Ávila, 2001, págs. 412-413.

6. Señala Chueca que "la pobre y arcaica iglesia...tuvo que engalanarse a tenor de las recientes dignidades", pues la que fuera erigida en 1443 como colegial, recibirá la dignidad de ser catedral en 1564, al compás de la creación de la diócesis, véase CHUECA GOITIA, F., op. cit., t. I, pág. 412. Esta misma idea es repetida en NAVARRO MALLEBRERA, R. e VIDAL BERNABÉ, I., "Arte", en MESTRE SANCHÍS, A. (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV, Murcia, 1985, pág. 424, pues ambos autores indican que la primera intención arquitectónica fue "el deseo de convertir a la antigua iglesia del Salvador de Orihuela en un edificio catedralicio o consiguientemente, hubo necesidad de modificar el presbiterio".

7. La Bula de erección de la colegiata llegó el 13 de agosto de 1413. Puede verse el panorama histórico de tal momento en VIDAL TUR, G., *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*, t. I, Alicante, 1961, pág. 43 y ss. Puede verse también al respecto RUFINO GEA, J., *El pleito del Obispado, 1383-1564*, original de 1900, ed. Facsímil, Valencia, 1995, pág. 7 y ss.

8. La historia de la erección en catedral puede verse en *Biografías de los Reverendísimos e Ilustrísimos Señores Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela, desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena; con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta ciudad*, original de 1886, ed. Facsímil, Orihuela, 1996, pág. 3 y ss.

9. Esta nueva ampliación renacentista, en teoría, no tendría nada que ver con Quijano, pues se trata de "un giro diferente", más próximo a Inglés, véase BÉRCHEZ, J. y JARQUE, F., *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, 1994, pág. 78.

10. Esta reforma contemplaba también la modificación del aula capitular, a cargo de Juan Inglés. Se conocen los capítulos para la construcción de la misma, fechados el 27 de noviembre de 1578 y en ellos se presenta a Inglés como "maestro de cantería", véase NIETO FERNÁNDEZ, A., *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, t. I, Murcia, 1984, págs. 91-95.

11. El mismo Chueca no repara en elogios al decir a propósito que "en Levante se sabía construir y no asustaba sostener en el aire seis compartimentos de bóveda cuatripartita sobre tres arcos, uno transverso y dos longitudinales", en CHUECA GOITIA, F., op. cit., t. I, pág. 413.

trajo consigo la Contrarreforma y el nuevo culto que ésta imponía. La reforma casi integral del presbiterio también contemplaba dos espléndidas rejas, la que cierra el coro y la que cubre el Altar mayor, puesto que las otras cuatro, las que cierran el espacio por sus cuatro lados de la girola, son góticas.

La reja del presbiterio, “*lujosa y muy historiada*” según E. Tormo, fue realizada en 1549¹² en Cartagena por los maestros rejeros franceses Andrés y Esteban Savanian¹³, quienes introducen, en esta pieza forjada, una muestra del lenguaje renacentista, si bien no será la única reja presente en la catedral, pues la Capilla de la Comunión, en la zona del trasagrario, se cierra asimismo con una, obra de Antón Viveros¹⁴, fechada en 1494¹⁵, además de la reja que delimita el coro por su parte frontal. Volviendo a la del presbiterio, cabe decir que se trata de una interesante obra, con un cuidado programa iconográfico desplegado en sus tres cuerpos que ya insinúa la renovación del culto que implantará la Contrarreforma al ubicar en el cuerpo central un medallón con la escena de la Anunciación, en el superior se disponen a Adán y Eva mientras que en la cornisa se presentan los cuatro grandes Profetas (Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel), estando en el remate un Crucificado, casi escultórico, en cuyo pie aparecen dos alas imperiales, símbolo de la redención. La Virgen, Cristo y los santos, además del pasaje del Pecado Original, quedan patentes en esta reja, a manera de prefiguración de los programas culturales que exaltará Trento. Esta reja presenta, en los extremos, dos púlpitos bellamente labrados, obra contemporánea¹⁶ a la reja pero remozados a mediados del siglo XVIII¹⁷.

La reja que cubre el coro por su parte frontal fue atribuida al taller del maestro Bartolomé¹⁸, el mismo que ejecutara la de la Capilla Real de la Catedral de Granada, si bien la documentación aportada por el

12. Al menos, en esa fecha, se emite carta de pago para ambos maestros rejeros y, en ella, consta “que estaban acabadas con toda perfección la reja y puertas de hierro frente a la puerta de la Sacristía, por donde se entra al Altar mayor y asimismo la escalera de hierro y puerta para el púlpito que hay en dicha parte”, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, págs. 87-88.

13. Alcolea ofrece la autoría de esta reja a Esteban Savanian, artífice, además, de la reja de la capilla de los Coque en la Catedral de Murcia y la del presbiterio de la iglesia de Santiago de Orihuela, en 1547, véase ALCOLEA, S., *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniae*, vol. XX, Madrid, 1958, pág. 69.

14. Antón Viveros será el responsable, entre otras obras, de la reja del presbiterio de la iglesia de Santa María del Salvador (Chinchilla, Albacete), fechada en 1503. Pueden verse al respecto los siguientes trabajos: SANTAMARÍA CONDE, A. y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G., *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*, Albacete, 1981; ALCÁZAR ORTEGA, M., *Iglesia Arciprestal Santa María del Salvador. Guía Ilustrada de visita*, Chinchilla, 2002. En el siglo XVI se le añadieron dos púlpitos platerescos, véase ROKISKI LÁZARO, M. L., “Los púlpitos de la iglesia de Santa María de Chinchilla”, *Archivo Español de Arte*, t. 66, 261, Madrid, 1993, págs. 75-77. Este maestro es, asimismo, autor de la reja del presbiterio y la del coro de la catedral de Murcia, obras que “le consagraron como uno de los maestros indiscutibles de su siglo”, en 1497, en BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia...*, op. cit., pág. 11. Puede verse, además, a este respecto el estudio de BELDA NAVARRO, C., “La obra de rejería de la Catedral de Murcia”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 24, Murcia, 1971, págs. 207-234; BELDA NAVARRO, C., “El arte cristiano medieval en Murcia. Las artes industriales góticas”, en VV. AA., *Historia de la Región de Murcia*, vol. IV, Murcia, 1980, págs. 345-347 y BELDA NAVARRO, C., “La obra de rejería en la Catedral de Murcia”, en TORRES FONTES, J. (ed.), *La Catedral de Murcia. VI Centenario*, Murcia, 1994, págs. 217-256. Debe tenerse en cuenta el trabajo de VERA BOTÍ, A., *La Catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, 1994, págs. 163-165, así como el estudio más reciente que incorpora bibliografía de PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, 11, Murcia, 1996, págs. 161-174. Ya tempranamente, Alcolea atribuyó a Antón Viveros esa reja “que cierra la Capilla de la Comunión tras la girola”, véase ALCOLEA, S., op. cit., pág. 27. Se dijo que Viveros formaba un foco rejero en Murcia, “quien forjará unas obras de gran calidad y monumentalidad, caracterizadas por su sentido horizontal”, en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 2006, pág. 36.

15. Se conocen los capítulos de la construcción de esta reja, en los cuales se compromete “el maestro Antón de Biberos, herrero de Murcia” a obrar “el enrejado de hierro para el Altar mayor”, que posteriormente sería trasladado al acceso de la Capilla de la Comunión porque fue sustituida esta reja por la de 1549 de los Savanian, más del gusto de la época, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., pág. 88. Estos Savanian también ejecutarían las rejas para la Capilla de los Rocafull –esto es, de la Virgen del Rosario– y la Capilla de Santa Catalina, NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, págs. 89-90.

16. Gutiérrez-Cortines señala, acerca de ellos que “están estrechamente vinculados con los repertorios de Ghirlandaio, Giuliano da Sangallo o el Codex Escorialensis”, en GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., “La arquitectura como arte y el Renacimiento como lenguaje de renovación”, en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), *Semblantes de la vida [catálogo de exposición]*, Valencia, 2003, págs. 127-128.

17. El 24 de mayo de 1751 se pide “que se haga un púlpito con balaustas de hierro a fin de que sirva a los Curas para la enseñanza de la doctrina cristiana”, levantándose éste años más tarde a cargo del herrero José Gironés y el tallista Antonio Rufete, quienes entregan la obra en febrero de 1776, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, pág. 64.

18. Se dijo de ella que “pertenece a la escuela del maestro Bartolomé”, en CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI, Summa Artis*, vol. XVIII, Madrid, 1961, pág. 512.



Fig. 2. Portada de la Anunciación de la catedral de Orihuela. Fotografía: Fototeca de Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura.

padre Nieto ha revelado que comparte autoría con la del presbiterio, a cargo de Andrés y Esteban Savanian, quienes forjarían y dorarían la pieza siguiendo posiblemente un diseño de Jerónimo Quijano. Quizá la comparanza con la granadina venga porque esta oriolana también incorpora el escudo del emperador Carlos V entre flameros y copas. Esta reja, levantada en 1547, podría suponer muy bien la introducción de los valores renacentistas en la catedral oriolana al ser un poco anterior a la otra, si bien ambas comparten disposición en tres cuerpos, aunque ésta del coro se achafana en las esquinas hacia los pilares para dar mayor sensación de cierre y adaptación al espacio.

El Renacimiento introducido en la catedral por esas dos rejas y por las capillas del lado del Evangelio, dada la ampliación del espacio por ese flanco, tuvo un magnífico reflejo en el exterior, concretamente en el crucero norte, en la llamada *Portada de la Anunciación*, una obra tradicionalmente atribuida a Jerónimo Quijano dadas sus semejanzas por la portada de dicho autor en el claustro del colegio Santo Domingo, de Orihuela; sin embargo, la documentación trabajada por A. Nieto reveló que, si bien tam-

poco se descarta la mano de Quijano, intervino en ella otro autor destacado, el arquitecto Juan Inglés¹⁹. Con todo, ante esta portada se presentan varios interrogantes: ¿seguía Inglés un diseño anterior? Eviden-

19. Este arquitecto, natural de Tortosa, trabajará en Orihuela en el Colegio Santo Domingo, en la iglesia de Santiago y en la catedral, además de en la iglesia de San Martín de Callosa de Segura. Una biografía aproximada sobre él puede verse en VARELA, S., op. cit., págs. 137-138. Con todo, deben distinguirse los autores que la atribuyen a Quijano, como Chueca Goitia, Camón Aznar o Tormo, mientras que Bérchez, Jarque, Navarro y Vidal se inclinan, vista la documentación que compiló A. Nieto, a fijar la autoría de esta portada y la hacen como obra de Inglés. E incluso Chueca dijo que "parece inspirada en otra portada dedicada, asimismo, a la Anunciación, en el claustro del convento de Santo Domingo, en Orihuela, que recuerda a Jacobo el Indaco" además de indicar que en el convento de los Jesuitas de Murcia "existe una portada de tipo parecido, aunque mucho más purista, con notables esculturas que se atribuyen al hermano Domingo Beltrán", en CHUECA GOITIA, F., op. cit., t. II, pág. 206. Respecto a esta última portada murciana, en la actual iglesia de Santo Domingo, puede verse GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia, 1987, págs. 487-491. Con todo, no debe obviarse que el primero que aporta el nombre de Inglés relacionado con esta portada es A. Nieto Fernández.

temente, sí, dado lo arcaico de su esquema para esos años tan finales del XVI. E incluso el mismo artista indica que debían separarse la arquitectura de las otras artes²⁰, por lo que entonces no tendría sentido pensar que las trazas de esta portada fueron suyas. Pero ¿y si la portada ya estaba hecha y la labor de Inglés no fue otra que la de su traslado? No debe olvidarse que para levantar la última de las capillas del lado del Evangelio, la más próxima a los pies y costada por el obispo de Sarno, se hubo de ampliar el templo por lo que quizá pudiera estar esa portada, a todas luces diseño de Quijano, en esas inmediaciones de la última capilla y, al suprimirse ésta, se decidiera trasladarla.

El primer Renacimiento español tendrá en esta portada un magnífico representante con un esquema de arco de triunfo, a la manera de la época y de las tradiciones locales —caso del gran arco del presbiterio de la iglesia de Santiago, en Orihuela, o de las portadas de la iglesia de Jumilla, San Esteban de Murcia, la colegiata de San Patricio de Lorca o la iglesia de la Asunción, de Sax, estudiada esta última en este presente trabajo, obras de idéntica configuración—, con unas columnas pareadas corintias flanqueando el acceso con arco de medio punto. Los intercolumnios se aprovechan para alojar hornacinas aveneradas que, en la actualidad, no contienen imagen alguna. Esta portada, ejecutada en 1578 y 1588 en su primera fase y entre 1589 y 1590 en su última etapa, sitúa a dos maestros: Jerónimo Quijano, cuya presencia no debería resultar extraña en esta obra, y Juan Inglés²¹, quien también participa en otros edificios en Orihuela, por lo que no sería descabellado pensar que, bajo unas trazas del primero, el segundo concluyera la factura de esta portada, verdadero hito del Renacimiento en la región²².

Ciertamente, la huella de Jerónimo Quijano está presente tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico y decorativo, y se patentiza en las imágenes de la escena de la Anunciación, un tema mariano que se pone en relación con lo que se estaba fraguando desde el último cuarto del siglo XV en esa suerte de *Precontrarreforma* y que servirá de prefiguración para lo que se potencie desde el Concilio de Trento. Las figuras casi salen del marco de las enjutas, con un interesante aire italianizante, visto también en el friso, cuyo repertorio ornamental se articula a base de *putti*, *candelieri*, roleos y grutescos.

Con todo, esta portada no debe tomarse como un elemento independiente sin tener en cuenta las importantes reformas a las que se somete el presbiterio y el lado norte de la catedral, que tendrá algunos ejemplos paralelos en las catedrales de Murcia o Valencia²³, como se ha dicho en algunas ocasiones, pues responde a un mismo planteamiento: adaptar el edificio antiguo gótico a los lenguajes artísticos actuales y, por tanto, a la nueva imagen que daban los templos erigidos contemporáneamente y darle un carácter más eucarístico.

20. Dijo Inglés que “la ymaginería y pintura es cosa distinta de la arquitectura y traça de las obras de cantería, porque lo otro es ornato adherencia a la dicha obra y cosa particular de por sy” y, en palabras de C. Gutiérrez-Cortines, “tal entendimiento de la arquitectura presuponia la valoración de los componentes esenciales: el muro, el volumen y el espacio” además de un “rechazo a la fusión de las artes”, véase GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa...*, op. cit., pág. 87.

21. Incluso se ha insinuado que la labor arquitectónica pudo haberse debido a Quijano mientras que de Inglés, sería el aparato decorativo, en BENITO, F. y BÉR-CHEZ, J., *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura*, Valencia, 1982, pág. 152.

22. Sobre los condicionantes de esta portada y de otras obras puede verse CAÑESTRO DONOSO, A. y GÓMEZ LÓPEZ, C., “El obispo Gallo y su papel en la nueva imagen contrarreformista de la diócesis de Orihuela”, en ALBERO MUÑOZ, M. M. y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (eds.), *Territorio de la memoria: arte y patrimonio en el sureste español*, Madrid, 2014, pág. 362 y ss.

23. Ello ha sido puesto de relevancia en RIVAS CARMONA, J., “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, *Estudios de Platería San Eloy 2003*, Murcia, 2003, págs. 515-522.

Por esas fechas se remozan varias capillas laterales del interior de la catedral, como la del Rosario o la del obispo de Sarno. La primera de ellas, la de la Virgen del Rosario, contenía un retablo ejecutado en 1496 a cargo de Juan Marcelles, de Valencia, en estilo gótico, con arquerías apuntadas y tracerías, al gusto del momento, aunque casi un siglo después, en 1576, se solicita la factura al imaginero murciano Francisco Ayala de una nueva imagen de la Virgen *“de madera de pino y encarnada y dorada y acabada de todo punto”*, que ya vendría a renovar la imagen de esta capilla²⁴. Este retablo quinientista sería sustituido en 1735 por otro, a cargo de Bartolomé y Antonio Perales, dorado por Diego Tormos y José Moñino²⁵. Fue habitual, pues, en los templos levantar retablos marianos en capillas próximas a la capilla mayor, con frecuencia puestas bajo la advocación de la Virgen del Rosario. Asimismo, tampoco se conserva la imagen que realizara Ayala para el camarín de la calle central del retablo, ya que en 1633 se encarga otra al escultor Bernardo de Aguilar, a petición de la Cofradía del Rosario, con una más que evidente influencia de Juan Martínez Montañés²⁶.

Luis Gómez, obispo de Sarno, legó fondos para levantar una capilla en la catedral de Orihuela, dedicada a la Santísima Trinidad, *“cerca de la puerta de la iglesia, a la parte de tramontana”*, próxima al campanario, en el lado norte, es decir, en el flanco en que se estaban operando reformas desde mediados del XVI, con el lenguaje renacentista como bandera. En un principio, en 1581, se decide ubicarla en la sacristía, *“en la pared donde están los armarios”*²⁷ aunque finalmente se dispondrá, tal cual era la voluntad de Gómez, a los pies del templo, en el lado del Evangelio. Se requería ensanchar el perímetro de la catedral una vez más y, para ello, no dudan en adquirir los terrenos de una casa colindante en 1585²⁸. Se comienza a construir el interior, en el que interviene Juan Inglés, quien se apoyará en dos maestros de cantería, Pedro de Aguirre y Juan Torres, para acabar la obra en 1588, con un retablo que se ordena hacer en 1587 al carpintero José Piquer, *“de buena madera, limpia y de modo que se pueda pintar una vez acabado”*, debiendo ser similar al retablo de la Virgen del Rosario que existía en la iglesia oriolana de la Merced. Piquer se compromete a entregar la obra en un plazo de seis meses, a partir de septiembre de 1587, si bien la fábrica no dispondrá de fondos suficientes para satisfacerle el importe y se verá obligada a vender algunos censos al Colegio de Predicadores con el fin de poder abonarle lo pendiente. Esta capilla, de planta rectangular con pequeños altares laterales, sería modificada seriamente en el siglo XVIII como consecuencia de los desperfectos causados por una riada, que arrastró parte de la misma.

No se advierten más modificaciones ni mejoras, ni adaptaciones al gusto de la época según las exigencias del culto, más que la incorporación de bienes suntuarios al tesoro hasta bien entrado el siglo XVII, momento en que tiene lugar una reforma de gran relevancia tanto para la historia de la catedral como para la arquitectura y el arte de la Gobernación de Orihuela. En efecto, el presbiterio de la seo cambió completamente

24. La Virgen fue encargada el 17 de mayo de 1576 a “Francisco Ayala, entallador de Murcia” para la Cofradía de la Madre de Dios del Rosario, propietaria de esta capilla, y se especifica que se quería la misma “conforme a la hecha en el Colegio de Predicadores”. Dado que se iba a ubicar en un retablo, se pide que no lleve “las espaldas pintadas de otra imagen” y que a la Virgen y al Niño que sujeta en brazos se les ponga “rayos, rosario y flores, y el Jesús con un rosario en las manos, y la María también y en la peana serafines”. Posiblemente sería una imagen de vestir porque únicamente se le abonan seis ducados “en parte de pago de la factura y manos de la imagen de Nuestra Señora del Rosario para la Seu”, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, pág. 68.

25. Es interesante el proceso constructivo de este retablo. Al respecto puede verse MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), *Semblantes de la vida*, Valencia, 2003, págs. 422-425.

26. BELDA NAVARRO, C., “Virgen del Rosario”, en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 426-427.

27. La razón que se alega procede de la misma concepción de la capilla, pues se pretendía que ésta “impidiera el paso a la calle”. Precisamente, para evitar tal estorbo, se lleva a la sacristía, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, págs. 71-72.

28. Los vecinos venden su casa “porque se ha de tomar de ella parte para ensanche de la Capilla en memoria del obispo de Sarno”, *Ibidem*, pág. 72.

de apariencia y configuración, convirtiéndose en una obra plenamente barroca, con un nuevo retablo y un nuevo templete, aunque no llegó a perder la esencia gótica de la fábrica original, rivalizando, por tanto, con las grandes fábricas seiscentistas que se habían levantado al compás de la Contrarreforma²⁹, es decir, las iglesias de San Nicolás (Alicante) y Santa María (Elche), además de las parroquias locales de Santiago y Santas Justa y Rufina, las cuales poseían grandes retablos contemporáneos y habían adoptado ya unas nuevas apariencias. Evidentemente, algo de ello hubo de haber en las razones por las cuales el Cabildo catedralicio emprende su más ambiciosa reforma, la de la cabecera.

En el año 1689 se presenta un memorial de Gregorio Masquefa del que se extrae que se pensó hacer un tabernáculo y un retablo “*del mayor lucimiento*”, en el caso de que se encontrara la persona adecuada para realizarlos³⁰. En ese documento, expuso que Nicolás de Bussy, escultor reputado de la zona, con obra en Alicante, Elche y la misma Orihuela, se encontraba en Murcia para llevar a cabo algunas de sus obras para la Cofradía de la Sangre, diciendo además que había emprendido diligencias para hacerlo llegar a Orihuela con el fin de ofrecerle el proyecto de la renovación catedralicia. Por aquellos momentos, gozaba de gran éxito en Orihuela el tallista Antonio Caro, aunque se descartó hacerle el encargo a este último porque, según se entreve en la documentación, se pretendía hacer una obra magnífica y lo idóneo sería recurrir al artista de gran renombre que era Bussy, máxime después de haber visto las obras tan espléndidas que había dejado en Elche. Otra de las razones podría ser que este Caro estaba realizando un retablo



Fig. 3. Capilla del Rosario de la catedral de Orihuela. Fotografía: Fototeca de Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura.

para hacerlo llegar a Orihuela con el fin de ofrecerle el proyecto de la renovación catedralicia. Por aquellos momentos, gozaba de gran éxito en Orihuela el tallista Antonio Caro, aunque se descartó hacerle el encargo a este último porque, según se entreve en la documentación, se pretendía hacer una obra magnífica y lo idóneo sería recurrir al artista de gran renombre que era Bussy, máxime después de haber visto las obras tan espléndidas que había dejado en Elche. Otra de las razones podría ser que este Caro estaba realizando un retablo

29. Incluso se ha insinuado que esa reforma podía obedecer a un intento de emular la reforma que se había llevado a cabo en el presbiterio de la catedral de Murcia, pues el Cabildo oriolano había puesto sus miras en muchas ocasiones en la seo murciana, buscando “iniciar el engalanamiento presbiterial de manera muy similar al que se había desarrollado en Murcia”, véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela”, en RIVAS CARMONA, J. (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*, Murcia, 2006, pág. 597.

30. I. Vidal estudió todo ello y, dado que constituye una de las pocas fuentes bibliográficas al respecto, se va a intentar hacer una síntesis de todo lo que Vidal publicó, por ello se añade esta nota única con la referencia para no reiterarlas: VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)* Alicante, 1990, págs. 95-100 (retablo) y págs. 108-110 (tabernáculo).

al mismo tiempo para la parroquia oriolana de Santas Justa y Rufina, templo al cual no quería equipararse la catedral, así como tampoco quería tener parangón, si no ser mucho más superior, con los templos de Alicante, Elche o la propia iglesia de Santiago de Orihuela.

En efecto, se pide que Antonio Caro que se desplace a Murcia para recoger a Bussy en abril de 1690, con lo cual se confirma la idea de que el alemán viajó a Orihuela, reconoció el presbiterio y, posiblemente, elaboró algunas trazas para lo que se le demandaba, sin permanecer en la ciudad demasiados días. En julio del mismo año, Caro se ofrece para llevar a cabo el proyecto —no se sabe si sería el diseñado por Bussy o uno que realizaría él mismo, pues señala que la obra debía hacerse *segons la demostració y trasa que he fet y manifestat*— en un plazo de cuatro años, indicando también que, en caso de morir, se ocupara de la obra el escultor Laureano Villanueva. Lo que es cierto es que si el proyecto fue enteramente obra de Caro, se dejó influenciar por la obra de Bussy al incorporar determinados elementos que éste había dispuesto en la portada de la iglesia de Santa María (Elche). Lamentablemente, ese aparato decorativo se desmontó en el siglo XIX³¹ pero se conoce, a través de la documentación, tanto el proceso constructivo prolongado durante varios años como las características que tales elementos tenían.

Desde luego, la cabecera de la Capilla Mayor de la catedral, que realmente no era de grandes dimensiones, hubo de adaptarse con una serie de obras para albergar este nuevo conjunto, que, en teoría, debía ser más grande de lo habitual y, para ello, se suprimieron las claves de la bóveda gótica y se enlució el techo, ocultando la cubrición original, además de otras reformas menores que sirvieran para adecuar el espacio existente a la obra que había de hacerse. Estas obras se contrataron en noviembre de 1692 y a mediados del año siguiente, la documentación indica que estaban ya concluidas y, por tanto, listo el presbiterio para albergar el nuevo retablo, en cuya base se incorporaría un tabernáculo.

Poco tiempo después de la ubicación en el presbiterio de la colegiata de San Nicolás (Alicante) de un magnífico tabernáculo genovés de mármoles, se decide remodelar el presbiterio de la seo oriolana en el que, además de un templete, se llevaría a cabo una renovación de su revestimiento. Lógicamente, este tabernáculo venía a situar a la catedral en la órbita de los grandes templos, como se indicaba anteriormente, consolidándose, asimismo, esta tipología en esta diócesis de Orihuela con los ejemplos de Alicante, Elche, el catedralicio y, con posterioridad, el nuevo tabernáculo de mármoles para la oriolana parroquia de Santiago.

Levantado sobre un pedestal, ocupaba dos terceras partes del alzado del retablo y tenía dos cuerpos articulados cada uno de ellos con ocho columnas salomónicas, que según lo usual se adelantaban a la estructura propiamente dicha del templete. Este número de columnas indica bien a las claras que se trataba de una estructura exenta y, por tanto, con sus cuatro frentes resueltos de igual forma. Como bien ha señalado Vidal Bernabé, su composición sería semejante a la de la custodia procesional de la vecina catedral de Murcia, realizada en 1677 por el maestro toledano Antonio Pérez de Montalto, lo que obviamente remite una vez más a lo madrileño³², si bien la diferencia con esta obra de platería estriba en que la pieza oriolana era

31. La siguiente reforma del presbiterio se llevó a cabo a partir de 1802, si bien se incrementarán las labores constructivas en 1825, véase LÓPEZ MARTÍNEZ, M. C. y GUTIÉRREZ-GARCÍA MOLINA, M. Á., *Vicente López y Orihuela*, Orihuela, 1996, pág. 24 y ss.

32. La semejanza de esta custodia, obra del platero toledano Antonio Pérez de Montalto fechada en 1678, con templetos madrileños de la época y en especial con el proyecto de Herrera Barnuevo para San Isidro ya ha sido puesta de relieve por RIVAS CARMONA, J., "La orfebrería barroca en Murcia", en VV. AA., *Murcia barroca*, Murcia, 1990, pág. 90. Asimismo, es interesante ver al respecto el trabajo de PÉREZ SÁNCHEZ, M., "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", *Estudios de Platería San Eloy 2002*, Murcia, 2002, págs. 343-362.



Fig. 4. Sillería del coro de la catedral de Orihuela. Fotografía: Fototeca de Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura.

cerrada con puertas, mientras que la murciana es completamente abierta. En otras palabras, presentaba una estructura equivalente a la de San Nicolás (Alicante), abierta, pero duplicada en sus dos cuerpos, lo que en definitiva aumentaba su aparato, aunque los lujosos mármoles del templete alicantino fueron reemplazados en este caso por maderas talladas y doradas, gracias a las cuales se pudo enriquecer extraordinariamente con una abundante decoración, que sobre todo se desplegó por las salomónicas. Las columnas del primer cuerpo se adornaron con angelillos y las del segundo con pámpanos y vides. Tan aparatosa decoración culminaba en el remate con el grupo escultórico de la Transfiguración, aludiendo al Salvador, titular de la catedral oriolana, con la imagen de Cristo rodeada por las de San Pedro, San Juan, Santiago, San Elías y Moisés.

El retablo de Antonio Caro también es conocido a través de fuentes documentales y puede decirse que tenía tres calles sobre una alta predela, separadas por pilastras que, en lugar de capitel, presentaban cariátides y, en vez de basa, tenían sargas de frutas, a la manera en que Bussy lo había hecho en la portada de la iglesia de Santa María (Elche). Las calles laterales alojarían, en hornacinas, las imágenes de los Santos Obispos apoyadas en repisas, ubicando angelitos con atributos de tales santos en la superficie que quedase sin decorar del retablo. El Padre Eterno ocupaba el remate, entre una gloria de nubes y serafines.

En suma, con este retablo y con el tabernáculo se imponía al presbiterio de la primera iglesia de la diócesis de Orihuela una nueva imagen, la imagen que requería el culto regenerado de la Contrarreforma. Ya no valían los retablos góticos de casillero, aun cubriendo toda la pared del ábside, pues ahora se precisaban imágenes mucho más grandes, con un sentido mayor de la pedagogía y de la catequesis a través de

la iconografía. Evidentemente, este retablo venía a exaltar uno de los pilares fundamentales de la Contrarreforma, auspiciado desde el mismo Concilio de Trento, la Eucaristía, con la presencia de un imponente tabernáculo exento en la base del retablo, visible desde todos los puntos de la iglesia.

Como casi todas las catedrales de origen gótico, la de Orihuela conservaba en el centro de nave principal un coro, cerrado hacia el presbiterio con una reja de los Savanian. En este templo no se tomará la determinación contrarreformista de suprimir el coro para una perfecta visión de las celebraciones litúrgicas, tal cual exigían las disposiciones de Trento y la participación activa de los fieles en las ceremonias³³. En efecto, el coro se mantuvo siempre y se fue remozando con el paso del tiempo, llegando al siglo XVIII³⁴, momento en que se requiere la presencia de los alicantinos Juan Bautista Borja –escultor hasta ese momento sin presencia en la zona– y Tomás Llorens, un artesano, a quienes se encarga la sillería del coro de la catedral, firmándose el compromiso por ambas partes el 19 de noviembre de 1716 con la obligación de entregar y colocar la misma el 6 de enero de 1718.

En efecto, esta sillería será la última gran obra que lleve a cabo el Cabildo catedralicio en el siglo XVIII, si bien, como se ha indicado líneas arriba, durante la siguiente centuria cambiará nuevamente de aspecto el presbiterio suprimiéndose las magnas piezas que en él se habían instalado poco tiempo antes. Los capítulos³⁵ de la sillería refrendan que ambos autores, alicantinos confesos, debían hacerse cargo de toda la obra y poner todas las herramientas necesarias tanto para hacer las sillas, la del Obispo incluida, como para su adaptación en el templo, en el espacio existente en el centro de la nave. El mismo documento exige que se siga el diseño y, aunque no se hace referencia a su autor, las características finales de esta obra indican que pudo perfectamente deberse a Borja, si bien hay determinados aspectos que contrastan con sus realizaciones en Valencia, mucho más comedidas³⁶, o incluso partes que parecen inacabadas o mal rematadas, posiblemente causa de la intervención del otro escultor, Tomás Llorens, con menos capacidad que el primero. Además de los asientos, debía realizarse la decoración del muro que rodeaba el coro, desde la terminación de las sillas hacia arriba, “*con diferentes labores de estuco con perfiles de oro*”; pared que fue sustituida al acabar la Guerra Civil por el actual cierre de madera³⁷.

La sillería presenta una escogida iconografía³⁸ con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, inserta en unas placas en los respaldos de los asientos³⁹, de poco relieve⁴⁰. Con un cierto punto manierista por

33. “En España, el peso de la tradición era muy fuerte y los coros no se tocaron”, véase RAMALLO ASENSIO, G., “El templo como espacio eucarístico”, en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*, Orense, 2005, pág. 50.

34. A mediados del siglo XVI ya debía existir un coro “como lo prueba la magnífica reja renacentista que lo cierra”, rodeado teóricamente de muros de piedra; MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 428-430.

35. Los capítulos fueron publicados por SÁEZ VIDAL, J., *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*, Alicante, 1985, págs. 232-233. Únicamente se añade esta referencia al pie, para no reiterarla en todos los datos extraídos de dicho trabajo. Con todo, debe decirse que la decisión de hacer nuevos el coro y el trascoro es de 1715, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, págs. 139-140.

36. Sugiere Sáez Vidal que Borja arribó a Alicante buscando un nuevo destino para ejercer libremente su arte, donde desplegara totalmente su capacidad de crear, dado que en Valencia se encontraba más limitado y más contenido.

37. Este trascoro y el revestimiento fueron realizados hacia 1946 y fueron obra de Alejandro Ferrand, arquitecto conservador de Monumentos de Valencia, y de Antonio Serrano Peral, con la talla del escultor alicantino Eduardo Botí, véase RIVAS CARMONA, J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, 1994, pág. 165.

38. Esta iconografía ha sido analizada con detalle en SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y MARTÍN CASELLES, A., *El coro de la catedral de Orihuela*, Valencia, 1996, pág. 17 y ss. Se ha dicho que estas escenas obedecen a diseños anteriores a esa fecha (pág. 9). También se ha indicado que las mismas estarían “basadas en los grabados de la Biblia Sacra, publicada en Lyon, en 1547”, pág. 9 aunque también viene explicado en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 428-430. Dicen Sebastián y Martín que “el programa ideológico expresado en la sillería oriolana puede clasificarse dentro de la sistematización que establece San Agustín para la historia del mundo, en tres partes: *Ante legem, Sub lege y Sub gratia*”, pág. 41, todo encaminado hacia la salvación.

la complicación de las posturas y de los gestos, Borja y Llorens tallan estos pasajes e introducen repertorios figurativos, sobre todo ornamentales, que más tarde el primero reproducirá en sus obras alicantinas o en la de Aspe. Cabe señalar que esta obra de Orihuela supondrá la primera obra de Borja en la provincia de Alicante, si bien para la propia ciudad oriolana también ejecutará la pila bautismal de la iglesia de las Santas Justa y Rufina. Posiblemente, Borja, quien a todas luces sería el tracista de estos diseños, se inspiraría en láminas antiguas para los respaldos⁴¹, a tenor de la indumentaria que lucen los personajes, que no es la contemporánea y parece ser que este escultor se aleja de los principios contrarreformistas del valor pedagógico de la imagen y su funcionalidad para conmovir, al adoptar posturas naturalistas.

No contentos con las reformas que, desde el último tercio del siglo XVII, se emprendieron en el entorno catedralicio, es decir, el nuevo presbiterio, el aula capitular, la sacristía y su dotación de mobiliario, además de otras obras en las iglesias parroquiales de Santas Justa y Rufina y Santiago, se decidió, en un último intento de remozar la imagen del edificio que albergaba la silla episcopal⁴², hacer una catedral nueva⁴³, bajo el marco del episcopado de Juan Elías Gómez de Terán, una época de auténtica eclosión arquitectónica⁴⁴, con obras de gran entidad como el Seminario o las distintas reformas llevadas a cabo por dicho mitrado en las parroquias de toda la diócesis. Este proyecto, cuyos planos se han dado a conocer recientemente por Francisca del Baño, pronto debió rechazarse a causa de la carestía de fondos económicos que pudieran asumir tan magna obra⁴⁵. Realmente, más que una catedral nueva, lo que se quiso hacer fue, una vez más, ampliar el edificio existente⁴⁶. Sí hubo un proyecto de nueva catedral que se conoce por otros planos, analizados en este caso por J. A. Ramírez, pero pertenece a un momento posterior, ya época de Carlos III y bajo la mitra de Pedro Alborno⁴⁷.

39. Ciertamente, la mayor parte de estas sillerías catedralicias tenía talladas figuras de santos en sus respaldos, resultando este caso oriolano un hecho aislado y extraordinario, como se estudió en el trabajo de QUINTERO ATAURI, P., "Sillas de coro españolas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1908, pág. 97.

40. Este hecho se puede relacionar con la visura de láminas de orfebres y bronceístas, más que de escultores o grabadores. Especialmente se han visto paralelismos en la concepción de la sillería con el frontal de altar que el valenciano Gaspar Lleó repujara para la catedral de Murcia, véase IGUAL ÚBEDA, A., *El Gremio de Plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Valencia, 1956, pág. 158. Puede verse también el trabajo de SÁNCHEZ JARA, D., *Orfebrería murciana*, Madrid, 1950, pág. 69 y ss.

41. Los autores que han estudiado esta sillería convienen en pensar que las láminas son de 1547, de la Biblia sacra de Lyon, lo que vendría a explicar que la indumentaria que presentan los personajes sea clasicista, de estirpe renacentista.

42. Debe reseñarse que no fue el único intento vano de ampliar la catedral, pues en 1569 se realiza un proyecto, del que no se tienen datos, y posteriormente, a mediados del XVII se decidió emprender otro, del cual solamente se realizó la ampliación y renovación del presbiterio, según se ha estudiado. Todo ello es analizado por SÁNCHEZ PORTAS, F. J., "Intentos de ampliación y renovación de la catedral de Orihuela", en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 598-605.

43. Ello no constituye un hecho aislado, pues durante el Barroco fueron numerosas las catedrales españolas que tuvieron intervenciones de este tipo. Puede ampliarse este tema en RAMALLO ASENSIO, G., "Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX", en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, págs. 11-40.

44. Esto ya lo dejan puesto de manifiesto Bérchez y Jarque al decir que por tales momentos se vive "un ambiente de renovación arquitectónica auspiciado por Gómez de Terán", en BÉRCHÉZ, J. y JARQUE, F., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993, pág. 152.

45. A este respecto son muy claras estas palabras: "no satisfecho el desprendimiento del Sr. Gómez de Terán...pretendió invertir sus caudales en la construcción de una nueva y suntuosa catedral, para lo cual se formaron los correspondientes planos...y de cuyas pretensiones tuvo que desistir en vista de la negativa del Cabildo, que se opuso a la realización de tan loable proyecto, llevado de una mal entendida economía. Estos sinsabores, si bien amargaron el corazón del prelado, no debilitaron, empero, el desprendimiento generoso de que se hallaba poseído", en *Biografías de los Reverendísimos e Ilustrísimos Señores Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena; con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta ciudad*, original de 1886, ed. facsímil. Orihuela, 1996, págs. 37-38. Ello mismo es citado, sin aportar más datos, en VIDAL TUR, G., op. cit., t. I, pág. 324.

46. Ello es explicado en BAÑO MARTÍNEZ, F. del, "Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela", *Archivo español de Arte*, 324- Madrid, 2008, pág. 419.

47. Así queda manifiesto en el estudio de RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., *El perfil de una utopía: la catedral nueva de Orihuela (arte, urbanismo y economía en el siglo XVIII)*, Madrid, 1978. Asimismo, estos planos fueron estudiados en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 601-602, si bien en estas fichas se siguen atribuyendo a la época de Gómez de Terán.

La ampliación de Gómez de Terán contemplaba añadir una nueva capilla mayor, adosada al flanco septentrional del templo, cambiando con ello el sentido tradicional canónico de la orientación –que ahora sería sur-norte– y accediendo al mismo por la portada de Loreto, que estaría ahora ubicada a los pies y no en un lateral como antes, mientras que el crucero existente haría las veces de dos tramos de nave, en medio del cual se levantaría un coro mucho más amplio, y una nueva capilla mayor, más desahogada⁴⁸. Ciertamente, esta ampliación correspondía a un deseo del obispo Gómez de Terán, quien decía que Dios le había iluminado y le había pedido que reformara la catedral, sede de su silla⁴⁹. Se conocen cuatro planos, dos de ellos de Marcos Evangelio, uno de Antonio Villanueva y uno sin firmar, que muestran, en efecto, el giro de orientación que debía sufrir el edificio existente y las reformas que en él debían llevarse a cabo. Con todo, no se llegó a realizar esta ampliación ante la oposición del Cabildo catedralicio, que no vio con buenos ojos este capricho del prelado, y del propio pueblo de Orihuela, harto de gravámenes.

Fecha de recepción: 14/11/2013

Fecha de aceptación: 17/03/2014

48. La decisión se toma una vez finalizadas las honras fúnebres al rey Felipe V, pues la iglesia catedral resultaba estrecha y angustiosa, no dándose en ella “la separación de clases, llegando a causar confusión y aún irreverencia en estos tan sagrados actos”, por lo que “han pensado y discurrido...teniendo siempre por acertado y único el que se haga una capilla mayor a la parte del norte de esta iglesia, uniéndole a la nave actual de ella, con lo que queda útil todo de su cuerpo y todos los demás de su servicio, sin que se necesite variar ni utilizar el más mínimo, consiguiéndose al mismo tiempo una maravillosa extensión y ensanche, con que se logran todos los referidos fines”. El documento original, custodiado en el Archivo Histórico Nacional, fue transcrito por BAÑO MARTÍNEZ, F. del, op. cit., pág. 420.

49. Ello se cita en RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., *El perfil de una utopía...*, op. cit., pág. 68. Incluso, se ha insinuado que esta ampliación obedecía más a los gustos de un prelado contrarreformista que a razones funcionales, pues con el nuevo edificio, el obispo entraría desde la calle a una nave amplia y no angosta, como la que había, es decir, se planteaba un nuevo espacio escenográfico, propio de una mentalidad barroca, véase BAÑO MARTÍNEZ, F. del, op. cit., págs. 422-423. En numerosas ocasiones, Gómez de Terán aludirá al Concilio de Trento, especialmente al recurrir al arbitrio llamado del Matadero.

A
J O U R N E Y

THROUGH

S P A I N

IN THE YEARS 1786 AND 1787;

WITH PARTICULAR ATTENTION

TO THE

AGRICULTURE, MANUFACTURES, COMMERCE,
POPULATION, TAXES, AND REVENUE

O F T H A T C O U N T R Y;

AND

R E M A R K S

IN PASSING THROUGH

A P A R T O F F R A N C E.

By JOSEPH TOWNSEND, A.M.

RECTOR OF PEWSEY, WILTS;

AND LATE OF CLARE-HALL, CAMBRIDGE.

IN THREE VOLUMES. — VOL. III.

L O N D O N:

PRINTED FOR C. DILLY, IN THE POULTRY.

M. DCC. XCI

La revalorización de la escuela pictórica sevillana

a través de la literatura artística dieciochesca: entre la biografía y los libros de viaje*

Marina Gacto Sánchez

Universidad de Murcia, España - Koç University, Istanbul, Turquía

Resumen

En el presente estudio reflexionamos sobre la literatura biográfica española y las crónicas publicadas por viajeros extranjeros que visitaron nuestro país durante el siglo XVIII. La selección de estas fuentes literarias se enmarca en el deseo de estudiar los juicios de valor que sobre el arte español se realizaron fuera de nuestras fronteras y la influencia que los escritos artísticos españoles tuvieron en la revalorización de la escuela pictórica sevillana. Se trata de un análisis sobre la estima y consideración de los maestros españoles teniendo como referencia el pensamiento ilustrado que sirve de cimiento a estos artistas y literatos.

Palabras clave: siglo XVIII, revalorización, arte español, literatura biográfica, libros de viaje, escuela pictórica sevillana, estatus artista.

Abstract

Throughout this study we reflect on the Spanish biographical literature and the published chronicles of foreign travelers who visited our country during the 18th century. The selection of literary sources is delimited by the desire of revising the estimation given to the Spanish arts out of our borders and how Spanish artistic literature influenced the revaluation of the pictorial school of Seville. We analyze the consideration and appreciation of the Spanish masters and we also establish a final assessment of these issues. We carry out the study taking as reference the mindset of the Enlightenment serving to these artists and litterateurs as a base.

Keywords: 18th century, revaluation, Spanish arts, biographical literature, travel literature, pictorial school of Seville, artist status.

*. Este trabajo es resultado de la ayuda postdoctoral Türkiye Scholarship Research Program, otorgada en el marco de ayudas a investigadores internacionales con financiación del Ministerio de Educación Turco. Agradezco especialmente la atenta dirección y consejos del Profesor D. Cristóbal Belda de la Universidad de Murcia y de la Dra. Karin Hellwig del Zentralinstitut für Kunstgeschichte en Munich.

Introducción

Durante el siglo XVIII uno de los grandes retos de la nueva monarquía española fue la modernización. Sus construcciones regias y su reforma radical de la enseñanza artística bajo la recién creada Academia de San Fernando son facetas importantes dentro de este afán regeneracionista. La dinastía borbónica supone una nueva etapa para el país que tiene su reflejo en las Bellas Artes¹. Las reformas llevadas a cabo por Fernando VI y Carlos III generaron en los ilustrados extranjeros una corriente de interés que se concreta en viajes a la península ibérica y crónicas literarias posteriormente editadas.

Estos libros de viajes constituyen una importante fuente de estudio y se revelan dentro de la literatura dieciochesca como escritos extensos, ricos y a menudo contradictorios. Para estos viajeros ilustrados y sus lectores, las Bellas Artes proporcionaban un gran entretenimiento, satisfaciendo la curiosidad y permitiendo un mayor conocimiento de la cultura. Tal y como afirma Crespo Delgado, dada su íntima vinculación con la ilustración de una comunidad, se integraban y eran pieza de interés en los juicios culturalistas y de progreso, tan propios de las sociedades contemporáneas e históricas del siglo XVIII².

Todas estas cuestiones se plantean en un ambiente de crisis de mentalidades, de instituciones y ante una quiebra de la sociedad. En el ámbito artístico, esta crisis se ve agudizada por el continuo paralelismo literario a través del cual la nueva dinastía se liga a la anterior por medio de un programa historicista. Esto da lugar a una perpetua comparación entre generaciones artísticas, reivindicada y defendida por los ilustrados, que tiene como resultado la veneración y defensa de la práctica artística del siglo XVII como ideal intelectual. A su vez dichos ilustrados lamentan la decadencia de las artes y de los artistas contemporáneos. En este sentido cabe recordar a Bernardo de Iriarte, amigo ilustrado de Mengs, Ponz y Ceán Bermúdez, por sus significativas líneas dirigidas a Hernández Pérez de Larrea en 1792 quejándose de la medianía de nuestra pintura³. Estos ilustrados lamentan la decadencia del arte de la pintura en España y en Europa, denuncian la mediocridad, escasa pericia y habilidad que los profesores demuestran en su docencia, lo que redundaba en el declive y atraso de las artes.

La mentalidad artística en el siglo XVIII. El florecimiento de las Academias, el auge de la literatura biográfica y el estatus del artista español

La creación de la Academia de Bellas Artes supone una evolución de la enseñanza artística en España y un supuesto progreso social del artista a través de un régimen jurídico que reglamenta su actividad y ofrece mejores oportunidades de aprendizaje. También representa la implantación de un nuevo lenguaje artístico de carácter singular, fruto de una regulación centralista y del control dinástico. En particular, la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pretende colegiar la enseñanza artística y promover un cambio de mentalidad frente a los antiguos gremios. Cuando los Borbones patrocinan la institución académica y otorgan por decreto la nobleza a los artistas pertenecientes a ella, se transforma el mecenazgo y se cuestiona la personalidad y la actividad del artista. Otra consecuencia del cambio de mentalidad es la proliferación de material biográfico, en la mayoría de los casos promovido por la propia Academia, donde el reconocimiento encomiástico serviría

1. ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 55, 1, págs. 147-162.

2. CRESPO DELGADO, D., "De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII", *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001, pág. 270.

3. URRÍES Y DE LA COLINA, J. "El coleccionismo del ilustrado Bernardo de Iriarte", *Goya*, n.º. 319-320, 2007, pág. 267.

de instrumento para conocer el grado de estimación hacia una determinada actividad artística. A través de unos métodos clave repetitivos los artistas realzan su fama y posición social, siguiendo el estereotipo heroico que mencionan Kris y Kruz⁴. En consecuencia, la creación de la Academia de Bellas Artes constituye un factor determinante en la consideración del artista y en la mejora de la estima hacia las artes plásticas en España.

En este sentido, Mengs teoriza sobre la utilidad de la Academia por su capacidad para enseñar a crear y difundir el buen gusto defendiendo el aprendizaje de la pintura por medio de enseñanzas que marquen la separación entre el artista y el artesano. Para servir a este enaltecimiento artístico se crean otras Academias provinciales, como las primigenias de San Carlos de Valencia y la Escuela de las Tres Nobles Artes en Sevilla⁵, contribuyendo a extender la enseñanza artística de corte clasicista por gran parte de la geografía española.

Sin embargo, artistas e ilustrados a través de sus escritos nos legaron un profundo respeto hacia la escuela pictórica andaluza anterior, representada por Velázquez y Murillo. Esta actitud es justificada en la obra de Ceán Bermúdez *Diálogo sobre el arte de la pintura*, en la que enfrenta a Murillo frente a Mengs en forma de diálogo literario. Ambos protagonistas conversan sobre sus métodos utilizados para lograr la belleza ideal. El diálogo parece resolverse de modo imparcial entre el naturalismo y el idealismo pictórico de uno y otro, aunque finalmente Ceán se decide partidario del pintor sevillano.

El ilustrado critica al bohemio por la desafortunada vida artística de sus discípulos, a la vez que acusa al artista clasicista de haber sido el causante de acabar con el brillante recorrido de la práctica pictórica peninsular. Alude mordazmente a Mengs al referir: “*Tu, nimio, con el cúmulo de tantas reglas y preceptos, y Lucas Jordán por el contrario, con su manga ancha y sin ningún escrúpulo, disteis al traste con la pintura en España*”⁶. Menéndez Pelayo califica esta obra como “*la crítica más sangrienta del eclecticismo de Mengs*”⁷. Al ver las obras de Velázquez y ser interrogado por ellas, el bohemio reconoce en el diálogo su inferioridad para sumirse posteriormente en una depresión.

Capítulo importante dentro de estas obras escritas por Ceán Bermúdez será a su vez la *Carta de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a la que elevó Bartolomé Esteban Murillo, cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla (1819)*. Se trata de la primera historia sobre la escuela andaluza pictórica y uno de los primeros relatos biográficos acerca del referido maestro⁸. Está dedicada a Jovellanos al que llama “mi dulce y verdadero amigo”

4. KRIS, E. y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991.

5. CORZO SÁNCHEZ, J. R., “Las Academias de Bellas Artes de Andalucía. Su origen, historia y organización actual”, *Temas de estética y arte*, 24, 2011, págs. 206-225. Para comprender los orígenes de esta Academia y la fundación de la “Academia de Murillo” véase también CORZO SÁNCHEZ, J. R., *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla: 1660-1674*, Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009.

6. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diálogo sobre el arte de la pintura*, ed. DU FRESNOY, C. A., Sevilla, Manuel de Aragón y Compañía, 1819, pág. 58.

7. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España: obras completas*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012, pág. 1084.

8. Las relaciones de Murillo con coleccionistas europeos de variada procedencia determinaron su temprano conocimiento y aprecio más allá de nuestras fronteras, apareciendo su biografía en la segunda edición de 1683 del libro de artistas publicado por el alemán Sandrart. De este modo se convirtió en uno de los pintores españoles más valorados ya a principios del siglo XVIII. MENA MARQUÉS, M. B., “Grandes colecciones de pintura española fuera de España”, págs. 157-170 en CABANAS BRAVO, M., (coord.) *El Arte español fuera de España: XI Jornada de Arte*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2003. Ceán Bermúdez menciona la fama de Murillo en Europa en el Diálogo..., 1819, pág. 51. Bourgoing alude a Murillo, conocido en Francia como Morrillos. En la reedición inglesa de su *Tableau de L'Espagne Moderne*, Londres, John Stockdale, 1808, t. I, págs. 258, el editor explica que el Museo de París solamente tiene tres cuadros de este autor “tan deseado en Francia”. Véase GARCÍA FELGUERA, M. S., *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1989.

y concluye esta obra lamentando el estado coetáneo de dicha escuela. Compara constantemente el glorioso pasado con el mediocre presente, y considera que fuera de la corte de Carlos III y Carlos IV el arte regional es de ínfima calidad.

Hasta finales del siglo XVIII tan sólo encontramos en la literatura española un único compendio de biografías de artistas españoles, *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado* publicado en 1724 por el pintor cordobés Antonio Palomino. Texto único incluido en la obra titulada *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724), que también gozó de gran repercusión más allá de nuestras fronteras a juzgar por los testimonios de los viajeros que analizamos⁹. Palomino destaca la figura de Velázquez dedicándole casi setenta páginas, su obra escrita sobre el artista sevillano tiene un valor añadido ya que incluye las noticias históricas que Francisco Pacheco dejó escritas cuando Velázquez aún vivía¹⁰. El episodio más importante en la difusión del texto de Palomino fue la segunda edición¹¹, pero coetáneamente el *Diccionario* de Ceán Bermúdez se perfilaba como una moderna y atractiva alternativa más acorde con el ideario académico a finales de siglo. La naturaleza de ambos textos es diferente, el primero trata de presentar glorias profesionales para la defensa y el reconocimiento social de los artistas, exaltando de modo apologetico la figura del creador. Ceán establece con su texto un primer pilar para fundar la historia del arte en España y para conocer nuestro pasado. Sin embargo, ninguno de estos autores fue capaz de completar su documentación con una pieza esencial: los retratos grabados de los artistas españoles, aunque Ceán intentó lo mismo para su diccionario de la mano de su amigo Francisco de Goya. Si bien citamos a Palomino por considerarlo uno de los antecesores de la obra de Ceán, también debemos destacar la influencia de la obra de Antonio Ponz, *Viaje por España* (1772-1794). Esta guía sobre los tesoros artísticos españoles se presentó como un estudio sistemático continuador de la tradición heredada por Herodoto y perfeccionada por Karl Baedeker¹².

Un dato novedoso en la obra de Ponz es que incorpora a los escultores del siglo XVIII, en buena parte pertenecientes a la Academia de Bellas Artes¹³. El Viaje de Antonio Ponz es paradigmático porque, al poner en valor todos los progresos llevados a cabo en España, sirvió como guía para los viajeros extranjeros¹⁴. También Bosarte realizó el *Viaje artístico a varios pueblos de España*, publicado en 1804. La Academia le había confiado este texto como continuación del Viaje escrito por Ponz, pero a diferencia de éste, se limita estrictamente al dominio de las Bellas Artes y organiza su descripción de las riquezas artísticas de Valladolid, Segovia

9. Esta creciente curiosidad entre los extranjeros por el arte español provocó en 1739 su publicación en Londres. Otra versión reducida fue publicada en lengua castellana en el año 1744. Se tradujo al francés en 1749 y apareció de nuevo en París en 1762 incorporado al *Abregé de la Vies des plus fameux Peintres* de Dezallier d'Argenville. Se editó en alemán en el año 1781.

10. PACHECO, F., *El arte de la pintura*, (ed.) BASSEGODA, B., Madrid, Cátedra, 1990.

11. MORÁN TURINA, M., "Literatura artística e historia crítica. Sobre la segunda edición del tratado de Palomino", *Lecturas de Historia del Arte*, no. 2, 1990, págs. 366-369; ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001; MORÁN TURINA, M., "De Palomino a Ceán, los orígenes de la historia del arte español" en CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España*, Madrid, Akal, 2001, págs. 5-17; BASSEGODA, B., "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España", en CHECA, C., (ed.) *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, SEACEX, 2004, págs. 89-115.

12. BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1995.

13. Véase en MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Historiografía de la escultura barroca", *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, págs. 197-207.

14. Consta de dieciocho tomos, publicados en Madrid entre 1778 y 1794. Van seguidos de dos tomos titulados *Viaje fuera de España*, en estos últimos Ponz denuncia las críticas vertidas sobre los artistas y el trato que se ha dado a los escritores españoles en estos términos: "es conveniente que los nacionales y extranjeros se desengañen del indigno modo con que nos tratan ciertos escritores, se deben repetir sus calumnias e injusticias, publicarlas e impugnarlas muy a menudo, y dar, de este modo, a conocer la mala fe y modo que han tenido de tratarnos" PONZ, A., *Viaje fuera de España*, (ed.) BOLUFER, M. Alicante, Universidad de Alicante, 2007, pág. 192.

y Burgos siguiendo un criterio cronológico. La obra de Ponz difiere de la de Bosarte y Ceán Bermúdez, por su falta de enfoque científico y crítico. A tal efecto, este último viajó, se documentó y juzgó las obras de arte originales. Sólo así fue capaz de formar un corpus de información veraz. Su corriente ideológica, de clara inspiración neoclásica, está influida por su relación con Jovellanos, Mengs y Milizia.

Ceán nunca coincidió con Mengs en cuanto a la visión del arte español, y directamente se enfrenta a la visión críticamente europeísta de Azara. Ceán defendió la patria ante todo, pero en algunos aspectos como la valoración del arte italiano o la periodización se acercó a las doctrinas de Mengs lo que le valió el sobrenombre de historiador filósofo¹⁵. Aunque sabemos de la afición innata de Ceán para las Bellas Artes, también conocemos que serían el propio Jovellanos y su estancia en Sevilla, los determinantes que motivaron su decisión de dedicarse a las Bellas Artes. “Allí (en Sevilla) fue donde el joven Ceán-Bermúdez principió a saciar la afición que tuvo desde niño a las Bellas Artes”¹⁶. Las líneas fundamentales del Diccionario de Ceán fueron dadas por Jovellanos¹⁷, entre los consejos que le aporta, destacamos la necesidad de reconocer el mérito artístico de otros artistas plásticos distintos de escultores y pintores, y que “se analice aquella o aquellas partes en que sobresaliera cada autor artísticamente, ya sea el estilo o dibujo, el colorido, la composición, invención, expresión, etc.”¹⁸.

La obra de Ceán supone el origen de la bibliografía sobre arte durante el siglo XIX. Lafuente Ferrari se refiere a él como el primer historiador en serio de las artes en España. Lo cierto es que la realización de su *Diccionario* significó un cambio en la historia del arte español ya que abrió el camino a gran número de escritores extranjeros. Desgraciadamente, esta obra no fue el único determinante para la revalorización de nuestro arte en el extranjero, sino los hechos históricos que vinieron desencadenados por la invasión napoleónica y que significaron la salida de la pintura española más allá de nuestras fronteras. La desamortización de 1835 también tuvo consecuencias en este sentido, ya que la decisión de disolver órdenes religiosas tuvo como efecto directo el cambio de propiedad de los tesoros que albergaban, pasando a coleccionistas privados. Estas colecciones fueron vendidas en su mayoría a Inglaterra y Francia a mediados del siglo XIX, lo que, como efecto colateral, supuso la consolidación del arte español en todo el orbe europeo. Esta demanda de obras de arte exigía una demanda paralela de bibliografía que se basó principalmente en la traducción y reutilización de los textos de Palomino y de Ceán por parte de los literatos extranjeros¹⁹.

La producción de literatura artística en España durante el siglo XIX creció notablemente, aunque los repertorios biográficos siguieron reutilizando con pocas novedades las obras anteriormente abordadas. Habrá que esperar a la *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, cuya primera edición fue publicada en 1864 de la mano de Ossorio y Bernard.

15. A la muerte de Ceán, la *Estafeta de San Sebastián* correspondiente al 21 de febrero de 1831 publicó este elogio “en la muerte del Sr. D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, historiador filósofo de los artistas españoles.”

16. *Gaceta de Madrid*, 26 de enero de 1830, nota biográfica publicada en la Revista Academia, Anales y boletín de las Bellas Artes de San Fernando, segundo semestre, III época, vol. 1, no. 2, 1951, pág. 193.

17. GÓNZALEZ SANTOS, J., *Jovellanos aficionado y coleccionista*, Gijón, Ayuntamiento, 1994

18. JOVELLANOS, G. M. de, *Obras completas, tomo III*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, Ayuntamiento de Gijón, 1986, págs. 170- 171.

19. En 1806, Fiorillo publicó *Geschichte der Mahlerey in Spanien*, formaba parte de una historia enciclopédica del arte europeo y se trataba de una ordenación cronológica del diccionario de Ceán. Por otra parte, el *Dictionnaire des peintres espagnols* (1816) de Frederic Quilliet, no es más que la traducción literal de la obra de Ceán. *Las Noticias biographiques sur les principaux peintres de l’Espagne* de Louis Viardot, publicado en 1839, también siguió esta línea, de tal modo que hasta la obra de Stirling-Maxwell en 1848 no podemos hablar de una obra que suceda a la de Ceán con cierta originalidad.

La presencia de “esa escuela antaño famosa” en los testimonios de los viajeros extranjeros.

Los libros de viaje son esenciales, pues en ellos se debatió sobre nuestra identidad como nación. La Europa culta durante la segunda mitad del siglo XVIII construyó una imagen de España que se popularizará posteriormente. Los viajeros que abordamos dejaron noticias sobre nuestra pintura, siendo generalmente admirada y reivindicada como escuela autónoma. Se reconoce una cierta categoría a nuestro conjunto pictórico, e incluso algunos lamentan en sus textos que las colecciones y museos de sus países no cuenten con obras suficientes de nuestros pintores más representativos, y aconsejan que eruditos y artistas visiten España para su estudio. Los viajeros subrayaron la maestría pictórica presente en los pintores españoles del XVII, en especial los de la escuela de pintura sevillana, destacando tres figuras consideradas más significativas: Ribera y en particular Velázquez y Murillo²⁰.

Sin embargo, durante buena parte del siglo XVIII la pintura española fue generalmente confundida con la italiana, y más concretamente con la napolitana. España no fue incluida en el Gran Tour porque se consideraba que carecía de interés, como el propio Voltaire había sentenciado. La península ibérica ocupó un lugar secundario en los proyectos de viaje del siglo ilustrado. En Francia, los cuadros españoles tardarían mucho tiempo en quitarse ese sobrenombre. D’Argenville señalaba en su diccionario que “los Españoles, en pequeño número, se incluirán entre los napolitanos” pues “han participado más o menos del mismo genio”²¹. Hasta el siglo XIX, España fue un país despreciado por la historiografía francesa, por ser considerada tierra de fanatismo e ignorancia²².

Debido a las influencias religiosas de curas, monjes y al papel desarrollado por la Inquisición, es descrita como una nación incapaz de contribuir de manera exitosa al desarrollo de las letras, artes, ciencia, comercio o industria²³. Montesquieu promovió este sentimiento a comienzos del siglo XVIII, sus comentarios sarcásticos sobre la península hispánica vertidos en las *Cartas Persas* fueron continuados por un gran número de público²⁴.

El italiano Caimo fue uno de los primeros viajeros que reivindicó con mayor énfasis las Bellas Artes españolas y en especial la pintura, con citas abundantes y elogiosas a lo largo de su periplo español. Sin duda, la influencia de Antonio Palomino –especialmente de la traducción inglesa de 1742 de sus noticias biográficas– se revela determinante ya que fue la fuente que le guió y le desveló la riqueza pictórica nacional,

20. Sobre el viaje a España en el XVIII, consultar la obra de KRAUEL HEREDIA, B. M., *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga, 1986; CLARA GUERRERO, A., *Viajeros británicos en la España del siglo xv* Madrid. 1990; FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar: una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993; BRIESEMEISTER, D. “Percepciones de cambio en los relatos de viajes por España en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces. Actas del Congreso de Wolfentbuttel*(ed) MANFRED, T., Weisbaden, 1992. págs. 33-45; MARCH, E., “Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración”, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 1, 2013, págs. 107-135.

21. D’ARGENVILLE, D., *Abregé de la Vie des plus fameux Peintres avec leurs portraits gravés, tomo II*, 9ª edición, Paris, 1762, p. 220. El italiano Noberto Caimo ridiculizó la ignorancia de d’Argenville y de otros autores como Roger de Piles, que defendieron la escasa relevancia del arte español dentro del panorama europeo.

22. Los testimonios de estos viajeros que abordamos mejoraron la visión de España en el extranjero. Sobre la afirmación generalizada de que existían unas ocho bibliotecas públicas en Madrid, sin enumerar las particulares, Baretti concluyo que la fama que tenían los españoles de ser ignorantes era falsa en *A Journey from London to Genova through England, Portugal, Spain and France*. Londres, T. Davies, III, 1770, p.92.

23. DE SALVIO, A. “Voltaire and Spain”, *Hispania*, vol. 7, no. 2, págs. 69-110 cit. en MONREL-FATIO, A., *Etudes sur l’Espagne*, Paris, 1895, I, págs. 61-107.

24. MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Edition Barckhausen, Paris, 1913.

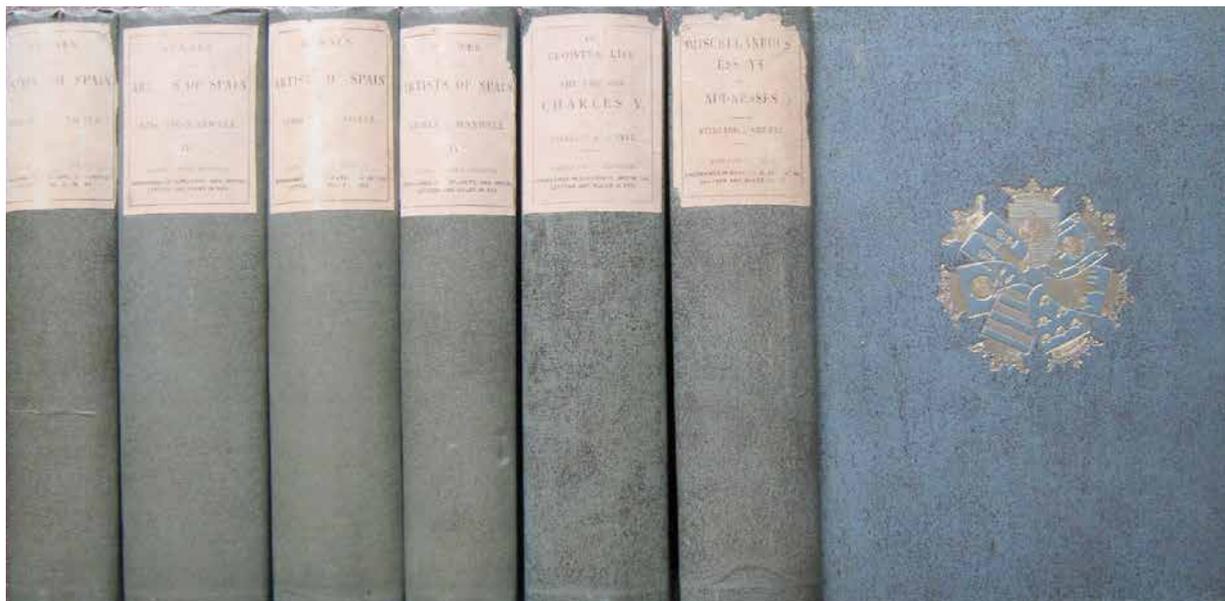


Fig.1. Sir William Stirling-Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*.

convirtiéndose en uno de los primeros viajeros del XVIII de una larga serie que bebieron provechosamente del pintor y teórico cordobés²⁵.

La percepción que tenían los ingleses sobre los españoles durante el siglo XVIII era la de un pueblo perezoso, atrasado a la vez que dominado por el clero. Christian August Fischer, buen conocedor de la cultura española, señala a la iglesia como la gran culpable del atraso español y afirma que “mientras que Suiza e Italia, Francia, Inglaterra y Holanda se suelen visitar a menudo desde hace ya un siglo, un viaje a España, hace tan solo treinta años, se consideraba como un viaje al fin del mundo”²⁶. Para mejorar los accesos y solventar dificultades, la política ilustrada intentó desarrollar un plan general de comunicaciones a través de las calzadas reales. Esa imagen estereotipada fue quizás más fuerte a finales de la centuria, gracias a los retratos pintados por los numerosos viajeros que habían visitado el país desde 1760 en adelante. El historiador John Campbell, entre 1744-1748, edita una colección de libros de viaje en la que aporta una interesante reflexión sobre el escaso número de viajeros que visitan la península. Justifica este acontecimiento debido al hecho de que Carlos I visitara el país en 1623 con el propósito de casarse con una infanta española, lo que causó la antipatía de la Nación Inglesa hacia nuestro país²⁷. En el mismo sentido, John Fielding, editor de una colección de viajes, escribía aun en 1783 “nada excepto la necesidad puede inducir a alguien a viajar por España (...) en todos sitios encontrará orgullo, bajeza, pobreza, ignorancia fanatismo, superstición y ridículas ceremonias”²⁸. Más generoso había sido el célebre hispanista James Howell, en

25. CAIMO, N. *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*. Pittsburg, 1767, tomo II, pág. 9, nota 1. Cit en CRESPO DELGADO, N., Op. cit., 2009, pág. 272.

26. FISCHER, C. A. *Viaje de Ámsterdam a Génova pasando por Madrid y Cádiz*, cit. en BOURGOING, J.F., *Imagen de la España Moderna*, (ed.) SOLER PASCUAL, E., Alicante, Universidad de Alicante, 2013, pág. 7.

27. Se trata de la reedición de los viajes de John Harris, *Collection of voyages and travels*. Véase FREIXA, C. Op. cit., 1993.

28. FIELDING, J., *The polite traveller and british navigator*, 4 vol., London, 1783, cit. en VEGA, J. “Viajar en España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo 59, 2, 2004, pág. 99.

su obra *Instrucciones para el viaje al extranjero* publicada en 1642, consideraba que solo Madrid y Sevilla podrían resultar interesantes.

Henry Woodfall comenzará también a explorar España, publicando una edición en inglés del *Parnaso* de Palomino en 1749, y otra en castellano. Edward Clarke, capellán de la embajada británica en Madrid, en sus *Carta sobre la Nación Española*²⁹, describe palacios, iglesias y colecciones de arte. Destaca la popularidad del Spagnoletto en Roma y afirma, que además de este hay otros grandes maestros dentro de la pintura española entre los que destaca Murillo, Don Diego Velázquez y Don Fernandes Mudo. Velázquez es reivindicado como uno de los grandes maestros del arte, “grandioso en diseño y expresión”. Y continúa su discurso de la siguiente manera: “Me parece que es un gran error considerar Italia como la única escuela pictórica: si España fuera visitada por nuestros artistas, sería descubierta con asombro como una joya desconocida. Los escultores volverían renovados con nuevos modelos y los pintores con la imaginación enriquecida por las obras de los maestros que han sido poco estudiados. Y recomiendo a los nobles mecenas de las artes y las ciencias, como tema digno de estudio, que envíen a especialistas para este propósito”³⁰.

Como hemos esbozado anteriormente, lo cierto es que sus juicios y noticias tampoco se apartaron demasiado de las fuentes coetáneas más prestigiosas y difundidas, es decir, de Palomino, Mengs o Ponz. En efecto, considerar en esas fechas a Velázquez como el mejor pintor español de todos los tiempos era arriesgado, pero los comentarios de admiración sobre su obra no pueden considerarse como novedosos si atendemos a las muestras de admiración que las fuentes españolas le profesaban. No obstante, debemos tener en cuenta que estos elogios y comentarios son relativos, dado el aire clasicista que abatía Europa en esas fechas y que criticaba el naturalismo excesivo de su pintura y la no selección del natural. Baretti, como excepción a lo comentado anteriormente, considera a Mengs y Giaquinto como los dos grandes pintores españoles y sólo menciona de pasada “algún viejo Velázquez y Murillo” en la colección real³¹.

Si consideramos que el objetivo de Baretti es “dar a conocer las costumbres y el modo de ser” de un país sobre el que había poca referencias, estas anotaciones son sin duda esenciales, especialmente por la originalidad de su juicio frente al resto de autores. El objetivo de su viaje por la península ibérica también era el de corregir la imperfección presente en los testimonios de anteriores viajeros británicos por nuestro país. Deseaba rectificar unos clichés que habían exagerado la crueldad, pereza y superstición, consideradas casi características inherentes a la nación. Este enfoque, que implica un desplazamiento y una escritura objetiva, cristalizó en las obras de Richard Twiss³², John Talbot Dillon o el minucioso Joseph Townsend entre otros. La reivindicación de algunos artistas de la escuela andaluza del XVII es uno de los rasgos más notorios de esta literatura de la segunda mitad del siglo XVIII. Swinburne recoge sus impresiones acerca de la colección de pintura del Palacio Real en su *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* donde destaca las obras de sus pintores favoritos: Correggio, Rubens, Murillo, Van Dyck, Ribera, Velázquez, Mengs y Tiziano. Dedicó mayor extensión a des-

29. CLARKE, E. *Letters concerning the Spanish nation: written at Madrid during the years 1760 and 1761*, London, T. Beckett, 1763.

30. *Ibidem*, pág. 154.

31. De entre los pintores activos cuando su visita a España solo menciona a Meléndez, al que como bodegonista, considera superior a “cualquier otro de esta clase”. Baretti viajó por la primera vez a España entre 1760 y 1761, e hizo un segundo viaje en 1768-9. Su libro está compuesto de la narración de ambos viajes. BARETTI, J., *Op. cit.*, 1770, pág. 282.

32. Richard Twiss, en sus *Travels through Spain and Portugal in 1772- 1773* fue el primero en ofrecer una relación de los cuadros existentes en el Palacio Real, antes incluso que Antonio Ponz y Mengs. Aumentó la conciencia sobre el arte español y puso en valor la relevancia de la escuela sevillana, en STEMMLER, J. K., “An anglo-irish view of Spain: Richard Twiss's travels in Portugal and Spain in 1772 and 1773”, en *Dieciocho*, vol. 23, 2, 2000, pág. 275.

cribir las obras de Velázquez, aunque se puede observar la influencia de Ponz en sus juicios³³. Cumberland, en 1778, declara que la serie de los lienzos con historias de Jacob pintados por Murillo eran superiores a cualquier otro cuadro, exceptuando la *Venus* de Tiziano³⁴.

Será la obra de Townsend, pastor anglicano más interesado en cuestiones científicas que artísticas *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*, la que nos aporte informaciones valiosas sobre obras desconocidas para el resto de sus compatriotas³⁵. En Madrid recorre y describe diferentes parroquias. Entre ellas, relata, “comencé por los Carmelitas Descalzos, tomando por guía las excelentes obras de Don Antonio Ponz y de Rafael Mengs.” Su obra es seguramente la más célebre de la segunda mitad del siglo XVIII tanto por su objetividad como por sus observaciones minuciosas y profundas. Por supuesto, mostrará admiración y respeto por las obras de los demás maestros extranjeros que allí se muestran (Van Dyck, Tiziano y Rembrandt) así como de otros nacionales (Zurbarán, Murillo y Claudio Coello, entre otros). De su visita a los aposentos reales resulta interesante su descripción de la colección de pinturas del monarca, entre las que destaca obras de Velázquez y Rubens. También pudo visitar la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde D. Antonio Ponz guía su visita. Admira la cantidad de alumnos presente en sus aulas.

De su estancia en Sevilla destaca las obras de Zurbarán, Morales y sobre todo, las de Murillo presentes en Hospital de La Caridad. Townsend, tras revisar estas obras establece una comparación entre Velázquez y Murillo igualando a ambos maestros por su imitación de la realidad, pero mientras que Velázquez fue superior en el claroscuro y uso de la luz, ninguno de los artistas españoles superó a Murillo en ternura y dulzura. Aunque justificará este aprecio por la obra del famoso pintor del siguiente modo: “Hablando de pintura, me he limitado a Murillo, a causa de la superioridad de sus talentos, y porque Sevilla, lugar de su nacimiento, puede ser considerada como el depósito principal de sus obras. Pero aunque ocupe el primer rango, no está solo. Esa escuela antaño famosa en la que el arte de la pintura renació al comienzo del siglo XVI, cuando los tesoros del continente occidental fueron llevados por primera vez a Sevilla, ha producido multitud de buenos pintores, entre los cuales los más renombrados son Pedro de Villegas, el padre de esa escuela; Luis de Vargas, Velázquez, Herrera, Rodas, Juan del Castillo, Zurbarán, Francisco Pacheco, Alonso Cano y Valdés, así como otros varios generalmente admirados”³⁶.

La obra del diplomático francés Bourgoing es la que más profundamente se acerca a la objetividad y desmitificación propugnadas por Baretti. Presentará así a una nación que progresa material e intelectualmente, cuya modernización se asienta en el paulatino predominio de la razón y de los poderes estatales³⁷. Por todo ello, y por los nueve años que sabemos residió en España, se trata de uno de los testimonios más veraces e imparciales en cuanto a la descripción del estado de la nación en el último tercio del siglo XVIII. Su retrato y objetividad fueron ensalzadas por Fischer, que considera modélica su obra y escribe la suya condicionado por

33. SWINBURNE, H., *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, Londres, J. Davis, 2 vol., 1787, en PÉREZ BERENGUEL, F., *Los viajes de Henry Swinburne por la España de Carlos III*, Madrid, Silex, 2012.

34. Véase en MENA MARQUÉS, M. B., “Grandes colecciones de pintura española fuera de España” en (coord.) CABAÑAS BRAVO, M., *El arte español fuera de España: IX Jornada de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2003, pág. 61.

35. GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 38.

36. TOWNSEND, J. *Viaje por España en la época de Carlos III (1786- 1787)*, Madrid, Turner, 1988, pág. 269. Se trata de un comentario que el propio Antonio Palomino realiza en la biografía de Murillo, véase *Vidas...* (ed) MALLORY, N.A., Madrid, 1986. p. 291.

37. RAVENTOS BARANGÉ, A., “El barón de Bourgoing o la pasión por la objetividad” en (coord.) OLIVER FRADE, J. M., *Escrituras y reescrituras del viaje: miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, Berna, Peter Lang, 2007, págs. 447-462.

esta admiración³⁸. El capítulo VI del viaje del Barón de Bourgoing está dedicado al Monasterio del Escorial y sus alrededores, y describe con todo lujo de detalles las estancias del Palacio Real de Madrid, así como el Buen Retiro, el Museo del Prado y la Academia de Bellas Artes. Incluye pues las obras de Mengs y la decoración del palacio, del que dice escasear la escuela francesa pictórica si se compara con la italiana, flamenca o española, y explica: “(...) esta última debiera ser más conocida y estimada. En el extranjero apenas se oye hablar de Navarrete, Alonso Cano, Zurbarán, Cerezo, Cabezalero, Blas de Prado, Juan de Juanes, etcétera, quienes gozan entre sus compatriotas de merecida reputación. Solo de oídas, en Francia, se conoce algo a otros maestros mucho más famosos: Ribera, llamado el Españolito porque nacido en España, pertenece más bien a Italia que a su país natal; Velázquez, notable por la corrección de dibujo y por la perspectiva; Murillo, uno de los primeros pintores del mundo por la dulce y viva expresión de sus figuras, bajo cuya piel sentimos circular la sangre”³⁹.

Los viajeros no sólo admiraron las obras de los artistas, sino las ciudades que visitan. Wilhelm von Humboldt, a finales de la centuria dieciochesca, alaba de Sevilla su “admirable riqueza” de buenos y poco conocidos cuadros⁴⁰. No obstante, hasta que el romanticismo no penetra en todos los intersticios de la vida cultural europea, las ciudades españolas y sus obras artísticas permanecerán siendo poco conocidas⁴¹. Tras la alianza entre España e Inglaterra en 1808, se aprecia una creciente ola de hispanofilia que defiende las manifestaciones culturales propias de la península ibérica⁴². Este mayor interés por nuestro país que impregnará el Romanticismo y la idea de la existencia de una escuela española de pintura adquieren ahora entidad propia, merced al gusto que por nuestros lienzos difundirán viajeros y estudiosos y cultivarán coleccionistas privados y empresas de la talla del Museo Español de Luis Felipe⁴³. Al mismo tiempo, veremos cómo muchos pintores del momento escogerán obras de artistas españoles como fuente de renovación y autodescubrimiento⁴⁴. En este sentido la obra de Sir William Stirling-Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, es determinante en la consideración del arte español a nivel internacional. Visitó España en 1843 y se sintió fascinado por las obras pictóricas que encontró a su paso. De este modo, sus juicios sobre determinados pintores españoles –Velázquez por ejemplo se vio beneficiado frente a El Greco– determinaron la visión de la obra de nuestros artistas más allá de nuestras fronteras. Su visión sobre el mecenazgo de los Habsburgo y su influencia en la historia de la pintura tuvo una importancia decisiva en la contemplación panorámica de la pintura, anunciando así nuevas formas de aproximación al tema. Su obra literaria va más allá de la obra de Ceán Bermúdez e incluye dos apéndices con la producción de Velázquez y de Murillo, figuras luminarias de la pintura española para el gusto de mitad del siglo XIX; tales apéndices han sido considerados los primeros catálogos razonados de artistas españoles. El catálogo de Velázquez será aumen-

38. FISCHER, C. A., *Viaje de Ámsterdam a Génova pasando por Madrid y Cádiz*. Ed. FRIEDRICH- STEGMANN, H., Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

39. BOURGOING, J.F., *Tableau de L'Espagne Moderne*, Londres, John Stockdale, 1808, t. 1, págs. 258- 259.

40. Sin duda la capital hispalense se convirtió en obligado referente gracias a esta escuela pictórica. Humboldt así destaca “lo más importante que tiene Sevilla son los cuadros. Es admirable la riqueza que tiene esta ciudad al respecto” en *Diario de Viaje a España 1799-1800*, Madrid, 1999, pág. 162.

41. CALVO SERRALLER, F. *La imagen romántica de España: Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995.

42. Véanse ALBERICH, J., “La imagen de España en la Inglaterra del Ochocientos” en *Mitología Moderna XV*, 52-53, 1974-1975, pág. 96 y “Actitudes románticas ante la Andalucía Romántica”, en VV.AA., *La imagen de Andalucía en los viajeros Románticos y homenaje a Gerald Brenan*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987, págs. 25-36.

43. Véanse BATICLE, J., y MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*. Paris, Ministère de la Culture, 1981; LIPSCHUTZ, I.H., *La pintura española y lo románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 73 y ss.; BESAS, P., *The written road to Spain. The Golden Decades of Travel: 1820-1850*, Madrid, 1988.

44. Véase LIPSCHUTZ, I. H., op. cit., p. 46 y GUINARD, P., “Les artistes romantiques français en Espagne. Vue generale du sujet.”, en *Bulletin des Bibliothèques de L'institut français en Espagne*, 33, 1949, pág. 5.

tado en 1855, abriendo una nueva era en el estudio del tema. El libro de Passavant, *Die Christliche Kunst in Spanien*, fue el fruto de un viaje del autor por España, emprendido en 1852. En este caso, abandonó el método “vida y obra” para centrarse en una evaluación del arte español a través de su juicio crítico. Gracias a su gran conocimiento del arte europeo, fue capaz de detectar las influencias extranjeras en el desarrollo del estilo español. Su obra no fue continuada de esta misma manera, puesto que comenzaron a publicarse diversas monografías independientes⁴⁵, entre las que cabe destacar las realizadas por Cruzada Villaamil o Charles B. Curtis. Casi todas ellas seguían un mismo enfoque, a excepción del incomparable estudio de Carl Justi titulado *Velázquez und Jahrhundert*, publicado por primera vez en 1888, y que revela al autor como un pleno historiador del arte.

Conclusiones

Durante el siglo XVIII comienza a caracterizarse tímidamente la pintura española como escuela propia. En esta revalorización tuvieron peso los juicios de viajeros extranjeros y literatos españoles representantes del pensamiento ilustrado. La nueva monarquía, que incorporaba la creación de la Academia de Bellas Artes dentro de su plan reformista, también tuvo una importancia determinante en este cambio de mentalidad gracias al patrocinio y financiación de la literatura artística más relevante del momento.

Estas obras literarias tuvieron un gran alcance más allá de nuestras fronteras influyendo frecuentemente en los juicios artísticos que se efectuaban acerca de nuestro patrimonio pictórico.

A pesar de la pugna entre los partidarios clasicistas y el anteriormente desprestigiado naturalismo, vemos como la escuela pictórica andaluza se alza como representante del arte español⁴⁶. Diversos museos, mecenas e instituciones culturales extranjeras revalorizarán las obras de nuestros autores a través de la defensa de nuestro arte. Posteriormente, durante la primera mitad del siglo XIX el fenómeno del viaje pintoresco por España tiene su apogeo y modifica enérgicamente la imagen de nuestro país.

Fecha de recepción: 29/04/2014

Fecha de aceptación: 10/09/2014

45. Entre los años 1890-1915 se publicaron los siguientes estudios sobre importantes autores: BERUETE, A. de, *Velázquez*; COSSÍO, M., *El Greco*; MAYER, A.L., *Jusepe de Ribera*; CASCALES Y MUÑOZ, J., *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*; GESTOSO Y PÉREZ, J., *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*.

46. Para Calvo Serraller ya entre los teóricos españoles del XVII existía una conciencia de una Escuela Española de pintura que en el naturalismo encontraba su “vigorosa personalidad distintiva”. CALVO SERRALLER, F., “La teoría de la pintura en el Siglo de Oro”, *El Siglo de Oro en la pintura española*, Madrid, 1991, págs. 205-222.



Fig.1. *Pedir Limosna para enterrar el cuerpo de Don Álvaro de Luna*. 1884. Manuel Ramírez Ibáñez. Museo Provincial de Jaén.

El pintor Manuel Ramírez Ibáñez

pensionado en la Academia española de Bellas Artes en Roma

María del Mar Rodríguez Rodríguez

Universidad de Jaén

Resumen

El trabajo que se presenta a continuación es el resultado de la investigación que se ha llevado a cabo acerca de la etapa como pensionado del pintor Manuel Ramírez Ibáñez en la Academia española de Bellas Artes en Roma. Este pintor, natural de Arjona (Jaén), estuvo activo en el panorama artístico nacional e internacional entre 1870 y 1892. Su gran calidad como pintor se vio recompensada con una pensión de la Diputación de Jaén para continuar sus estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. También obtuvo la prestigiosa beca que el Ministerio de Asuntos Exteriores, a través de la Academia de San Fernando de Madrid otorgaba a los artistas más destacados para completar su formación artística en Roma. Perfecto artista de la segunda mitad del Ochocientos, cultivará tanto la pintura más académica de historia, como el costumbrismo no oficial con grandes ventas en el mercado burgués de la

Abstract

This work is the result of research that has been carried out on the stage as a pensioner of the painter Manuel Ramirez Ibanez in the Academia de Bellas Artes de Roma. This painter, born in Arjona (Jaén), was active in the national and international art scene between 1870 and 1892. His great talent and high quality as a painter were the reasons why he earned a pension from of the Diputación de Jaén to continue his studies at the Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Also, he won the prestigious scholarship from the Ministerio de Asuntos Exteriores to study at the Academia española de Roma. He was the perfect artist of the second half of the nineteenth century, the artist cultivated both academic history painting as the unofficial painting, with many sales in Europe. His stay in Rome marked a before and after in his painting.

Europa del momento. Su paso por Roma marcará un antes y un después en su pintura.

Palabras clave: Siglo XIX, Roma, Andalucía, pintura decimonónica, pensionados, Academia española de Bellas Artes en Roma

Keywords: 19th century, Rome, Andalucía, nineteenth-century painting, pensioner painters, Academia española de Bellas Artes en Roma

La historia aún a medio escribir de Manuel Ramírez Ibáñez (1857-1925) es, en realidad, la historia de otros muchos artistas coterráneos que llegaron a Roma en la segunda mitad del siglo XIX y crearon allí su propia *escuela española*.

El punto de partida en el que nos centramos en este estudio hay que remontarlo al viaje que los artistas, a partir del siglo XVI, soñaban con hacer hasta Italia. El *Grand Tour*, que había tenido un extraordinario desarrollo desde el siglo XVIII, pasaba por los principales centros culturales italianos, con parada capital en Roma. Este viaje estaba en el centro del ideario romántico y para los artistas españoles del Ocho-cientos hacerlo realidad era la máxima aspiración de su carrera pictórica. Roma se erigió en el ideal artístico como el lugar donde podían acercarse a las raíces mismas del arte y en el que confluían pintores de todas las escuelas y tendencias. Como ha observado Carolina Brook: *“Gli artisti giunti a Roma nel XIX secolo hanno perseguito i medesimi indirizzi di ricerca dei loro predecessori settecenteschi, partecipando alle attività svolte nelle accademie pontificie e diventando parte integrante di quel tessuto eterogeneo e cosmopolita che caratterizzava la città eterna come luogo privilegiato di confluenza delle diverse esperienze europee. “Artisti di Roma” dunque e non semplici “ospiti”*¹.

Sin embargo, sería un error suponer que la formación romana, mediado el siglo XIX, seguía viéndose como la más conveniente entre sectores cada vez más amplios de la esfera cultural. Según avanzaba el siglo, era común encontrar voces en desacuerdo con la idoneidad de la capital italiana como centro de estudio y formación de artistas, ya que la consideraban una escuela donde el peso de la tradición y el academicismo más puro tenían un arraigo demasiado profundo. Frente a esta realidad, las nuevas tendencias pictóricas y las incipientes Vanguardias encontraron nuevas vías de desarrollo mucho más abiertas y libres a orillas del Sena. Cuando en 1873 se creaba la Academia Española de Bellas Artes en Roma (Real Academia de España en Roma en la actualidad), era imposible pensar que pocos años después la pintura trasladaría a París su capitalidad de la mano de grandes transformaciones, y que la Ciudad Eterna dejaría de ser el primer centro artístico mundial. Carlos Reyero trae a colación un fragmento de *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, donde se recoge la extendida y negativa consideración que en determinados círculos culturales existía sobre la capital italiana y la citada institución académica. Una crítica que se cimentaba en la temática, la técnica y el estilo de las obras que los pensionados enviaban a España, siendo estimadas piezas pasadas de moda al igual que los métodos de enseñanza que se utilizaban².

1. BROOK, C., “Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell’Ottocento”, *Ricerche di Storia dell’Arte*, 68, Roma, 1999, pág. 17.

2. “¿Te has fijado en los envíos de Roma? Esa Roma –lo estaba diciendo Ruiz Agudo, el de *La Península*– es el estragamiento de la poca espontaneidad que podrían tener los muchachos. Allí se aprende a imitar... imitaciones. Ambiente europeo no ha vuelto a respirarse allí desde el siglo XVIII. Convencionalismos, la eterna ciociara, la cabeza de estudio melenuda, rehacer a Serra y sus paisajes melancólicos, de malaria, con paludismos verdes y un ara rota, como gran alarde de modernismo. Ruiz Agudo está furioso: dice que en el periódico va a pegarles a todos, a la Academia, a su Director, al Gobierno, para que se convenzan de que hoy la pintura debe estudiarse en Londres y en París y en Berlín... y dentro de poco en Chicago. Sí, señor: en Chicago, entre tocineros”, REYERO, C., *Roma: mito, modernidad y vanguardia: pintores pensionados de la Academia de España, 1900-1936*, Madrid, 1998.

Sin embargo, como adelantábamos, a pesar de que a lo largo del Ochocientos París se erigiera como la capital mundial del arte y destronase así a la Ciudad Eterna, fueron muchos los artistas que, durante todo el siglo, siguieron acudiendo a Roma atraídos por la magnitud que la tradición artística había tenido y aún conservaba la Urbe³. Alfredo Escobar y Ramírez (1854 -1949) político, periodista y escritor, en una crítica a la Exposición Universal de París de 1878, publicada en *La Ilustración española y americana*, hacía una interesante reflexión sobre lo que seguía significando Roma para la formación de los jóvenes artistas:

En la capital del orbe antiguo, rodeado el artista de las obras maestras de la antigüedad, respirando el mismo ambiente que respiraron los grandes genios de Italia, parece que su inteligencia debe elevarse y su facultad engrandecerse hasta sentir lo mismo que los maestros sintieron. (...) Roma sigue siendo el templo del arte; París su mercado. En Roma se pinta por pintar: en París por vender. El arte sublime que se siente en Roma, en París se manufactura. Roma y París han sido las escuelas de nuestros modernos artistas⁴.

Manuel Ramírez Ibáñez encarna una de las mejores figuras de la pintura andaluza decimonónica. Pese a haber sido un pintor de primer orden en el panorama artístico español y de la incuestionable notabilidad de su pintura, las investigaciones y estudios centrados en su figura no son muy abundantes⁵; incluso podemos hablar del olvido al que ha sido relegado, al igual que ha ocurrido con otros tantos pintores andaluces pensionados en Roma⁶. Nacido en la localidad de Arjona (Jaén) en 1857, en el seno de una familia humilde, desde muy temprana edad, y sin contar con las enseñanzas de ningún maestro, destacó enormemente por sus dotes para la pintura. Con catorce años se presentó a la Exposición de Madrid de Bellas Artes, con un cuadro de pequeño formato y que había sido realizado sin las directrices de ningún profesor. Sus cualidades para la pintura quedaron de manifiesto al serle concedida una medalla de plata “obra que tanta sorpresa causó al gran Madrazo que se le hizo increíble que aquel niño fuese su autor”⁷.

Sus tempranas y reconocidas dotes para la pintura le garantizaron una beca de la Diputación de Jaén para estudiar en la capital española, en el mejor centro de formación artística del momento, la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Un interesante documento del archivo de la Diputación jiennense emitido por otro pintor, Manuel Fernández Carpio, que en 1873 solicitaba una beca para estudiar en la Academia madrileña, evidencia la pensión que ya disfrutaban en ese año otros artistas de la ciudad, entre los que aparece y se constata la de Manuel Ramírez Ibáñez. Fernández Carpio ya había intentado obtener di-

3. Sobre la renovación de la capital artística en el Siglo XIX encontramos numerosas referencias bibliográficas. Caben destacar: GÁLLEGO, J., “La escuela española en París en el siglo XIX”, en *El arte del siglo XIX. II Congreso Español de Historia del Arte, Tomo II*, Valladolid, Comité Español de Historia del Arte, 1978 y VVAA, *Roma y el ideal académico: la pintura en la Academia Española de Roma: 1873-1903*, Madrid, Dirección general de patrimonio cultural, 1992.

4. ESCOBAR, A., “La exposición Universal de París”, en *Ilustración española y americana*, 21, año XXII, Madrid, 1878, pág. 367.

5. La pintura decimonónica jiennense carece aún de un estudio unitario y completo sobre este período, trabajo que sí ha sido realizado en otras ciudades andaluzas como: CAPARRÓS MASEGOSA, L., *La Pintura Almeriense durante la época de la Restauración, 1875-1931*, Granada, Universidad de Granada, 1997 o la tesis doctoral de SANTOS MORENO, M. D., *Pintura del siglo XIX en Granada. Arte y Sociedad*, Granada, 1997.

6. Los estudios más relevantes sobre la figura de Manuel Ramírez Ibáñez son por un lado su aparición en los diccionarios biográficos del siglo XIX: CUENCA, F., *Museo de Pintores y Escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, Imprenta de Rambla, Bouza y CA. Pí y Margall, 1923 y OSSORIO Y BENARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*, Madrid, Giner, 1975. Y fundamentalmente los trabajos que profundizan más en su figura: BARBERÁN, C., “Escritores y Artistas. Manuel Ramírez”, en *Don Lope de Sosa, 103*, año IX, Jaén, 1921, págs. 195-197; GALERA ANDREU, P., “Arte en Jaén”, en: VVAA, *Historia de Jaén*, Jaén, Diputación Provincial Colegio Universitario de Jaén, 1982, págs. 537-708; EISMAN LASAGA, C. “Contribución al estudio de Manuel Ramírez Ibáñez”, *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén*, 2, volumen 2, Jaén, 1993, págs. 77-85; VIRIBAY ABAD, M., “Aspectos de la pintura jiennense”, en *En la Tierra del Santo Rostro*, Jaén, Obispado de Jaén y Cajasur, 2000, págs. 71-99.

7. BARBERÁN, C., “Escritores y Artistas. Manuel Ramírez”, en *Don Lope de Sosa, 103*, año IX, Jaén, 1921, pág. 195. Como “gran Madrazo” se refiere a Federico de Madrazo, uno de los más reputados académicos madrileños de estos años.

cha pensión en varias ocasiones, obteniendo una evasiva por parte de la Diputación que apelaba a que le sería otorgada cuando quedase libre la única plaza de pensionado que en ese momento la institución concedía en Madrid. Parece ser que finalmente la Diputación resolvió la pensión a favor de Manuel Ramírez Ibáñez, por lo que Fernández Carpio reclamaba con esta misiva lo que anteriormente se le había prometido⁸.

Del paso de Manuel Ramírez Ibáñez por la Escuela de la Real Academia de San Fernando de Madrid ha quedado escasa documentación. En el archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, donde se conserva una parte importante de los fondos documentales de la Academia, en concreto los referentes a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, entre los libros de matrícula, en el correspondiente al curso 1872-1873 aparece matriculado: “Ramírez é Ybañez Manuel, natural de Arjona (Jaén), inscrito en las siguientes clases y con la siguiente calificación: Colorido, calificación: Medalla. Natural, calificación: Medalla. Antiguo y Nuevo, calificación: Accesit. Modelado Antiguo, calificación: Aprobado. Anatomía, calificación: No consta.”

No se ha localizado su matrícula en los años siguientes, aunque sabemos que siguió su formación en la Academia madrileña bajo las enseñanzas de Federico Madrazo¹⁰. El estilo de su pintura responde a las pautas que desde San Fernando por un lado, y desde el mercado artístico por otro, se impusieron a los pintores de este siglo¹¹. Para alcanzar la fama y el éxito comercial tuvieron que ceñirse a las directrices que academias y compradores, respectivamente, demandaban, dando lugar así a la doble vertiente de la pintura decimonónica: la oficial y la que se comercializaba, como veremos más adelante¹².

Tradicionalmente, las diferentes publicaciones acerca del pintor de Arjona, lo han considerado como un artista becado en Roma por la Diputación giennense, pero no es así¹³; su estancia italiana fue subvencionada por el órgano de mayor prestigio, el Ministerio de Asuntos Exteriores, a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La documentación que para este trabajo se ha recopilado en el archivo de la Academia española de Roma, corrobora el verdadero origen de su pensión italiana¹⁴. Entre todos los pintores andaluces que llegaron a la Urbe en el último tercio del Ochocientos, sólo siete de ellos fueron pensionados de la Real Academia de España en Roma, lo cual evidencia su gran talla. El primero de ellos es Manuel Ramírez Ibáñez, después le siguieron José Moreno Carbonero, Antonio Muñoz Degrain, José Garnelo Alda, Enrique Simonet, Salvador Viniegra y César Álvarez Dumont¹⁵.

8. “(...) una pensión con el fin de que continuara mis estudios pictóricos en Madrid para cuando vacase la que disfrutaba y disfruta por igual concepto Don Pedro Rodríguez. Después de esto, Excmo. Señor, se ha concedido otra pensión a Don Manuel Ramírez con el mismo objetivo (...).” Archivo de Diputación Provincial de Jaén. Legajo 2262/103.1873.

9. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Caja 174. Carpeta 174-2. Documento: “Escuela especial de Pintura Escultura y Grabado. Matrículas de los cursos 1872 á 1873, 73 á 74, 74 á 75, 75 á 76 y 76-77”.

10. Todas las investigaciones sobre la vida del pintor concluyen que éste se formó en la Academia madrileña bajo las doctrinas de Federico Madrazo.

11. Acerca de el papel que desempeñó la Academia madrileña destaca: CALVO SERRALLER, F., *Las Academias de Arte, pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982 o BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

12. Sobre la pintura española del siglo XIX se ha trabajado con: GÓMEZ MORENO, M. E., *Pintura y Escultura española del siglo XIX. Summa Artis, Vol. XXXV*, Madrid, Espasa Calvé, 1993; ARIAS DE COSSÍO, A. M., *La pintura del siglo XIX en España*, Madrid, Vicens-Vivens, 1989 y REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 2005.

13. En un reciente artículo el artista y estudioso jienense Miguel Viribay, hace referencia al error que supone atribuir la pensión de Manuel Ramírez Ibáñez a la Diputación de Jaén: “sin reparar en la diferencia que supone ser pensionado a Roma, París... por cualquiera de los organismos provinciales o locales del país, y la importancia y respaldo que durante más de un siglo tuvo la codiciadísima pensión del Ministerio de Asuntos Exteriores para la Academia Española de Roma”, VIRIBAY ABAD, M., “Mecenazgo de la Diputación en torno al arte”, en *Boletín de Estudios Giennenses*, 207, Enero-Junio 2013, Jaén, 2013, pág. 1122.

14. Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma. III. Comunicaciones oficiales y oficios (1879) III-7 (Caja 86) Legajo 136.

15. ÁLVAREZ, J., *Pintores pensionados de las Diputaciones andaluzas*, Almería, Diputación de Almería, 2010.



Fig.2. *Pedir Limosna para enterrar el cuerpo de Don Álvaro de Luna*. 1884. Manuel Ramírez Ibáñez. Museo Provincial de Jaén.

El grupo de artistas españoles que estuvieron en Roma, sobre todo a partir de la segunda mitad del XIX, era el más numeroso de entre las colonias de artistas extranjeros llegados desde todas las partes del mundo¹⁶. Encontramos una diferencia fundamental entre los artistas de la primera generación y los de la segunda; los primeros españoles llegados a Roma se formaron bajo los postulados estéticos puristas de los Nazarenos, así se acercaron a Overbeck, Minardi y a los grandes maestros italianos. La siguiente generación, de la que forma parte Manuel Ramírez Ibáñez, prefirió trabajar en los talleres de sus compatriotas ya consagrados: Mariano Fortuny, Eduardo Rosales, José Villegas, Enrique Serra, José Benlliure o Salvador Viniegra; esto era debido al éxito que la primera generación había tenido y a la gran cantidad de ventas que cosechaban en el mercado europeo¹⁷.

Cuando Manuel Ramírez Ibáñez llegó a Roma en el panorama artístico italiano convivían diferentes tendencias pictóricas, desde las más clásicas y académicas, a las innovaciones más vanguardistas. Por un lado estaba la corriente purista italiana, una especie de vuelta a la pureza de los primitivos pintores de la península transalpina, muy idealista, surgida tras el influjo de los Nazarenos; también tenía gran fuerza el Neoclasicismo influenciado por el francés Ingres y promovido desde las academias; por otra parte gozaba de notable vitalidad la corriente del Realismo histórico, y también la pintura romántica. Como tendencia rompedora y opuesta al

16. CASADO ALCALDE, E., "Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX", *Archivo español de arte*, 214, Tomo 59, Madrid, 1981, págs. 198-210.

17. "Durante la segunda mitad del siglo XIX los pintores españoles lograron en Roma una posición jamás alcanzada por ningún otro grupo de artistas. La presencia de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny en la Ciudad Eterna desde 1857 y 1858 respectivamente, marca un hito en el desarrollo de la pintura española". GONZÁLEZ, C y MARTÍ, M., *Fortuny y los pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Salamanca, 1996, pág. 13.

Academicismo y al Romanticismo, desde Florencia se introdujeron los *Macchiaioli*, un grupo de pintores que habían viajado por Italia y Europa, y que componían a base de “*macchia*” (mancha) a partir de 1856¹⁸. De la situación artística italiana se hizo eco el crítico romano Ugo Ojetti (1871-1946), que contrapuso Academia e innovación en el suelo de la todavía considerada cuna del arte por la mayor parte de los artistas europeos¹⁹. De todas estas tendencias fueron receptores los pintores españoles de la generación de Ramírez Ibáñez. La *Escuela Española* en Roma se caracterizó por la búsqueda siempre constante de la novedad temática y el anecdotismo, la minuciosa pincelada detallista y, sobre todo, por la gran luminosidad.

En 1873, bajo el gobierno de Castellar se fundó la Academia de Bellas Artes en Roma²⁰. La nueva institución dependía del Ministerio de Estado, aunque estaba bajo asesoramiento directo de la Academia de San Fernando²¹. Tras pensar en varios emplazamientos, finalmente se ubicó en el monte Gianicolo, junto a la iglesia y convento franciscanos de San Pietro in Montorio. No fue hasta 1879 cuando dieron comienzo las obras de acondicionamiento del convento para adaptarlo a las necesidades de la Academia.

La estancia de Manuel Ramírez Ibáñez en Roma se corresponde con los primeros años de creación de la Academia española. Por lo tanto, pertenece a la promoción de pensionados que vivieron entre la legación española y los pisos alquilados por grupos de artistas. La ausencia de la sede oficial definitiva será fundamental para entender la falta de documentación relativa a la actividad artística del pintor en el seno de la Academia. Una vez que la institución se instaló en San Pietro in Montorio, comenzó a generarse de manera sistemática toda la documentación que derivaba del normal desarrollo de la vida en la misma. A partir de estos años, por ejemplo, a cada artista pensionado se le abría un expediente en el que conservaban los documentos relativos a su presencia en la institución: matrícula de clases, asistencias, logros obtenidos, cartas de peticiones, premios y reconocimientos, comportamiento, etc. Sin embargo, dada la situación de los primeros años, y con la lógica dificultad que supondría que todo empezase a funcionar correctamente, tuvo que pasar algún tiempo hasta que se estableció un control administrativo de la documentación. Por otro lado, el traslado de una sede a otra, y el cambio de dirección y secretariado, conllevó a la pérdida de parte de la documentación de los primeros años. Por ello, desafortunadamente, Manuel Ramírez no tiene un expediente propio en los fondos de archivo de la Academia.

18. Formativas son los siguientes trabajos sobre pintura decimonónica italiana: DEL GUERCIO, A. *La pittura dell'Ottocento*, Turín, UTET, 1982; CASTELNUOVO, E., *La pittura in Italia L'Ottocento*, Milán, Electa, 1991 y COSTA, S., *La peinture italienne des XIXe et XXe siècles*, París, Presses universitaires de France, 1999.

19. El crítico de arte romano Ugo Ojetti (1871-1946) hace una interesante reflexión sobre la perspectiva artística italiana de la segunda mitad del XIX, señalando el enfrentamiento entre el “helado” arte académico y las nuevas tendencias. También se refiere al valor que desde todo el mundo se concede a Italia como cuna del arte: “La storia della pittura italiana, dal 1848 alla fine del secolo, ha questo di drammatico per chi l’ami: che è tutto uno sforzo per riunirsi, di là dalla ghiacciaia accademia e neoclassica, alla calda pittura settecentesca. Le grandi novità che ci venivano d’oltralpe, dai Romantici agli Impressionisti, nei quadri storici e nei quadri d’aneddoto, nei ritratti e nei paesaggi, tutte le trovavi, e non in germe ma in fiore, dentro quella pittura viva e luminosa, dal Ricci al Guardi, dal Ghislandi al Tiepolo, dal Crespi al Pannini, dal Magnasco al Canal, dal Piazzetta al Longhi: pittura dimenticata e spregiata così che, narra il Molmenti, un vecchio pittore veneziano, il Vasòn, dipingeva coi piedi su una tela del Tiepolo adoperandola per tappeto, e i novatori più accesi maldecivano i musei e, mentre Corot o Degas viaggiavano piamente l’Italia per scropire col soccorso dei nostri antichi sè stessi e andar oltre”, véase OJETTI, U., *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milán, Bestetti e Zuminelli, 1929, pág. 9.

20. La historia de la Academia es recogida en diferentes publicaciones: BRU, M., *La Academia española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971; GONZÁLEZ, C y MARTÍ, M., *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1987 o MONTIJANO GARCÍA, J. M., *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999.

21. Con anterioridad a la creación de la Academia española de Roma, ya estaba regulada la estancia de los pensionados españoles que se formaban en diferentes academias, escuelas y talleres romanos, como se recoge en: Reglamento que ha de observarse con los pensionados en cortes extranjeras para el estudio de las nobles artes, aprobado por el Rey nuestro Señor en 9 de Marzo de 1830, Madrid, 1830.

Aún careciendo de expediente propio, entre la documentación variada de los primeros años de andadura del centro, hemos localizado algunos documentos muy interesantes y reveladores que nos aportan algunas pinceladas claves del paso de Ramírez Ibáñez, y que por primera vez salen a la luz. Esta documentación proviene de varias carpetas de *Comunicaciones Oficiales y Oficios*, correspondientes a los años 1879, 1880, 1881, 1882, 1883 y 1884, en las que encontramos las comunicaciones entre la Academia de Roma con la de San Fernando de Madrid. También se han manejado los informes personales del director de la Academia durante la estancia de Manuel Ramírez, Vicente Palmaroli, entre los cuales emerge en ocasiones la figura del artista.

La figura de Ramírez Ibáñez aparece en diferentes informes entre los años 1879 y 1884, pudiendo de esta manera corroborar que el periodo exacto de su estancia romana se correspondió con este lustro. Los documentos de los primeros años (1879-1881) se corresponden a los trámites de concesión de la beca. En el apéndice documental de este estudio se transcriben algunos fragmentos o legajos completos, según proceda. Se conforma de este modo un conjunto de siete documentos que aportan interesantes datos sobre la beca romana del pintor giennense:

En primer lugar se presenta una carta dirigida a Manuel Ramírez, en la que se certifica la concesión de una pensión *de número* por la Sección de Pintura, con una retribución anual de 4.000 liras italianas. Así mismo, documentamos la concesión el 16 de mayo de 1879, y la toma de posesión el 7 de Julio de 1879. El segundo documento es una carta entre las instituciones implicadas: Academia española de Roma y San Fernando, en el que se aportan más datos acerca del nombramiento de otros pensionados de la misma promoción de Ramírez: por la pintura Eugenio Olivar Rodrigo y por arquitectura Juan Monserrat y Verges. Un tercer documento, fechado en 1881, recoge una interesante información sobre Manuel Ramírez como uno de los beneficiarios de un premio por la calidad de su obra, constatando de esta manera el reconocimiento del que ya disfrutaba el pintor. Del mismo año que el anterior, 1881, se transcribe la carta del envío realizado por Ramírez Ibáñez, junto a otros pintores, de la obra convenida con el Centro español. También se cita que las obras fueron llevadas a los salones de la Exposición Nacional de 1881, y que la pieza del pintor giennense obtuvo una calificación honorífica por unanimidad del jurado.

La documentación que sigue se corresponde a los últimos cursos de la estancia del pintor, en esta encontramos cuáles fueron sus últimos trabajos en la Academia, así como las subvenciones económicas que recibió por sus méritos. El quinto documento que se presenta es un informe de 1883, en el que el rey Alfonso XII autoriza a dar una subvención entre 100 y 400 liras a Manuel Ramírez así como a otro artista pensionado: Eugenio Oliva, por ser pintores de Historia, estar en su última obra y haber enviado la memoria correspondiente al final de la estancia. A continuación, encontramos un informe de 1884 que se refiere al tribunal de la Academia de San Fernando, encargado de calificar las obras enviadas a Madrid por los pensionados. En él se expone cómo estas pinturas fueron trasladadas a los salones de la Exposición Nacional celebrada en Madrid de 1884, se menciona que entre las de último año está *Pedir Limosna para Don Álvaro de Luna* de Ramírez Ibáñez, al que le correspondió nuevamente por unanimidad calificación honorífica.

La última referencia al pintor giennense la encontramos en data del 30 de Junio de 1884, y recoge la disposición del rey para que se le pagasen 500 liras italianas por realización de su última obra como



Fig.2. *Té en Venecia*. Manuel Ramírez Ibáñez, ca. 1883. Colección particular.

pensionado. De esta manera se documenta el final del *Grand Tour* italiano para Manuel Ramírez Ibáñez. El paso del pintor por Roma quedará fuertemente reflejado en su obra. La Ciudad Eterna y lo que allí vio y aprendió, marcaron eternamente su pintura pudiendo establecerse en sus trabajos un antes y un después de la estancia. Su pintura evolucionó desde postulados plenamente académicos y clásicos, hacia nuevas vías mucho más expresivas y libres, sin perder jamás de fondo su formación institucional.

El último envío desde Italia, *Pedir Limosna para enterrar el cuerpo de Don Álvaro de Luna* le valió, como hemos visto, una calificación honorífica por parte de los académicos madrileños. Esta obra propiedad del Museo del Prado, desde 2006 se encuentra en depósito en el Museo Provincial de Jaén. El lienzo de gran formato (3,65 x 3 m), es una pintura de historia que recupera la temática medieval en torno a un épico episodio ocurrido a Álvaro de Luna, condestable del rey Juan II de Castilla. El cual, tras enfrentarse con la nobleza aragonesa, fue desposeído de todos sus bienes y ejecutado públicamente, finalmente su cuerpo decapitado fue enterrado gracias a las limosnas del pueblo. Este es el momento de la historia que representa el pintor, poniendo la nota principal en la grandeza del acontecimiento. En cuanto al estilo, destaca por la corrección dibujística y el uso del color luminoso, así como por el preciosismo realista propio de la pintura de historia de las últimas décadas del siglo XIX.

La pintura de historia es el centro sobre el que se vertebra la pintura académica decimonónica. Género oficial de Academias y Estado, proliferó enormemente en la pintura española de la segunda mitad del

siglo al compás que la corriente pictórica oficialista marcaba. Ramírez Ibáñez, como cualquier pintor que quisiese tener éxito y reconocimiento en las Exposiciones Nacionales²², o ser pensionado debía participar de la pintura de historia obligatoriamente²³. La idoneidad de los temas históricos que exaltaban los grandes acontecimientos del lugar, y las connotaciones políticas y morales que indudablemente contenían, y la ostentabilidad y grandeza del formato de las obras, apoyaban perfectamente el discurso oficial que los organismos públicos querían mostrar. Por ello, la pintura de historia puede considerarse la pintura oficial del Estado. En el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid), se conservan los fondos documentales de las Exposiciones Nacionales decimonónicas. Entre todos los expedientes, localizamos la presencia de Ramírez Ibáñez en notables ocasiones, concretamente resulta muy interesante este documento generado tras la Exposición Nacional de Madrid 1884, donde se recogen los envíos de los pensionados de Roma a dicha muestra. En el apéndice documental, el Documento octavo, refleja un fragmento de un legajo que sanciona perfectamente la oficialidad de la pintura de historia, como venimos hablando.

Manuel Ramírez cultivó continuos éxitos como pintor de historia, una de sus primeras obras es la *Muerte de Francisco Pizarro*, de 1877. Un lienzo de gran formato (1,51 x 2 m) en el que se representa el asesinato de este conquistador por manos de sus rivales. Con esta pintura, el mismo año, se presentó en la Exposición Nacional de París²⁴. Es una obra temprana, previa a su paso por Roma, en la que se nos muestra como un pintor mucho más académico y tradicional. El gran peso del dibujo o el clasicista esquema compositivo lo evidencian. Actualmente se encuentra en el Museo del Ejército de Madrid²⁵. Comparativamente *Don Álvaro de Luna* revela una evolución técnica en cuanto a la pincelada mucho más libre y suelta, o los efectos lumínicos del color adquiridos en Italia. *El Baño Pompeyano* es otra de sus obras de la etapa italiana, cuadro que ha sido considerado como representativo del más puro ideal académico²⁶, en cuanto a su forma de pinceladas suaves, composición equilibrada; como a su fondo clásico, representando dos desnudos femeninos. Esta obra se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Badajoz. El pintor siguió cultivando el género de historia, con un estilo más rico aprendido en Italia en obras como *La Batalla de Otumba* de 1887 o la exquisita y preciosista *Noche triste de Hernán Cortés*, de 1890.

Sin embargo, sin lugar a dudas el mejor Ramírez Ibáñez se muestra en la pintura no oficial. A pesar de la creencia opuesta, la pintura extraoficial es la más numerosa, más importante y característica de la *Escuela española* en Roma²⁷. Es con ella con la que los pintores tenían éxito comercial y grandes ventas, por lo tanto es la que más practicaban. Los encargos oficiales eran pocos en comparación con el mercado que ofrecía el coleccionismo europeo, entusiasmado con la pintura de estos españoles. La burguesía europea demandaba obras de menor formato, mucho más accesibles y de temas más intrascendentes para decorar y amenizar sus salones, en este sentido cobra todo su valor la pintura costumbrista y el paisaje. El pintor francés Meissonier ya había inventado el género denominado “casacas” con el que designaba las representa-

22. De la importancia capital de las Exposiciones Nacionales en la España del XIX nos habla: PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948 o GUTIERREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, 1987.

23. REYERO, C., *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

24. OSSORIO Y BENARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*, Madrid, Giner, 1975, pág. 566.

25. De esta obra se hace un detenido análisis en ARIAS ESTEBEZ, M. y TOVAR RAMÍREZ, B., “Cuadros de historia en el Museo del ejército”, en *Militaria: Revista de cultura militar*, 9, Madrid, 1997, págs. 194-195.

26. VVAA, *Roma y el ideal académico: la pintura en la Academia Española de Roma: 1873-1903*, Madrid, Dirección general de patrimonio cultural, 1992.

27. CASADO ALCALDE, E., *Pintores de la Academia de Roma: la primera promoción*, Barcelona, Lunewerg, 1990.

ciones de escenas cortesanas ambientadas en los ricos salones aristocráticos de la época Luis XIV. Este tipo de representaciones tuvo un éxito comercial sin comparación ya que supieron incidir perfectamente en el gusto de la nueva burguesía *ottocentesca*, deseosa de adquirir escenas muy suntuosas con reminiscencias aristocráticas para que la decoración de sus ricas viviendas las acercase un poco más a ser auténticos palacios. Fortuny encontró el modo de canalizar el gusto de este mercado hacia su pintura, por tanto fue el referente fundamental para la *Escuela española* de Roma; fiel seguidora de la pintura de Fortuny, ganándose de esta manera a los compradores ávidos de escenas y personajes sacados del tipicismo español tan arraigado en el ideario europeo. A Manuel Ramírez lo encontramos pintando escenas costumbristas de toreros con trajes dorados, rodeados de mujeres que bailan, en mitad de un paisaje con vistas a ciudades que se desdibujan en el horizonte; tratados con una pincelada muy fluida y suelta, como no lo hemos visto antes. Es muy difícil cuantificar estas obras o seguir su paradero, ya que se vendían en el mercado europeo rápidamente y de manera privada, no oficial.

Paisaje y costumbrismo van a estar estrechamente vinculados en la pintura de Manuel Ramírez Ibáñez²⁸. Los viajes que los pensionados hacían por Italia fueron las fuentes principales de inspiración para su obra, se pusieron especialmente de moda las *vedute* venecianas. Es destacable la sensibilidad de los pintores de la *Escuela española* para captar la luz en sus paisajes y vistas italianas, la pincelada suelta y la tendencia realista que siguen. Sin embargo, en esta Escuela no es habitual la representación de un paisaje per se, sino que se introduce una escena costumbrista en la obra²⁹. En estas composiciones Ramírez Ibáñez se muestra mucho más libre que en la pintura de historia; la perfección dibujística característica de ésta se pierde en favor de una pincelada mucho más suelta y libre que confiere a las obras un carácter más expresivo. Sus paisajes son vibrantes, debido al magistral uso de la luz y del color que emplea. En este ámbito apreciamos especial influencia de la pintura de los *macchiaioli*, de Fortuny y de Villegas. Para finalizar este estudio, destacaremos sus paisajes venecianos, donde el color y la luz de la ciudad impregna las retinas de un modo destellante, como si a través de la pintura nos asomásemos a una ventana que nos devuelve lo que admiró aquella *Escuela española* de Roma, a la que Manuel Ramírez Ibáñez pertenece.

Apéndice Documental

Documento 1

“Nombramiento del Sr Ramirez é Ibañez, pensionado de N° por pintura. Con fecha 16 de Mayo de 1879 Tomó posesion el 7 de Julio de 1879.

Ministerio de Estado. Dirección de Asuntos Administrativos y Contabilidad.

Conformandome con lo propuesto por el Jurado competente y usando de las facultades que me confiere el artº 6 del Reglamento; he nombrado á V. pensionado de número por la Seccion de Pintura de Historia de la Academia Española de Bellas Artes en Roma con el haber anual de #3.000# liras y #1.000# liras mas para gastos de estudio y habitación, según lo prescrito en el artº 27 del indicado Reglamento. Lo que digo á V para su conocimiento y satisfaccion. Dios guarde á V muchos años Madrid 14 de Mayo de 1879. (Firma). A Don Manuel Ramirez é Ybañez”

Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma. III. Comunicaciones oficiales y oficios (1879) III-7 (Caja 86) Legajo133.

28. ARIAS ANGLÉS, E., *La pintura romántica de paisaje en España. Catálogo de la exposición de Pintores de paisaje del Romanticismo español*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1985.

29. VVAA., *Pintores andaluces de la Escuela de Roma (1870-1900)*: exposición organizada por el Banco Bilbao-Vizcaya, en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Archivo Histórico Provincial, Sevilla, enero-febrero 1989, Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1989.

Documento 2

“Con fecha 2 de Junio de 1879. Delegación de España en Italia. N° 31.

Sobre haber sido nombrados pensionados de N° por la pintura: D. Manuel Ramírez, ibañez; y D. Eugenio Olivar Rodrigo. Por la arquitectura D. Juan Monserrat y Verges. Muy señor mio: De orden del Señor Ministro de Estado comunicada en oficio n° 93, de 16 del mes pasado, me apresuro á informar á V. S. que ha nombrado con la indicada fecha pensionados de número por la seccion de pintura de esta Academia á Don Manuel Ramirez é Ybañez y á Don Eugenio Oliva y Rodrigo, y por la seccion de arquitectura á Don Juan Monserrat y Vergés; con el haber anual que señala el Reglamento vigente. Dios guarde a V. S. muchos años. Roma 2 de Junio de 1879. Conde de Coello (Firma) Señor Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.”

Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma. III. Comunicaciones oficiales y oficios (1879) III-7 (Caja 86) Legajo 136.

Documento 3

“Fecha 19 de Octubre de 1881. Que se paguen los premios a ocho pensionados que en ella se indican. El Excmo. Señor Ministro de Estado me dice en Real Orden n° 187, de lo del corriente lo que sigue: Enterado el Rey (q. D. g.) de la comunicación del Director de la Academia de Bellas Artes, que remite V. S. con su Despacho de 18 de Setiembre último, y en vista de lo dispuesto en el artículo 73 del reglamento de aquella corporacion, S. M. accediendo á lo propuesto, ha tenido á bien autorizar la concesión de los ocho premios de á 500,, liras cada uno para los pensionados Sñs. Amador de los Rios, Rabanal, Zarbala y Gallardo, Chopez, Ramirez, Vera, Sanmartí y Figueroa, cuyo importe se abonará con cargo á los Fondos de esos lugares Pios en la forma de costumbre. Dios guarde á Vd muchos años Roma 19 de Octubre de 1881 C. del Mazo Al Director de la Academia de Bellas Artes”

Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma. III. Comunicaciones oficiales y oficios (1879) III-9 (Caja 86) Legajo 183.

Documento 4

“Jurado para calificar los trabajos de los pensionados en la Academia de Bellas Artes en Roma. = Sesion del dia 28 de Mayo 1881 = Reunido el Jurado en el local de la exposicion general de Bellas Artes, en cuyo local y en sitio separado al efecto, se espusieron las obras que constituyen los envios reglamentarios de los pensionados por la pintura de historia y despues de un detenido examen de las obras, acordó por unanimidad de votos y cumplimentando el artículo 74 del reglamento las calificaciones siguientes. Cuadro del Sr. D. Alejo Vera envio de primer año Una escena en las catacumbas = calificacion honorifica = Cuadro del S. D. Manuel Ramirez, envio de primer año, calificacion honorífica = El Baño Pompeyano Cuadro del Sr. D. Eugenio Oliva = Viriato envio de primer año. La de haber satisfecho las obligaciones reglamentarias Envio de segundo año = Un carton, que representa la destrucción de Numancia calificacion honorífica. = El Jurado no ha creido conveniente el calificar el cuadro del tercer año del Sr. D. Alejo Vera porque no habiendo concebido todavia su pension no ha presentado la memoria de que habla el artículo 55 = Despues de esto sedio por terminada el acta. Madrid 28 de Mayo de 1881. El Presidente, Fedº de Madrazo = El secretario, Manuel Dominguez. Es copia (Firma)

Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma. III. Comunicaciones oficiales y oficios (1879) III-9 (Caja 86) Legajo 169.

Documento 5

“El Excmo. Señor Ministro de Estado me dice, de Real Órden N°120 del II del mes actual, lo que sigue: “Hube dado cuenta al Rey (q. D. g.) del Despacho de N. S. del veinte y dos de Junio último, y de la comunicacion documentada que acompaña del Director de esa Academia de Bellas Artes, y en vista de cuanto en la misma se propone, S. M. ha tenido á bien disponer lo siguiente: 1º que pueda concederse á los pensionados Don Manuel Ramirez y Don Eugenio Oliva la subvencion que autoriza el artículo 6y del Reglamento para los pintores de

historia en su último cuadro; pero estableciéndose la escala de ciento á cuatrocientas liras y á juicio del Director, deberá precisarse por el mismo la cantidad que á cada uno le pueda corresponder dentro de lo establecido. (...) De Real Orden lo digo á V.S. para su conocimiento y el del Director de la Academia para los efectos espresados; advirtiéndole que se ha recibido en este Ministerio la caja que contenía un Diploma y demás trabajos del pensionado por la música Señor Breton, y que el pensionado Don Manuel Ramirez ha entregado la memoria correspondiente al término de su pensión titulada (ilegible) artística venciana.” Lo que traslado á U. para su conocimiento y efectos oportunos, debiendo tener muy presente cuanto en la misma Real Orden se preceptiva. Dios guarde á V. muchos años. Roma 21 de Julio de 1883 (Firma C. del Mazo) Señor Director de la Academia española de Bellas Artes en Roma.”

Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma. III. Comunicaciones oficiales y oficios (1879) III-11 (Caja 86) Legajo 240.

Documento 6

“Tribunal Artístico de Academia Española de Bellas Artes en Roma = Presidente Excmo. Sór Don Carlos Luis de Rivera = Vocales Excmo. Sór Don Federico de Madrazo = Excmo. Sór Don Carlos de Haes Sór Don Benito Soriano Murillo = Sór Don Domingo Martínez = Sór Don Pablo Gonzalez = Sór Don German Hernandez = Secretario Excmo. Sór Don José Casado del Alisal. Pintura de historia Acta única de la sesión celebrada por este Tribunal para calificar los envíos de los Pensionados en Roma para la cita de la Academia. (...) Después se trasladó el tribunal á los salones donde se hallaban los cuadros á envíos del último año, mandados por los pensionados; Sór Don Manuel Ramirez, asunto Pedir limosna para enterrar el cuerpo de Don / Álvaro de Luna = Señor Don Eugenio Oliva asunto Cervantes en sus últimos días escribe / la dedicatoria al Conde de Lemur = Señor Don José Moreno Carbonero asunto Conversion del Duque de Gandia = Señor Don Antonio Muñoz Degrain, asunto los amantes de Teruel. Á su vista acordó el Tribunal por unanimidad calificación honorífica para cada uno de ellos en vista de que el reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma no se autoriza premiar de otra manera el mérito de sus pensionados.”

Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma. III. Comunicaciones oficiales y oficios (1879) III-12(Caja 86).Embajada de España cerca de la Santa Sede.

Documento 7

(...) “asi mismo las subvenciones de quinientas liras respectivamente á los señores Don Manuel Ramirez, Don Eugenio Oliva, Don Jose Moreno Carbonero y Don Antonio Muñoz Degrain. Por haber merecido igual calificación los trabajos de ultimo año de estos pensionados.”

Archivo de la Academia española de Bellas Artes en Roma. III. III. Comunicaciones oficiales y oficios (1879) III-12. (Caja 86). 30 de Junio de 1884.

Documento 8

«Instrucción pública. Bellas Artes. Al director general de Instrucción Publica. Madrid 29 de Junio de 1884. Excelentísimo señor. En virtud de lo que dispone el art. 27 del reglamento de Exposiciones nacionales de Bellas artes, S.M. El Rey (q. D. g.) ha tenido á bien disponer que se adquirieran con destino al Museo nacional de pintura las obras siguientes; “Pedir limosna para enterrar á D. Alvaro de Luna” cuadro de D. Manuel Ramirez premiado con medalla de segunda clase en la actual Exposición y tasado en cuatro mil pesetas...»

(...) «Exmo. Señor. El Rey (que Dios guarde) tomando en consideración la propuesta oficial que con arreglo al Artículo y del Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma ha elevado el Jurado artístico que ha calificado los envíos de ultimo año de los pensionados de dicha Academia, ha tenido á bien disponer recomienda á V.E la adquisición de las obras siguientes que se consideran dignas de tal distinción: Pintura: “Los amantes de Teruel” de Don Antonio Muñoz Degrain. “La conversion de San Francisco de Borja” de Don Jose Moreno Car-

bonero. “Entierro de Don Alvaro de Luna”, de Don Manuel Ramirez. “Ultimo escrito de Cervantes”, de Don Eugenio Oliva. Escultura. Primer grito de la Independencia”, de Don Medardo Sanmarti. De Real Orden lo digo á V.E para ser conveniente y efectos consiguientes. Dios guarde a V.E muchos años. Madrid 27 de Junio de 1884. (firma) Ministro de Fomento».

Archivo General de la Administración. Inventario (05) 001.004 Caja 31/6823 Legajo 6810/ 2ª parte. Exposición de 1884. Minutas de adquisición.

Fecha de recepción: 01/06/2014

Fecha de aceptación: 20/11/2014



Fig.4. M. Vicente de Oliveira. Escaleras del Palacio Nacional de Queluz. Autoría propia

Una historia para la escalera monumental: entre la teoría y la práctica

Miriam Elena Cortés López*

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

El tema que va a ocupar las siguientes líneas pretende hacer un análisis de cómo la escalera monumental evolucionó a lo largo de los siglos, especialmente desde su nacimiento, en paralelo a ese proceso de reinvención cultural que sufre la Italia del siglo XV. Cuáles son sus fuentes escritas y en consecuencia cómo surgen las distintas tradiciones o escuelas; cómo es valorado este elemento por los distintos arquitectos y teóricos en los sucesivos siglos y, en definitiva, cómo va aumentando su valor útil y simbólico. Esta teoría se quiere contrastar con el ámbito práctico, bien por medio de las propias imágenes que los escritores ofrecen en sus obras, y que en ocasiones pertenecen a lugares reales; bien a través de otros ejemplos dispersos por la geografía europea.

Palabras clave: escalera, monumental, tratados, Europa.

Abstract

The main topic of this paper wants to show how the monumental staircase evolved during centuries, especially since its origins, at the same time that the Italian Renaissance in 15th century. What are their sources and, consequently, how the different traditions arise; how this element is valued by different architects and theorist in following centuries and, to summarize, how increased his functional and symbolic value. This theory should be contrasted with the practice area, either through pictures that writers show in their books, some of which belongs to real places; or through any other examples around Europe.

Keywords: staircase, monumental, treatises, Europe

* Becaria FPU (GI-1907). Este artículo 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 Dir. Gral. de Investigación (MEC) y Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado (INCITE09263131PR). Investigadora principal: Ana Goy Diz (USC), financiado por la Xunta de Galicia.

Introducción

Los siglos XV y XVI en Europa fueron decisivos en el renacer de la antigua cultura latina. Dentro de este contexto, Italia se alzaba como abanderada de la teoría de las artes y de las ciencias, con destacados humanistas que cogían el testigo de sus antepasados, para analizarlo y reinterpretarlo¹. A pesar de que durante la Edad Media existieron más “renaceres” vinculados a otros puntos de la geografía europea, que tuvieron su momento glorioso por medio de los grandes imperios que constituyeron, tales como los territorios franco y germano; se puede decir que Italia despuntó sobre el resto, aun cuando salía de la oscuridad en la que quedó sumida desde el fin del Imperio Romano.

Este progreso cultural se produjo gracias a las aportaciones de un grupo de hombres que especularon, investigaron y, en definitiva, trabajaron en la búsqueda de fórmulas con las que volver a llevar al país a su momento de gloria. Si se generó un deseo de embellecer las ciudades fue debido a que trabajaron en un momento relativamente fortalecido, que les facilitó poner a prueba sus conocimientos e inventos. Junto a esto cabe indicar cómo se estaba produciendo una revalorización del mundo de las artes y cómo comenzaban a disgregarse las artes serviles de las liberales².

En este proceso de renovación, el material del que disponían era amplio pues, en mejor o peor estado, el país contaba con grandes monumentos y obras de arte de un extraordinario valor histórico y artístico. A partir de estos documentos y de otros escritos procedentes de la Antigüedad Clásica tales como los *Diez libros de Arquitectura* de Vitruvio³ estos humanistas y artistas comenzaron a plasmar, bien por escrito⁴ o bien a través de la construcción, todo un repertorio ideológico⁵ que marcó el punto de partida para una larga serie de artistas y arquitectos no sólo italianos, sino también del resto de Europa.

En este sentido, ahora hay que destacar esas fuentes escritas, también conocidas bajo el nombre de tratados de las artes⁶. Aunque existe diversidad temática, aquí cabe reseñar los tratados dedicados a varios aspectos de la arquitectura. Se trata de un corpus teórico, con fin aleccionador, que pretende instruir a quien hace uso de ellos. En ocasiones se complementan con ilustraciones que son la consecuencia de un proceso mental que se traduce al papel. Escritos en diversos idiomas, tuvieron una amplia difusión, si bien es cierto que en España sólo los más destacados fueron traducidos. A pesar de que se puede decir que este tipo de obras se ofrece por primera vez en Italia, en los sucesivos siglos alcanzarán un gran éxito y serán también escritas por importantes arquitectos de otros países vecinos, que llegarán a “construir” auténticas “enciclopedias” de arquitectura y que trabajan, por lo general, a las órdenes del rey o en las reales academias de arquitectura francesa e italiana⁷.

1. PANOWSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 2004.

2. NIETO ALCAIDE, V., *El Arte del Renacimiento*, Madrid, Historia 16, 1996, págs. 22-25.

3. VITRUVIO POLIÓN, M., *Los diez libros de arquitectura* (ed. de la imprenta Real), Madrid, 1787, (ed. española, en casa de Iván de Ayala, Toledo, 1552), en *Tratados de Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería* (comp. José Enrique García Melero, Colección Clásicos Tavera, Serie V, vol. 13).

4. El hecho de escribir los criterios científicos o de diseño, habla de un proceso intelectual que comienza a ser asociado con el artista, de ahí que éste trascienda el grado de artesano que hace objetos cotidianos, para convertirse en un intelectual.

5. Las artes comienzan a ser valoradas como instrumentos políticos e ideológicos al servicio de las familias más destacadas, de manera que van a ser los gustos de éstas las que configuren el arte del momento, gracias a la colaboración de los artistas que están al servicio de estos mecenas. NIETO ALCAIDE, V., *El Arte del Renacimiento*, op. cit., págs. 19-22.

6. SCHLOSSER, J., *La Literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1986; VV.AA., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Madrid, Taschen, 2003.

7. Es el caso de P. le Muet, F. Blondel y de G. Boffrand en Francia; o de B. A. Vittone en Italia.

Son múltiples los temas que se ofrecen en estos libros, relacionados con todo el proceso constructivo del edificio. Se habla desde las partes que deben componerlo, hasta las cualidades de los materiales que se emplean para la creación de ventanas, chimeneas o escaleras. Precisamente este último elemento, la escalera, pasa por ocupar uno de los capítulos más notables de estos libros, si bien es cierto que sufre un proceso evolutivo por el cual aumenta su tratamiento conforme van surgiendo nuevas obras.

Este proceso es paralelo al de su construcción –el segundo tipo de fuente documental– que también se verá engrandecida conforme pasen los siglos. En este sentido la teoría ayuda a la práctica, ya que a partir de las “recetas” que se daban en estos tratados, los arquitectos obtenían repertorios de modelos para sus casas, palacios o cualquier otro tipo de edificación, dependiendo del efecto que se buscara.

Lo que se pretende analizar en las siguientes páginas es la evolución del concepto de escalera monumental, tomando como base una serie de tratados de arquitectura que, por el tipo de contenido que desarrollan, han tenido especial trascendencia en la construcción de este elemento. Por ello, se hace una selección de obras de los más prestigiosos teóricos europeos, destacando sus aportaciones a la historia de la escalera monumental, con el fin de establecer una línea de evolución en el desarrollo de la escalera. Pero la teoría debe contrastarse con la práctica, y por ello también se hace una recopilación de aquellas escaleras que por sus características son el testimonio físico de dichos tratados, y que reflejan ideas y realidades.

La escalera en los tratados de arquitectura

Como ya se ha dicho, los tratados de arquitectura encontraron su momento de iniciación en el siglo XV, en relación con ese proceso de eclosión artística y recuperación de viejas formas y con la reinterpretación de las mismas. Este proceso, lento a lo largo de los siglos XV y XVI, cobró especial fuerza en las dos siguientes centurias. Y si, en los dos primeros siglos, fue Italia la que estableció las bases para esa teoría; se puede decir que a ella continuó la labor de los arquitectos y teóricos franceses que, ya desde el reinado de Francisco I, habían contribuido a la teorización de las artes.

Si esto sucede a nivel general con los tratados de arquitectura, se podría decir que en el caso concreto del estudio de las escaleras va a acontecer algo semejante, pasando de ser un elemento que apenas ocupa un par de párrafos, a ser un elemento cuyo estudio requiera escribir un libro entero. Quizá la explicación se encuentre –como ya algún autor ponía de manifiesto– en que en la época anterior al Renacimiento la escalera fue considerada un mero recurso constructivo, con un valor estrictamente funcional⁸. Más allá de cuestiones simbólicas o artísticas, era la respuesta al problema constructivo que suponía atar dos niveles de un edificio de manera vertical. Prueba de ello y, en general, de la escasa valoración que tenía la arquitectura y el proceso arquitectónico como disciplina científica, es la poca –por no decir nula– actividad teórica de esos tiempos.

Los inicios de esta labor comenzaron en el siglo XV al aparecer las primeras muestras de interés hacia la construcción de escaleras en la obra *De Re Aedificatoria*. Se trata del primer tratado de arquitectura conocido tras el descubrimiento de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio. L.B. Alberti, autor del libro, emulando a su viejo antepasado romano, trató numerosos aspectos relativos al arte de construir, desde los materiales de obras,

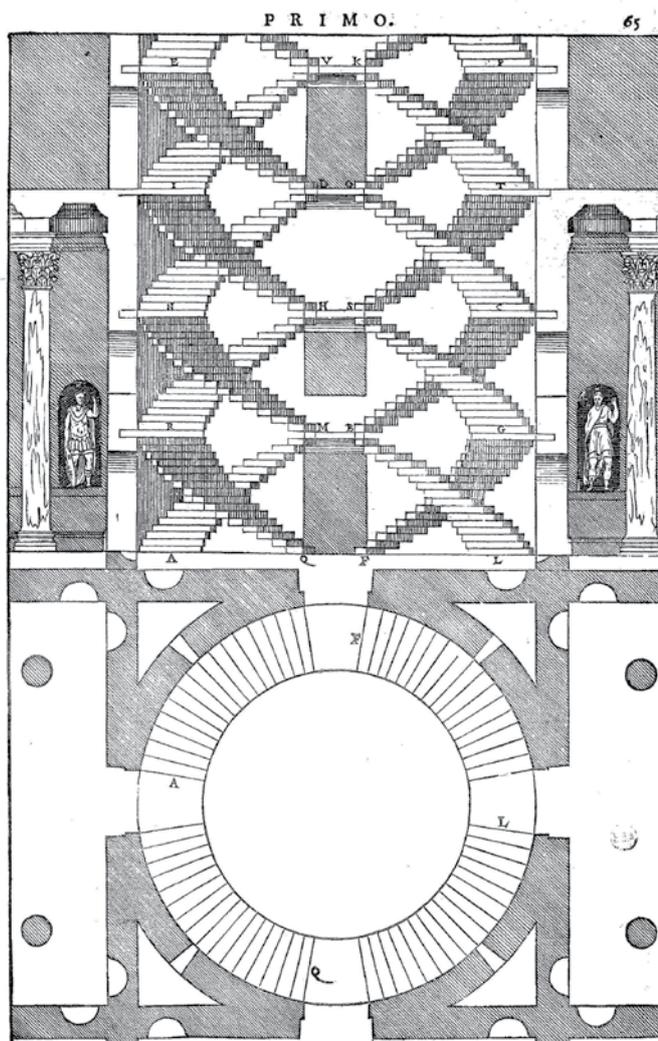
8. GUILLAUME, J., “Genèse de l’escalier moderne” en CHASTEL, A. y otros (dir.), *L’Escalier dans l’Architecture de la Renaissance (Actes du colloque tenu a Tours du 22 au 26 mai 1979)*, París, Picard, 1985, pág. 9; PEVSNER, N., *Breve historia de la arquitectura europea*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 236.

sus propiedades, hasta la distribución conveniente de las edificaciones o sus partes⁹. La escalera, como elemento arquitectónico que es, aparece reflejada en algunas partes del libro, si bien es cierto que no adquiere la fuerza descriptiva que con el tiempo acabará ganándose. En consonancia con el poco valor descriptivo que se le otorgaba, tampoco se aportaban documentos gráficos que complementasen este apartado. No obstante, se estaba dando el primer paso al incluir el tema de la escalera en la obra escrita.

Habrà que esperar al siglo XVI para ver las primeras muestras gráficas de escaleras. Se trata de las representadas en la obra de A. Palladio *Los Cuatro Libros de Arquitectura*. A pesar de que se mantuvo en la línea albertiana, Palladio estaba dando un paso más, porque añadía diferentes diseños de escaleras, si bien cabe destacar que añadió un ejemplo ya existente en Francia: las escaleras construidas en el Castillo de Chambord por orden de Francisco I^o. (Fig.1) Aunque Palladio dibujó una escalera circular de cuatro revoluciones en vez de dos, lo curioso es como ya se estaban presentando modelos de escaleras que parecían tener cierto componente artístico y simbólico. La escalera central del Castillo de Chambord ya no era sólo una muestra

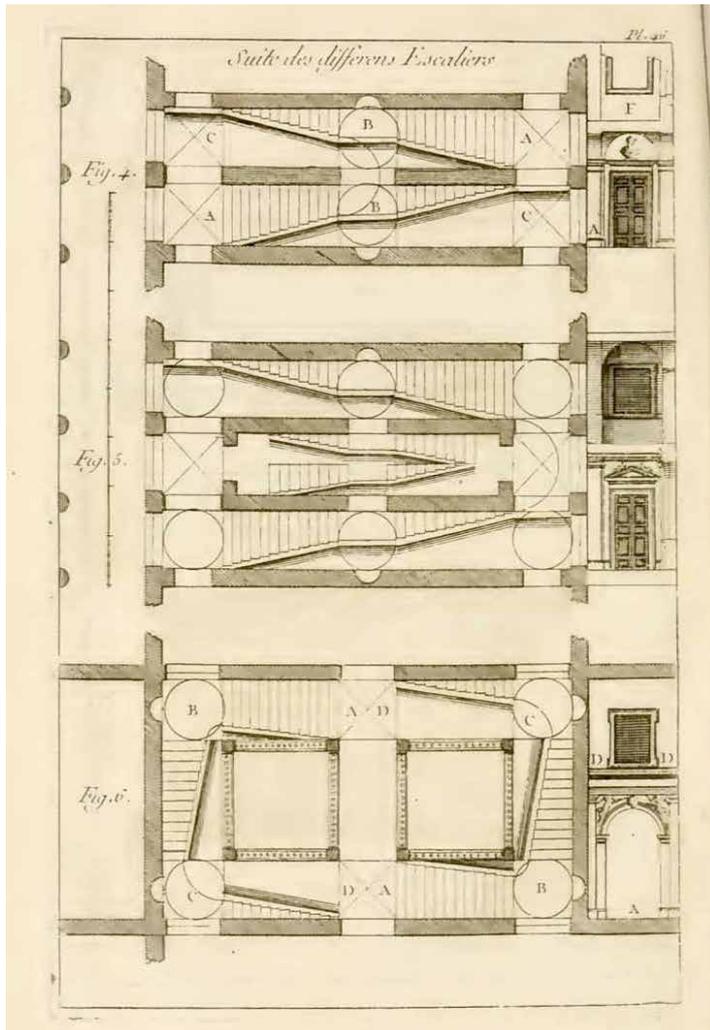
de practicidad, sino que había un deseo por lo artístico –en cuanto a que se deseaba crear un efecto bello o estético– pero también por el alarde técnico, ya que se estaba investigando en nuevas formas que superasen la simple escalera de caracol a la que tenían acostumbrados los hombres medievales y los romanos.

En relación a estos últimos, S. Serlio hizo una pequeña aproximación sobre el modo en que concebían la escalera. Lo hizo de manera indirecta ya que no dedicó un apartado específico a las escaleras, sino que las reflejó a partir de destacados ejemplos romanos como la Basílica de Pompeyo, en cuyo plano mostró las típicas escaleras de caracol que luego heredaron los hombres de la Edad Media. Del mismo modo ilustró cómo los



9. ALBERTI, L.B., *De Re Aedificatoria*, (ed. facs. de la ed. de Firenze, Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, 1550), (prólogo de Javier Rivera; traducción de Javier Fresnillo Núñez), Libro I, cap. XIII, Madrid, Akal, 1991.

10. PALLADIO, A., *Los cuatro libros de la arquitectura* (ed. facs. de la ed. de Venecia, Dominico de Franceschi, 1570), (ed. española a cargo de Javier Rivera), 1er libro, cap. XXVIII, Madrid, Akal, 2008, págs. 140-141.



romanos habían empleado la escalera de rampas rectas en el Coliseo, lo que daba prueba de que también fue un sistema habitual en su construcción¹¹.

A lo largo del siglo XVI, en Francia comenzaron a surgir las primeras referencias a las escaleras. J. A. du Cerceau lo hizo de una manera muy peculiar ya que sus obras consistieron en un compendio o recopilación (*recueil*) de modelos de “*las más excelentes casas*”, que él se limitaba a describir y a dibujar en planta y alzado¹². A partir de estas ilustraciones se puede evidenciar como la escalera todavía no ocupaba el lugar que le corresponde. Aún estaba muy presente la influencia de la escalera redonda, si bien es cierto que comenzaba a intuirse la aplicación de tramos rectos de escalera en algunos modelos de casas¹³.

Más interesantes resultaron los siglos XVII y XVIII. En este momento surgieron los grandes teóricos y arquitectos europeos y, en consecuencia, la producción de libros fue mucho más fluida. Sin embargo, una vez más, Italia y Francia volvieron a liderar el panorama¹⁴. A partir de este momento se sistematizó, de una u otra manera, el estudio de la escalera que

ya se comenzaba a valorar como elemento imprescindible en la disposición del resto de las estancias, teniendo autonomía propia y cierta carga simbólica. Su organización se puso de manifiesto a través de unos

11. SERLIO BOLONÉES, S., *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, (ed. española, en casa de Iván de Ayala, Toledo, 1552), en GARCÍA MELERO, J. E. (comp.), *Tratados de Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería*, Serie V, vol. 13, Madrid, Colección Clásicos Tavera, pág. 36.

12. DU CERCEAU, J. A., *Le premier volumen des plus excellents batiments de France*, París, 1576: Id., *Le second volume des plus excellent Bastiments de France*, París, 1579. Dos décadas antes, du Cerceau había publicado otra obra en la que hacía un relación de plantas y alzados de edificios desconocidos. Al respecto vid. Id., *Livre d'Architecture de Jaques Androuet du Cerceau*, París, 1559.

13. En este punto cabe hacer una matización ya que la influencia de los castillos medievales sigue estando muy presente en los palacios renacentistas y muy especialmente en Francia. De este modo se sigue haciendo uso del típico esquema fortificado y con torres. En este sentido el Castillo de Chambord sería un buen ejemplo. Lo mismo sucede con otras edificaciones que mantienen ese esquema medievalizante. Las escaleras, dentro de esta tipología, era habitual que estuvieran emplazadas en las torres, ya que en la Edad Media se consideraba que debían de estorbar lo mínimo posible. La construcción de las torres favorecía el emplazamiento de un elemento que de por sí marca una línea vertical, en consonancia con ellas. Las torres se convertía así en elementos comunicadores y de ahí que la forma de la escalera se adaptara al círculo que solían formar las torres.

14 A pesar de que en España los dictámenes de Fray Lorenzo de San Nicolás van a ser fundamentales para la arquitectura nacional; o de la relevancia que tendrá el tratado de arquitectura de von Erlach dentro del panorama vienés.

criterios que tenían su punto de partida en el tratado de F. Blondel, *Cours d'Architecture*. Este académico francés, propuso como método de análisis la valoración de la escalera monumental desde seis puntos de vista, que posteriormente desglosó: situación, forma, grandeza o proporción, iluminación, decoración y construcción. Estos aspectos, de una u otra manera, presentaban una base de corte clasicista –conforme al gusto académico de Blondel– al estar estrechamente vinculados con los criterios vitruvianos de utilidad, solidez y belleza aplicados a la arquitectura¹⁵.

F. Blondel constituyó el punto de partida para la escuela francesa, que luego continuarían Ch. d'Aviler, Ch. Etienne Briseux, J.F. Blondel o M.A. Laugier, entre otros. En cualquiera de los tratados de estos autores se perciben las enseñanzas del que había sido primer director de la Real Academia de Arquitectura Francesa¹⁶. Además también heredaron ese gusto por crear auténticas “enciclopedias” de arquitectura, que constan de varios tomos, en los que se analizaban numerosas obras de arquitectura, por lo general pertenecientes al ámbito francés. Como culmen del tratamiento de la escalera en este tipo de fuentes escritas, habría que hacer alusión a la obra de Ch. A. Jombert que dedicó un libro entero al estudio de la escalera en su *Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toute sorte de personnes*¹⁷, quedando patente la importancia que los franceses cedieron al estudio de la escalera y a su construcción.

En cuanto a la tradición italiana, se puede decir que si se compara con la francesa va perdiendo en fuerza. Esto no quiere decir que haya que darle menos importancia porque, si bien es cierto que se fue reduciendo el número de teóricos que abordaron el tema, también cabría decir que los autores que siguieron teorizando sobre la escalera describieron unos modelos, si cabe, más originales que los franceses. Así se constata en lo expuesto por V. Scamozzi¹⁸; (Fig.2) o en ciertas recomendaciones que hizo Guarino Guarini¹⁹; sin olvidar alguno de los más bellos diseños de B. A. Vittono²⁰. A lo largo del siglo XVIII, F. Milizia se mostró como heredero de la tradición francesa en Italia. La manera en que compuso su tratado sobre los principios de arquitectura reflejó el sistema típico francés –lo que se puede ver como una consecuencia de sus años de estancia en Francia²¹– así como su deseo de una organización metódica que anunciaba su vocación neoclásica, en la que abundaron los recuerdos a la Antigüedad.

Como se puede ver, la evolución en la consideración de la escalera monumental es un proceso que discurrió en paralelo al discurso teórico del resto de elementos que conforman los grandes estudios de arquitectura: desde un primer momento en el que su explicación apenas ocupaba unas líneas, a la elaboración de libros que tienen como único cometido un análisis íntegro de los aspectos que afectaban a la construcción de una escalera. Este proceso discurrió en paralelo al diseño y creación de las más destacadas escaleras monumentales.

15 BLONDEL, F., *Cours de Architecture*, (de l'Imprimerie de Lambert Roulland en la maison d'Antoine Virré, rue du Foin), París, 1675.

16. VV.AA., *Teoría de la arquitectura...*, op. cit., pág. 258.

17. JOMBERT, Ch. A., *Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toute sorte de personnes*, (chez l'auteur, libraire du Génie & de l'Artillerie, rue Dauphine à l'Image Notre- Dame), 2 vol., París, 1764.

18. SCAMOZZI, V., *Ouvres d'Architecture (nouvelle édition revue & corrigée exactement sur l'original Italien)*, (chez Jombert, Libraire du Roi pour l'Artillerie & le Génie, a l'Image Notre Dame), París, 1764.

19. GUARINI, G., *Architettura Civile*, (appresso Gianfrancesco Mairese all'Insegna di Santa Teresa di GESU), Turin, 1737.

20. VITTONO, B. A., *Istruzioni elementari per indirizzo de Giovani allo studio dell'Architettura Civile* (presso gli Agnelli Stampatori della Suprema Superiorita Elvetica nelle Prefeture Italiane), 3 vol., Lugano, 1760.

21. MILIZIA, F., *Architettura Civile (quarta edizione veneta. Riveduta, emendata, ed accresciuta di Figure disegnate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani Sanese)*, (TIPOGR. Giuseppe Remondini e figli editrice) Bassano, 1823.

El valor de la escalera según los tratadistas europeos

El culmen que constituyó esta consideración monumental de las escaleras estuvo precedido de un primer momento de configuración, que encuentra su punto de partida en el siglo XV cuando Alberti apenas se pronunciaba diciendo “*Las escaleras son elementos perturbadores de los edificios*” y por ello “*los antiguos tomaron sus precauciones contra los obstáculos que ellas suponían*”²². Según lo dicho, no sólo se podría evidenciar el poco respeto que el humanista presentó hacia este elemento de la arquitectura, sino que además se manifiesta la clara evocación hacia la importancia que empezaban a tener los criterios de construcción romana. Esto se subraya todavía más cuando dijo “*odio la suntuosidad. Me gusta aquello que fruto de la inteligencia contribuye a la belleza y al buen gusto*”²³. Alberti desechaba el lujo en cualquier parte de la construcción. No obstante hablaba de “*inteligencia*” vinculada a la belleza. Y en cierto sentido esta idea la traspasó al tema de las escaleras al decir que se trataba de una “*empresa ardua*” que precisaba de una “*reflexión madurada y reposada*”²⁴, con lo que se estaría hablando de un proceso intelectual que llevaría a una buena organización y construcción. Por otro lado, de esta última reflexión subyace una valoración positiva porque con ella se estaba subrayando la necesidad de pensar la forma más correcta de construirla. Además cuando Alberti dijo que “*dicen que las escaleras son un obstáculo en el diseño de edificios*” parece que estaba aludiendo a terceras personas, de las que él se excluiría, ya que poco después señalaba que la opción era no poner “*obstáculos a las escaleras*”²⁵. Por tanto se puede ver que aunque en estos primeros momentos las alusiones referidas a escaleras son pocas, siguen una dirección positiva en la valoración de la misma, que se incrementaría en los siguientes siglos.

Así en el siglo XVI, Palladio se mantuvo más o menos en la línea de su predecesor florentino, al recomendar un estudio previo y cuidado de las escaleras²⁶. Si bien es cierto que aportaba una serie de consejos sobre los aspectos que debía de reunir la escalera, lo hizo de una forma poco sistemática y completa pero que anunciaba el orden que sí tendrían los tratados franceses desde F. Blondel. Por su parte Serlio ya pronunciaba la palabra “*necesidad*” en el uso de escaleras²⁷, lo cual se incrementaría en la siguiente centuria cuando Blondel hablaba de “*apariencia*” en la situación de escaleras, con lo que se estaba reclamando para ella un espacio en el que no sólo fuera bien vista por el público, sino que además habría de ser un espacio cómodo y que ejerciera un poder distributivo en la organización de las estancias de la casa. Por tanto aquí sí que se estaba produciendo un gran cambio, porque no sólo se hablaba de comodidad, sino que por fin entraban en escena otros aspectos que estaban dirigidos por las “*reglas de la elegancia y la belleza*”, como son “*las proporciones y los ornamentos*”²⁸. Es a partir de estas consideraciones por lo que Blondel llegó a la conclusión de que para que una escalera pueda considerarse monumental, debería respetar la serie de los “*seis principios*”.

Desde Italia, V. Scamozzi, también escribió sobre la práctica de las escaleras. Defendía la necesidad de su construcción y llegó a establecer una comparación con el hombre, diciendo que las escaleras eran para el edificio lo que las venas al cuerpo humano²⁹. Por tanto se concluye que para él la escalera también tenía una

22. ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria...*, op. cit., pág. 374.

23. Ibid., pág. 379.

24. Ibid., pág. 91.

25. Ibid., pág. 91.

26. PALLADIO, A., *Los cuatro libros de la arquitectura...*, op. cit., págs. 134- 135.

27. SERLIO BOLOGNESE, S., *Il secondo libro di prospettiva*, pág. 19 v.

28. BLONDEL, F., *Cours d'Architecture...*, op. cit., libro III, cap. I, pág. 671.

29. SCAMOZZI, V., *Ouvres d'Architecture...*, op. cit., pág. 179.

consideración importante en el discurso del edificio. Además de presentar una serie de buenos ejemplos a la italiana, hizo un resumen de tipos de escaleras y los lugares más apropiados para establecerlas. Este aspecto es interesante porque lo que estaba haciendo era presentar gráficamente una serie de modelos que podrían servir de orientación al arquitecto, especificando las cualidades que tenía cada uno de ellos.

A lo largo del siglo XVII, arquitectos como Ch. d'Aviler³⁰ o P. Le Muet³¹ en Francia; y Guarino Guarini en Italia, también estudiaron en sus obras este elemento. En España produjo una situación paradójica que guardaba relación con la escasa tradición que tenía el estudio de la escalera en los tratados de arquitectura³². De hecho, su ámbito teórico de la arquitectura se limitaba en muchos casos bien a la traducción de los tratados más destacados –especialmente italianos– bien a estudios sobre la obra de Vitruvio³³, bien a obras de componente ingenieril. Poco más se puede hacer destacar, salvo las contribuciones de Fray Lorenzo de San Nicolás y J. de Caramuel Lobkowitz. Sus obras debieron de ser harto conocidas, y sus recomendaciones adaptadas al modo de hacer escaleras. La obra de Fray Lorenzo de San Nicolás tuvo una especial importancia ya que en ella se reconocía el valor artístico de la escalera cuando se decía que una “*escalera bien fundada hermosa un edificio*”³⁴. Junto a esto, lo más importante de la obra era que en ella se aportaban varios sistemas de construcción de escalera, y por ello debieron de ser muchos los arquitectos que siguieron sus indicaciones³⁵. Hasta el momento no se conoce la repercusión que pudo haber tenido esta obra en otros países, lo que sí se sabe es que el libro fue escrito para enseñar cuestiones técnicas a los estudiantes de arquitectura españoles. En el caso de J. de Caramuel, su libro también es imprescindible a la hora de analizar un aspecto inherente a la escalera: su oblicuidad³⁶.

Se puede decir que a partir del siglo XVIII, la escalera monumental se convirtió en protagonista de los escritos de arquitectura, lo que tiene su reflejo práctico en la construcción de los grandes palacios europeos³⁷. Bien es cierto que existieron debates entre los propios teóricos, que discutían sobre cuál era el mejor sitio o la forma más apropiada. De este modo surgieron detractores como J. L. de Cordemoy que en su libro declaró que las escaleras eran un obstáculo para el edificio ya que alteraban la unidad del conjunto, además de dañar la belleza de la entrada del palacio³⁸. En este sentido parece haber un retroceso en la valoración de la escalera monumental. Lo cierto es que se trató de un caso bastante aislado, ya que la mayor parte de los arquitectos del siglo XVIII, fuera en un sitio, fuera en otro, valoraron establecer la

30. AVILER, Ch., *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole* (chez J. Mariette, rue Saint Jacques, aux Colonnes d'Hercules, & à la Victoire), 2 vol., París, 1710.

31. LE MUET, P., *Maniere de Bastir pour toutes sortes de personnes* (chez Melchior Tauernier Graueur. Imprimeur du Roy pour les tailles douces demeurant en Lisle du Palais sur le Quay qui regarde la Megiserie au coing de la rue du Harlay à la Rose Rouge), París, 1623.

32. El estudio de la escalera está más bien presente en los tratados de cantería o corte de la piedra, junto con los estudios de la construcción de bóvedas. Son obras de carácter técnico, mucho más instructivas y prácticas, que aportan medidas y métodos para construir dichas piezas. Destacan las obras de A. de Vandelvira, G. Martínez de Aranda o Juan de Portor, entre otros.

33. SAGREDO, D. de., *Medidas del Romano*, Toledo, 1526.

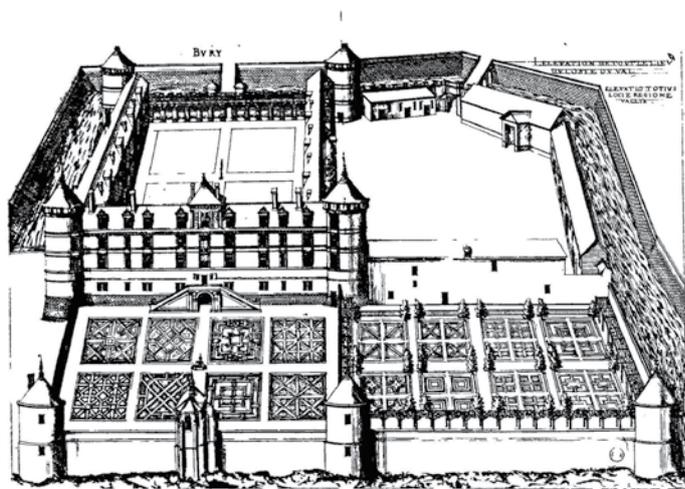
34. SAN NICOLÁS, F. L., *Arte y Uso de Arquitectura* (ed. facs. de la ed. de Madrid por D. Plácido Barco Lopez, 1796, quarta impresión) (1ª ed. 1639-1664), (introducción a cargo de Ramón Betrán), cap. LX, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1989, pág. 163.

35. *Ibid.*, pág. 165.

36. CARAMUEL LOBKOWITZ, J., *Arquitectura civil recta y oblicua*, (ed. facsímil de la ed.: Vegeven: Imprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678) 3 vol., Madrid, Turner, 1984, págs. 17-18.

37. En Italia destacan las escaleras proyectadas para el Palacio Madama por F. Juvarrá, así como las del Palacio Real de Caserta de L. Vanvitelli. En Europa se podrían citar las escaleras creadas por B. Neumann para los palacios de Wurzburg, Augustusburg o Bruschal. En España destacan las escaleras de tres grandes palacios reales: el de Madrid, el de Aranjuez y el de Riofrio.

38. CORDEMOY, J. L., *Nouveau traite de toute l'Architecture ou l'Art de bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*, (chez J. B. Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy & de l'Academie Française, rue Saint Jacques, à la Bible d'Or), París, 1714, pág. 105.



escalera en un lugar preponderante y potenciaron cada vez más esos seis aspectos aportados por F. Blondel. De este modo, mientras Ch. E. Briseux se mostró más flexible sobre el espacio que la escalera debía de ocupar en el edificio, señalaba que se trataba de la parte “*más utilizada del edificio*”³⁹; y F. Milizia rebatió lo dispuesto por Cordemoy, y de sus palabras se extraía que una escalera nunca intervendría el discurso funcional de las partes del edificio. Además en el caso de Milizia prevaleció el recuerdo a sus antepasados italianos, pues al igual que Alberti seguía manteniendo que la construcción de una escalera implica un proceso intelectual y un estudio previo⁴⁰. Por su parte M.A. Laugier concluyó diciendo que de todos

los elementos que constituyen un edificio, la escalera “*es la parte más difícil de realizar bien*”⁴¹. Eso sí, debía de estar próxima a la entrada y de ser un punto de encuentro para el resto de las extremidades del edificio. Este aspecto es muy significativo si se tiene en cuenta el esquema que la arquitectura francesa concedió a la creación de palacios, que se caracteriza por una planta en forma de U precedida por un claustro⁴². De ahí que este elemento articulador del resto del edificio estuviera acompañado en alguno de sus lados por una escalera. Fue habitual que ésta se localizara en eje a ese patio y que a su vez fuera el nexo de unión con el jardín trasero; pero en otras ocasiones también se optó por situarla en una de sus bandas laterales, como se verá a continuación, a través de diversas imágenes extraídas de los propios tratados de arquitectura; de los conocidos como *recuils* o compendios de láminas; y de ejemplos materializados en determinados edificios.

La escalera en imágenes. Su evolución

La representación gráfica de las escaleras también fue un proceso lento, en cierta medida justificado por su escasa presencia en los primeros tratados de arquitectura. No obstante se puede decir que, desde el siglo XVI, se comenzaron a ver las primeras muestras de este elemento, tanto por parte de escritores italianos como franceses. Aunque al principio se trataba de representaciones aisladas de escaleras, una especie de repertorio tipológico y formal⁴³, también hay que decir que el estudio de este elemento respecto al resto del edificio se puede construir a partir de algunos libros en los que se hizo un recopilatorio de casas nobles

39. BRISEUX, Ch. E., *Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les palais*, chez C. Jombert, rue s. Jacques, au coin de la rue des Mathurins, à l'Image Notre Dame), 1er vol., cap. XXIV, París, 1728, pág. 65.

40. MILIZIA, F., *Architettura Civile...*, op. cit., pág. 59.

41. LAUGIER, M. A., *Observations sur l'architecture* (chez Saillant, Libraire, rue Saint Jean de Bauvais) París, 1765, pág. 200.

42. Tómese como ejemplo el Palacio de Caza de Anet. Vid. DU CERCEAU, J. A., *Le second volumen des plus excellents Bastiments de France*, París, 1579, lám. 40. Sin olvidarse del Patio de los Mármoles del Palacio de Versalles. Así como los proyectos para casas de ocio diseñadas por Briseux. Vid. BRISEUX, Ch. E., *L'Art de bâtir des maisons de champagne*, (Chez Prault Pere, à l'entrée du Quay de Gèvres, au Paradis), vol II, París, 1743, láms. 137 y 138.

43. PALLADIO, A., *Los cuatro libros de la arquitectura...*, op. cit., págs. 138-139.

y palacios⁴⁴. De este modo, arquitectos como Palladio o Serlio presentaron los primeros tipos de escaleras, siendo Palladio el primero en hacer una reproducción en planta y alzado de la escalera principal del Castillo de Chambord, por ser considerado un paradigma de belleza y audacia técnica⁴⁵. Dentro del otro tipo de representación de escaleras, vinculadas a un proyecto general de obra, se podría considerar como uno de los iniciadores de este sistema a du Cerceau (1521-1586) importante arquitecto de la corte francesa. (Fig.3) Este hombre compuso una serie de obras en las que hacía una relación de las más destacadas casas y palacios franceses de la época⁴⁶, siendo su modelo el que triunfó en los sucesivos siglos XVII y XVIII, al ser retomado por otros prestigiosos arquitectos de la academia francesa, tales como G. Boffrand o Ch. E. Briseux⁴⁷.

Lo que sucede es que desde estas primeras obras se produjo una evolución en el discurso de la escalera, que sin duda fue afín al progreso que experimentó su consideración como elemento imprescindible en la arquitectura. Esto se puede evidenciar si se toma como ejemplo la escalera exterior del Castillo de Bury que representó du Cerceau⁴⁸. Aquí todavía era evidente la preferencia que había hacia la disposición de las escaleras fuera de la casa, el mejor sitio para no estorbar su disposición interna. Esto mismo fue lo que sucedió en el Castillo de Fontainebleau, con la diferencia de que, pocas décadas después, las escaleras se trasladaron al interior, prueba del cambio que se estaba produciendo a nivel teórico⁴⁹.

La influencia que tuvo la escalera exterior se evidenciaba en obras tan destacadas como el Castillo de Blois⁵⁰, donde las escaleras del Ala de Francisco I ya no sólo es que estuvieran fuera de la casa, sino que se optó por la forma circular para su desarrollo. La escalera de caracol tenía una larga tradición que se remontaba a época romana, como ya había demostrado Serlio en su tratado⁵¹. Los hombres de la Edad Media la emplearon en iglesias y castillos, porque era la forma que mejor se adaptaba a espacios angostos como eran las torres. Esta tradición se continuó en la arquitectura francesa de las primeras décadas del siglo XVI. Así sucedió en Chambord, donde su estructura, a cuevas entre el modelo defensivo medieval y las primeras concesiones al clasicismo⁵², dio cobijo a una escalera de planta circular que destacó por la grandeza de sus dimensiones, algo realmente extraordinario si se tiene en cuenta que en estos primeros momentos de desarrollo de la escalera, lo habitual es que ésta ocupara espacios marginados.

En España se produjo un hecho extraordinario, consistente en que la investigación y aplicación de formas de escaleras antecedió a la teoría. De este modo, en medio de un contexto carente de referencias literarias arquitectónicas, hay que indicar como en el siglo XVI en España ya se estaban construyendo, al amparo de edificios públicos, las más destacadas escaleras monumentales⁵³. Así sucedió con el Hospital de la Santa

44. Vid. DU CERCEAU, J. A., *Le premier volumen des plus excellent...*, op. cit.; Id., *Le second volumen des plus excellents*; BOFFRAND, G., *De architectura Liber*, (apud Guillelmum Cavelier patrem, via Jacobea, sub signo Lillii Aurei), París, 1745; o BLONDEL, J. F., *Architecture Française*, (chez Ch. Antoine Jombert, Libraire du Roi pour la Génie & l'Artillerie; à l'Image Notre-Dame), 4 vol., París, 1752.

45. PALLADIO, A., *Los cuatro libros de la arquitectura...*, op. cit., pág. 141.

46. DU CERCEAU, J. A., *Le premier volumen des plus excellent...*, op. cit.; Id., *Le second volumen des plus excellent...*, op. cit.

47. BOFFRAND, G., *De architectura Liber...*, op. cit.; BRISEUX, Ch. E., *L'Art de bâtir des maisons de champagne*, op. cit.

48. DU CERCEAU, J.A., *Le second volumen des plus excellent...*, op. cit., lám. 60.

49. GUILLAUME, J., "L'Escalier dans l'architecture française de la première moitié du XVI siècle", en CHASTEL, A. y otros (dir.), *L'Escalier dans l'Architecture de la Renaissance (Actes du colloque tenu a Tours du 22 au 26 mai 1979)*, París, Picard, 1985, pág. 38.

50. DU CERCEAU, J. A., *Le second volumen des plus excellent...*, op. cit., lám. 5.

51. SERLIO BOLOÑÉS, S., *Tercero y quarto libro de arquitectura...* op. cit, pág. 31.

52. DU CERCEAU, J. A., *Le premier volumen des plus excellent...*, op. cit., láms. 12-14.

53. BONET CORREA, A., "Introducción a las escaleras imperiales españolas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 27, págs. 631-645.

Cruz en Toledo (1520-1524), obra de A. de Covarrubias⁵⁴. La escalera no dejaba de ser una continuación de los modelos claustrales, habituales en la arquitectura monástica española. Sin embargo, desde entonces fueron el soporte para una prolifera decoración que, poco a poco, irá mermando, especialmente en el caso de los palacios, cuando lleguen a España las influencias de las cortes italiana y francesa. En ese momento, como se puede observar en el Palacio de Riofrío, la escalera ganó en grandeza espacial y formal, si bien es cierto que perdió en ornato. Pero antes de que esto sucediera, la escalera imperial española experimentó formas de transición, de las que fueron buena muestra las escaleras del Alcázar de Toledo (1553-1559 / 1570-1579) o el desaparecido Alcázar de Madrid (1536), cuyo perfeccionamiento se hizo presente en la obra de Juan de Herrera para el claustro del Monasterio del Escorial (1571)⁵⁵.

La nueva mentalidad que afloró en el siglo XVII hasta cierto punto se podría considerar de corte racional en sus planteamientos. Las aportaciones de F. Blondel fueron esenciales. Su ley de los seis aspectos que debía respetar toda buena escalera, marca el punto de inflexión entre la nueva teoría y la antigua⁵⁶. Sin embargo, todo parece indicar que Blondel se dedicó más a escribir que a dibujar pues, a diferencia de muchos de sus colegas, su obra apenas aportó ejemplos de escaleras, ni tan siquiera de edificios. Pero él fue el punto de partida para muchos otros teóricos cuyas obras contenían un amplio repertorio de modelos, casi siempre vinculados a grandes construcciones. A.Ch. de Aviler fue uno de los primeros en subrayar no sólo la importancia que la escalera adquirió en el plano, sino de demostrar como su empleo iba incrementando y, lo que es más importante, de marcar los espacios donde debía de ubicarse⁵⁷. Para ello había que partir del sistema de organización del edificio que, muy especialmente en el caso de Francia, se articulaba en torno a un patio principal⁵⁸. A partir de este elemento la escalera se situaba bien en una de sus alas, bien en eje al propio patio y puerta de entrada. Pero lo que parece ser todavía más importante son las grandes dimensiones que adquirió. Esto ya se había evidenciado al hablar de Chambord, pero en el siglo XVII la escalera ya no era redonda sino que tenía unas formas más acordes a la ley “*del paso natural del hombre*” o, lo que es lo mismo, la predisposición fisiológica que tiene el hombre cuando camina. Esta teoría, que se atribuye a F. Blondel, fue un referente clave en sus sucesores⁵⁹.

Décadas después G. Boffrand enseñaba el nuevo modo de hacer las escaleras. Las del Palacio de Nancy⁶⁰ y el segundo proyecto para el Palacio de la Malgrange⁶¹, ejemplificaban no sólo las amplias dimensiones que dominaban las escaleras, sino una riqueza de formas sin parangón. Esto mismo se observa en la escalera del Palacio de Montmorancy⁶², donde se mantenía una forma ligeramente ovalada que coincidía con la del propio patio, al cual se adaptaba. Este tipo de escalera de rampas curvilíneas, muy sugerentes, va a sellar el estilo propiamente francés. Además es muy importante el elemento que las precedía, el vestíbulo. Laugier dio queja de la mala situación de las escaleras del Palacio de Versalles, debido a la falta de un espacio precedente

54. WETHEY, H.: “Escaleras del primer renacimiento español”, *Archivo Español de Arte*, 145-148, Madrid, 1964, págs. 295-305.

55. MARÍAS, F., “La escalera imperial en España” en CHASTEL, A. y otros (dir.), *L’Escalier dans l’Architecture de la Renaissance (Actes du colloque tenu a Tours du 22 au 26 mai 1979)*, Paris, Picard, 1985, pág. 166.

56. BLONDEL, F., *Cours de Architecture...*, op. cit., libro III, cap. VIII, pág. 686. Por su parte Briseux suscribe estos factores. BRISEUX, Ch. E., *Architecture Moderne...*, op. cit., vol 1, cap. XXIV, pág. 65.

57. AVILER, Ch., *Cours d’Architecture...*, op. cit., págs. 176, 180 y 184.

58. Ver nota a pie nº 36.

59. BLONDEL, F., *Cours de Architecture...*, op. cit., libro III, cap. XI, pág. 689.

60. BOFFRAND, G., *De architectura Liber...*, op. cit., lám. VII.

61. *Ibid.*, lám. XIX.

62. *Ibid.*, lám. XXVII.

que funcionara como recibidor⁶³. Se recomendaba que las escaleras no sólo estuvieran detrás de una recepción, sino que se presentasen a la vista de quien entrara por primera vez en la casa. Así lo manifestó Briseux años después, si bien es cierto que se mostraba un poco más flexible en cuanto al lugar que se les podía dar⁶⁴. En algunas de sus representaciones de casas de campo las escaleras, siempre en primer término, se colocaban en una de las alas laterales y estaban precedidas por un zaguán de entrada.

En cuanto a la iluminación y a la decoración de las escaleras, se podría decir que son dos puntos más complicados de observar a través de la muestra gráfica ya que, por lo general era más habitual la presencia de alzados de fachadas, que de secciones de edificios. No obstante, existen algunos testimonios que reflejan los interiores de estos espacios. Así, en su tratado, Guarino Guarini representó el interior de una escalera de caracol con hueco, cuyas rampas se apoyaban en unas potentes columnas, modelo que con gran probabilidad estuviera inspirado en la escalera del Palacio Barberini en Roma, cuyas escaleras ovaladas fueron diseñadas por Borromini (ha. 1625). Por su parte, entre los dibujos de casas que presentó décadas después en su libro, B. A. Vittone representó una escalera interior, de doble tiro recto, que daba acceso a la planta noble. Es de considerable interés el espacio que ocupa, destacando la grandeza de sus dimensiones y una decoración nada superflua que va más allá del empleo de una balaustrada —como venía siendo habitual en el caso italiano—, así como una serie de columnas de orden gigante que presiden todo el espacio. La sección lateral habla de una total ausencia de iluminación, si bien la planta refleja como la escalera está situada en un lugar preferente: la parte inmediatamente posterior a la fachada, de lo que se deduce que los amplios vanos de esta última serían los que dotarían de luz al espacio interior de la escalera. Frente a este modelo italiano, el modelo francés presentó una serie de diferencias, como muestran las representaciones de interiores de Boffrand. En el II proyecto para el Palacio de la Malgrange⁶⁵, que destacó por su original planta en forma de “x”, las escaleras ocuparían un lugar privilegiado, no sólo a consecuencia de su disposición, presidiendo uno de los laterales de la rotonda central; si no porque el espacio que ocuparían en alzado era el equivalente a dos pisos de altura⁶⁶. Esto habla de la gran consideración que alcanzó la escalera monumental y que estuvo en consonancia con lo que años después se realizó en destacados palacios centroeuropeos como el de Würzburgo. Esta valoración del espacio a la hora de construir una escalera, implica que una buena parte del edificio se va a ceder al desarrollo de la pieza lo que resulta, hasta cierto punto, un derroche constructivo que está en consonancia con el papel simbólico que ocupa la escalera en el orden de la casa⁶⁷. Esta monumentalidad forma parte de la estética de la escalera española y centroeuropea que, a diferencia del modelo italiano, se caracterizó por aligerar el muro que la soportaba, por medio de la integración de arcos en la parte baja que recibían el peso de los peldaños —recurso que empleó B. Neumann⁶⁸ en las escaleras del Palacio de Bruschal— así como la integración de una barandilla de forja, muy habitual en Francia desde las recomendaciones de Briseux⁶⁹, que aligeraba el peso de la estructura. Permaneció la decoración con columnas colosales, pero apenas existió presencia de elementos ornamentales como sí sucedería años después en palacios de las zonas de Alemania o Austria. Quizá la razón haya que buscarla en

63. LAUGIER, M. A., *Observations sur l'architecture* (en casa Saillant, Libraire, rue Saint Jean de Bauvais), IV parte, cap. III, París, 1765, págs. 199-200.

64. BRISEUX, Ch. E., *Architecture Moderne...*, op. cit., vol 1, cap. XXIV, págs. 65-66.

65. BOFFRAND, G., *De architectura Liber...*, op. cit., lám. XIX.

66. *Ibid.*, lám. XXIII.

67. Sobre el simbolismo de la escalera 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.

68. TAVARES, D., *Balthasar Neumann o último arquitecto barroco*, Dafne, 2003.

69. BRISEUX, Ch. E., *L'Art de bâtir des maisons de champagne...*, op. cit., vol. II, láms. 247-253.

la influencia de las teorías clasicistas francesas promovidas por Blondel para quien la belleza de una escalera dependía de la disposición correcta de las partes que le eran propias, y no de elementos complementarios tales como esculturas, pinturas... La concesión al ornato era mínima⁷⁰. En el caso de la arquitectura centroeuropea quizás haya que ver el fuerte influjo del elemento decorativo, promovido desde los tratados de arquitectura de teóricos como Dietterlin, Vredeman de Vries, o el propio Von Etlach que en los libros I y II de su tratado promovía un tipo de arquitectura basada en ejemplos colosales de la Antigüedad, recreaciones que el autor hacía de importantes monumentos del pasado, y que debían de ser la base para la arquitectura del presente⁷¹.

A modo de conclusión

El desarrollo de la escalera fue el producto de varios siglos de estudio. Investigaciones que fueron aumentando y complementándose con las contribuciones de una serie de teóricos y arquitectos que percibieron no sólo el valor útil que tenía la escalera, sino su valor artístico y sobre todo simbólico. La evolución es tan evidente, que en el marco de tres siglos nos encontramos con un amplio repertorio de modelos sobre los que poder estudiar origen, desarrollo, préstamos, aportaciones, innovaciones... Además, este proceso no sólo es una cuestión teórica, plasmada sobre papel, sino que tiene una correlación práctica en las escaleras de los grandes palacios europeos y también en casas nobles, más modestas, pero donde no se quiso prescindir de la construcción de una buena escalera, manifiesto de la posición del comitente.

A pesar de que en los siglos XVII y XVIII la escalera consiguió adueñarse del interior del edificio, debe decirse que la práctica habitual de las últimas décadas del siglo XV y las de principios del XVI, por la que la escalera era un elemento que seguía formando parte del exterior de las casas, se siguió manteniendo en muchos casos tanto en la fachada de la casa. Este recurso contribuyó a enfatizar la importancia de la casa haciendo un efecto peana, pero también fue un recurso muy habitual en las partes traseras que dan acceso a los jardines. Guarino Guarini presentó el proyecto de una casa precedida de unas escaleras, que en planta dibujan un rombo, y no por ello prescindió de otras interiores. Por su parte las láminas LXXXV y LXXXVI del tratado de Vittono ofrecen unas escaleras que se manifiestan como monumentales al exterior. Si se quiere expresar esto mismo en términos reales, por poner un ejemplo, los jardines del Palacio de Queluz en Portugal, (Fig.4) los del Palacio Schonbrunn en Viena, o del Castillo Solitude en Alemania, mantienen la tradición de aquel Castillo de Bury. Lo que varía es la concepción, pues ahora las escaleras son un complemento de la parte más lúdica del edificio, el jardín, se integran en él e incluso en algunos tratados de arquitectura se llegan a considerar como capítulo independiente, demostrando con ello su preponderancia en los estudios de arquitectura.

Fecha de recepción: 15/05/2013

Fecha de aceptación: 23/11/2013

70. BLONDEL, F., *Cours d'Architecture...*, op. cit., libro III, cap. V, pág. 694.

71. VON ERLACH, F., *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Viena, 1725.

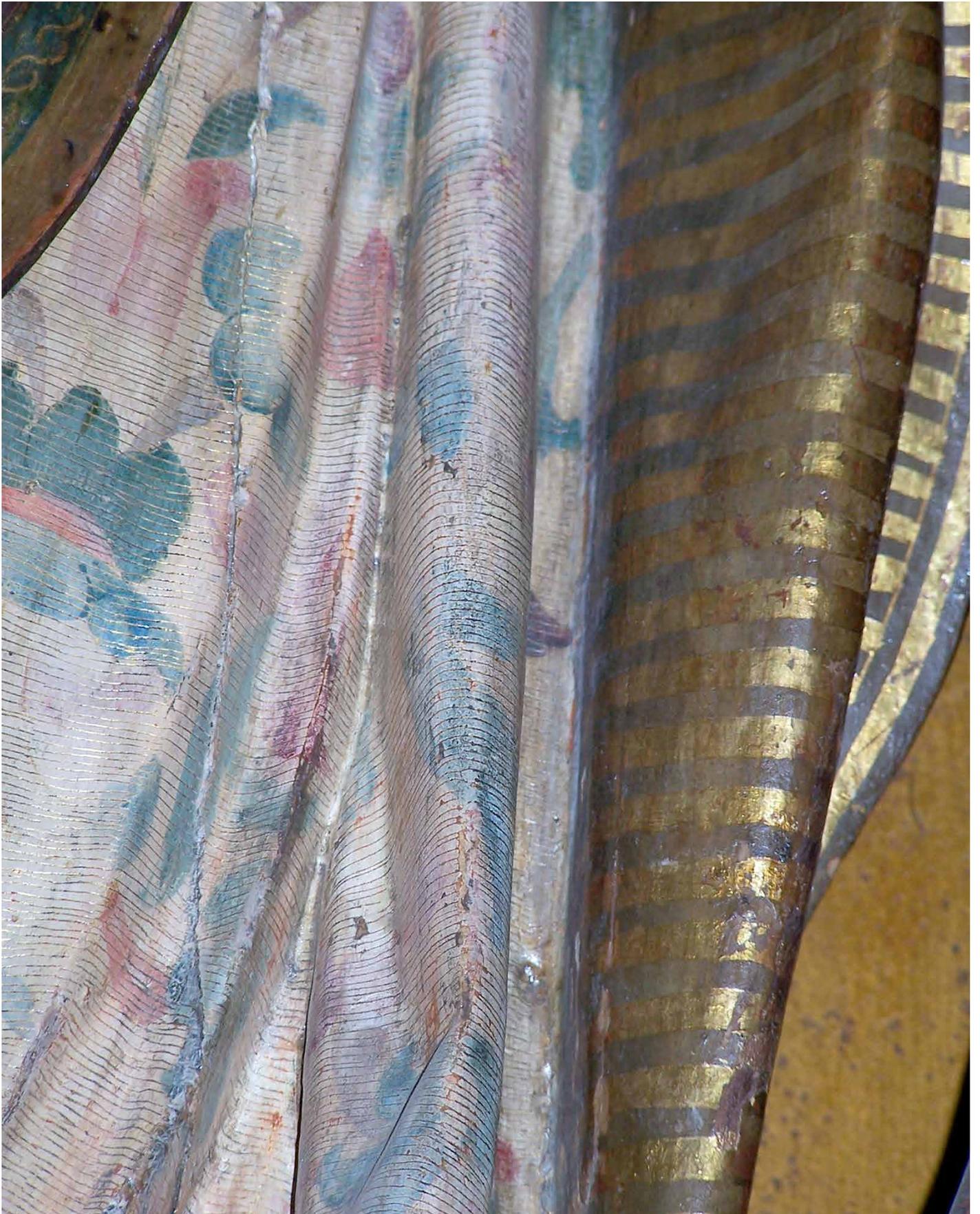


Fig. 3. Retablo de D. Diego Caballero. Iglesia de S. Andrés. Sevilla. Decoración de la túnica imitando bordado matizado, y envés del manto, decorado con bandas que alternan el oro y el color.

Alonso Vázquez, el pintor desde la perspectiva de su obra policroma

Concepción Moreno Galindo

Resumen

La escultura policroma es una tipología de obra artística. Debe considerarse como un conjunto, cuyos dos elementos constituyentes, la talla y la pintura, son técnicas que no se pueden disociar, pues se perdería la esencia original de la obra. En la escuela sevillana, tan profusa en artistas, no todos consiguieron la relevancia que desearon en la pintura. Pero no hay que desfavorecer, en las críticas, a los artistas que participaron de manera activa, con profesionalidad y calidad técnica, en los procesos policromos. Alonso Vázquez, fue una de las figuras más destacada de la pintura de finales del siglo XVI, cuya aportación a la técnica de la policromía merece ser tenida en consideración.

Palabras clave: policromía, s. XVI, Escuela Sevillana, Alonso Vázquez, pintor de imaginería.

Abstract

Alonso Vázquez, the painter from the perspective of his work polychrome

The sculpture polychrome is a typology of artistic work. It must be considered to be a set, which two constituent elements, the height and the painting, they are technical that cannot dissociate, since the original essence of the work would get lost. In Sevillian, so profuse School in artists, not they all obtained the relevancy that they wished in the Painting. But it is not necessary to disadvantage, in the critiques, the artists who took part in an active way, with professionalism and technical quality, in the processes polychrome. Alonso Vázquez, was one of the figures more distinguished from the Painting end of the XVIth, which contribution to the technology of the Polychromy deserves to be had in consideration.

Keywords: *polychromy, s. The XVIth, Sevillian School, Alonso Vázquez, painter of imagery.*

La policromía en la escuela sevillana cuenta con escasos estudios, en comparación con otras técnicas, derivando en una visión superficial de este arte. El conocimiento de los pintores que emplearon esta técnica, así como sus características particulares, son en ocasiones ignorados.

El problema principal, en la defensa de la policromía fueron los propios pintores, que eligieron la pintura de caballete. Se trataba de un trabajo menos arduo, necesitaba menos espacio, menor número de oficiales, era más limpio, cobrando más por ello y aportándoles mayor prestigio. Además eran obras totalmente independientes al trabajo del escultor. Los numerosos artistas examinados no se corresponden con la documentación consultada, con obras contratadas por una representación limitada de artistas permanentes. Gran parte de los artistas desconocidos, trabajaron en algunos de estos talleres principales, pues necesitaban numeroso personal para abarcar los grandes conjuntos retablisticos.

Alonso Vázquez fue una de las figuras más destacadas del panorama artístico de finales del s. XVI. Pero su personalidad artística se disocia en: un *pintor de caballete* con una vasta producción, pero que no alcanzó la perfección técnica (compositiva y dibujística), y un *pintor-policromador* casi desconocido, con una obra exigua conservada, pese a los numerosos contratos realizados.

El reconocimiento, que tuvo en vida, de sus compañeros del Gremio, se traduce en un orgulloso Francisco Pacheco cuando su obra se relacionaba con la de Vázquez. Al describir el hábito de dibujar sin cuadrícula exponía que *“he pintado muchas cosas en público, particularmente, los seis cuadros que están en el claustro grande de Nuestra Señora de la Merced desta ciudad entre los de Alonso Vázquez”*¹. O cuando éste halagaba su *“forma de iluminar fue celebrada entonces por Antonio Mohedano y Alonso Vázquez”*². Pero mayores fueron los elogios de Francisco Pacheco hacia Alonso Vázquez. Lo presentaba como uno de los mayores representantes de la pintura de sargas³ y del manejo de la pintura al fresco, junto con César Arbasia, Mateo Pérez Alesio, Antonio Mohedano, Bartolomé Carducho y Luis de Vargas⁴. Asimismo lo reconocía en la ejecución del bosquejo al fresco con acabado al temple, que *“lo usaron valientes hombres”* refiriéndose a su dificultad⁵. Lo admiraba cuando pintaba bodegones (*“vasos de plata, vidrio y barro”* y diversidad de frutas), como en el lienzo de *Lázaro y el rico avariento* para el Duque de Alcalá⁶. Este manejo de la pintura se ampliaba con la calidad técnica de la realización de ropajes: (carmín de Florencia) *“Yo he hecho con este color algunos terciopelos bien imitados, pero todos quedan atrás con los de mi compañero Alonzo Vázquez, que ninguno le igualó en esta parte.”*⁷

Todas estas cualidades pictóricas debieron, igualmente, traducirse en una obra polícroma destacada, por el número de contratos, y la importancia y envergadura de los mismos.

Denominándose siempre pintor, en la documentación contractual, creemos que utilizó la policromía en momentos de escaso trabajo, para mantener el taller (oficiales y aprendices), o como negocio al cobrar de

1. PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 446.

2. Ibidem, pág. 458.

3. Ibid, pág. 447.

4. Ibid, pág. 446.

5. Ibid, pág. 445.

6. Ibid, pág. 511.

7. Ibid, pág. 485.

las cesiones que realizaba, tan habituales entre artistas. Como otros pintores, de este momento, solía contratar obras para, posteriormente, subcontratarlas de escultura, permaneciendo sólo con la obra pictórica.

En el s. XVI los talleres de los pintores-policromadores se situaban, mayoritariamente, en las collaciones de la Magdalena, Santa María y San Vicente, aunque no era extraño encontrar talleres en las collaciones de San Pedro, San Juan de la Palma o Santa Catalina. En el caso del pintor Alonso Vázquez se situó en el entorno de la Parroquia de San Vicente la mayor parte de su vida artística.

Estuvo muy relacionado con otros artistas, trabajando sobre todo en obras de Juan Martínez Montañés y Diego López Bueno. Asimismo, su relación con Juan de Oviedo “el Viejo” y la estima del escultor hacia el pintor, tanto personal como hacia su profesionalidad, hizo que Oviedo pusiese a su hijo Félix, con trece años, como aprendiz de Vázquez⁸. Su relación y contactos con Juan de Uceda, origina que se lo considere discípulo de Vázquez⁹ y, por tanto, también heredero de sus características policromas¹⁰.

Se puede considerar más un pintor de lienzo o tabla que policromador, y pictóricamente supone la transición entre los siglos XVI y XVII. En la técnica policroma se asienta en las características generales de finales del XVI, antes que se asimilasen los cambios propuestos por Vasco Pereira y Francisco Pacheco. Esta mayor inclinación hacia la pintura de caballete que hacia la policromía, se manifestaba en las numerosas reseñas comparativas de ambas técnicas en la documentación consultada. Incluso se prestaba o procuraba pintar escenas en los fondos de las historias y relieves, y no sólo completarlas con una decoración esgrafiada o estofada; así como pintar el muro que rodeaba al retablo. Pese a que se trata de un aspecto no extraño en estos años, el pintor ponía máximo interés en estas tareas.

El artista, además, sentía la necesidad de trasladar la obra pictórica sobre las tres dimensiones de la talla. Lo que consiguieron los artistas del siguiente siglo, Vázquez ya lo tenía en su mente, aunque no pudo materializarlo completamente, bien por incapacidad técnica, impedimentos en relación con las características escultóricas del momento, o por imposición de provisosores y clientes. Para hablar de su estilo policromo es interesante centrarse, también, en los datos que aparecen en los contratos, sobre todo en los pliegos de condiciones técnicas¹¹. Se han manifestado numerosas reseñas a recursos policromos no encontrados en otros artistas, aportando interesantísimos datos de la policromía de este periodo y de la innovación personal del artista.

En el documento de la policromía del Retablo Mayor del Colegio de los Jesuitas de Marchena (Sevilla), realizado en 1599¹², hace referencia al gusto por la imitación al mármol en la arquitectura de retablos y el oro visto en los ropajes, siguiendo los gustos más tradicionales. También en los datos recogidos del Retablo

8. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pág.129.

9. SERRERA J.M.; VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pág. 211.

10. MORENO GALINDO, C., *La policromía en la Escuela Sevillana: de Agustín de Colmenares a Gaspar de Rivas*. Tesis Doctoral, Sevilla, Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Inédita, 2003. Se incluyen los capítulos dedicados a estos pintores, con el estudio, también, de la obra de Juan de Uceda, y de los elementos decorativos de la policromía de los ropajes, tan característicos de cada artista.

11. En ocasiones las condiciones eran realizadas por los Provisores, aunque en el caso de Alonso Vázquez, el redactó directamente las condiciones que se conservan, por tanto reflejan fielmente el estilo policromo del artista.

12. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Materiales para la Historia del Arte Español”, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, Laboratorio de Arte. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, págs.155-156.

de la Santísima Trinidad del Monasterio de Santas Justa y Rufina de Sevilla, de 1601, se encuentra el color en la arquitectura (que comienza en estos años a eliminarse), y la diferencia del color de las encarnaciones según sexo y edad, anticipo de las características barrocas: *“de muy limpio oro fino, lustroso [...] bruñido y sin mancha”*; *“(las columnas) an de yr revestidas desde la basa hasta el capitel de varios grutescos”*¹³; *“(encarnaciones) al pulimento haciendo las diferencias de carnes conforme a las edades y sujetos de las figuras”*¹⁴. Curiosos son los datos que se recogen en el documento de la “restauración” de la Iglesia Conventual de Santa Paula de 1592, que se comentará más adelante, donde aparecen muy diversas técnicas de decoración pictórica, demostrando la profesionalidad y experiencia del artista. La obra policroma documentada es extensa, aunque se contraponen con el escaso número conservado de las mismas¹⁵.



Fig. 1. Retablo de la Asunción de la Virgen. Catedral de Sevilla. Decoración esgrafiada de la arquitectura, característica del último cuarto del s. XVI.

Se presentan sólo las obras más significativas del artista, y que aportan datos sobre las particulares de su ejecución. Así el 2 de julio de 1591, Alonso Vázquez contrata personalmente a Juan Martínez Montañés para la realización, en dos meses, de un Cristo de la Expiración, de la misma mano del maestro y de media vara: *“Juan Martínez montañés soy convenido con vos Alonso basquez pintor de ymainería en tal manera que me obligo de hacer en toda perfección de mi mano y no de otra alguna”*¹⁶. Es bastante factible pensar que la policromía fuese realizada por el pintor, presentando encarnación al pulimento. En la actualidad sin identificar, seguramente fue una habitual subcontratación del artista, adquisición para sí mismo o como mercadería para Indias.

El 16 de diciembre de 1592 contrata varias obras para la Iglesia Conventual de Santa Paula de Sevilla, referida con anterioridad. Se concertaba con Diego Fernández de Atienza, mayordomo del Convento, obligándose a *“hacer el dorado y pintura del retablo del altar mayor del dicho monesterio y el sagrario”*

13. La denominación “grutescos” es un término genérico que hace referencia a la decoración en color, a punta de pincel, de motivos vegetales imaginarios. Aunque en estos años ya no incluía mascarones ni figuras fantásticas los pintores continuaban utilizando el término.

14. A.H.P.Se. Sección Protocolos Notariales. Sig. 1123. Fols. s.f. 1r-s.f. 3r.

15. Es significativo el hecho del escaso número de obras conservadas. Existen pintores que conservan un alto porcentaje en relación con la obra contratada, y otros al contrario. En este último caso, en ocasiones, se trata de defectos de ejecución que no permitieron su conservación. En otras, el escaso reconocimiento del trabajo del artista por parte de los fieles y críticos, provocaron su repolicromía. De Alonso Vázquez se conserva parte de su obra pictórica y casi nulo legado policromo, por lo que podría tratarse del segundo caso.

16. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, Rodríguez Jiménez y Cía, 1932, pág. 229.



Fig.2. Retablo de la Asunción de la Virgen. Catedral de Sevilla. Rasgos representativos de la policromía de la época: fondos pictóricos, oro molido en cabellos y decoración de los ropajes que imitan el bordado de punto matizado.

que de nuevo se hace y de otros dos retablos de los altares colaterales que arriman al arco toral de la yglesia y las pinturas y dorados y frisos...¹⁷. Andrés de Ocampo se encargó de las obras de talla y ensamblaje, que debía finalizar en febrero de 1593, mientras que Vázquez concluiría la policromía para el Jueves Santo del mismo año. El documento de condiciones aporta importante información, con una descripción técnica amplia y minuciosa¹⁸. Así se comprometía “el tal maestro pintor ha de dorar de oro bruñido muy bueno todo el retablo nuevo y lo que fuere talla en el que se hace para el altar mayor [...] y asimismo ha de dorar de muy buen oro bruñido fino todo el sagrario por dentro y fuera y puertas del asimismo por dentro y por fuera el cual sagrario es nuevo”.

Aporta un dato interesante, aunque era evidente, de cómo el pintor estimaba económicamente el trabajo de la policromía, en el caso de contratarse antes que la factura de la talla. El artista consultaba la traza de la obra, valorando así la complejidad y volúmenes de la talla que debía dorar. Por las medidas indicadas en la traza y modelo de los elementos decorativos se calculaba incluso el volumen aproximado de panes de oro, así como dónde se ubicaría y se realizarían las labores de estofas y esgrafiados de la arquitectura: “claramente lo vera el dicho maestro en la traza y modelo que está hecho y firmada de su nombre” (de nombre del escultor, en este caso de Andrés de Ocampo).

También se comprometía a policromar dos figuras de media vara, junto a las puertas del Sagrario, y otras cuatro en el primer cuerpo del mismo, y de similar tamaño. Las encarnaciones seguían las características del momento. Así se obligaba a “encarnar al pulimento de finos colores un dios padre redondo de toda talla que ha de estar puesto con un mundo en la mano echando la bendición en medio del frontispicio”. No es hasta los primeros años del s. XVII cuando se adopta la innovación Francisco Pacheco de las encarnaciones de terminación mate.

Las condiciones recogen detalladamente todas la piezas que se debían dorar y su ubicación, repitiendo en cada una de ellas, las mismas frases de lo que debía hacer, por lo que no las reproducimos. Serían realizadas con oro bruñido en su totalidad, antes de su decoración. Esta se distribuía por distintas zonas de la arquitectura: (ménsulas y jarras) “han de ir doradas y retocadas con finos colores y esgrafiados y las cartelas han de yr un grotesco sobre oro bruñido en campo blanco de diferentes colores”. También en este caso se demuestra que aún no se utilizaba las innovaciones incluidas por Vasco Pereira que presentaba el oro limpio sin color en la arquitectura, de los

17. Ibidem, págs. 208-214.

18. A.H.P.Se. Colección CELOMAR. Oficio 9, años 1591-1621. Cuadernillo de 1592. Sig. P_19838: folios 1239 r-1248r. En las diferentes anotaciones y referencias no se insertan notas al pie para no repetir la cita.

primeros años del s. XVII. Indicaba que las zonas que *“queden dentro de las repisas ha de ir esgrafiado sobre el oro con colores finos [...] ha de yr doradas de oro fino bruñido retocados y esgrafiados con colores finos”*.

Paralelamente a la detallada enumeración de las piezas a dorar, presta escaso interés a la policromía de las esculturas y la decoración de los ropajes, como la referencia que hace a la pintura de los santos del sagrario: *“las ha de dorar y estofar y esgrafiar sobre colores finos y encarnar de pulimento todos los dichos santos de arriba abajo”*. Estos datos tan someros no eran habituales en la documentación de la época, que hacía siempre hincapié a la decoración de los ropajes, su variedad y riqueza decorativa, elementos que diferenciaban a los distintos artistas.

En los retablos laterales no conservó la policromía original, eliminándola por completo: *“todo lo que está desdorado y lo que está dorado al presente de viejo [...] los ha de raer de arriba abajo sin que quede en ellos ningún oro y los ha de labrar y los ha de aparejar de nuevo con lindos aparejos finos y así dos dispuestos se han de dorar de oro bruñido”*. Este mismo procedimiento se siguió en las historias y en los santos de bulto redondo.

En el caso de estos santos y de los ángeles sí detalla, aunque sucintamente, la decoración de los ropajes. En Vázquez se aprecia la evolución hacia el siguiente siglo (no como en la arquitectura y encarnaciones), con preferencia del color sobre el oro y decoración al romano. En la mayoría de los pintores de estos años la decoración en color se realizaba sobre fondo dorado mediante módulos decorativos sueltos: *“ha de colorir y estofar y dar a cada santo los colores y ropajes que a semejantes santos se suele dar con sus labores romanas a punta de pincel y retocadas a punta de garfio y otros rajados descubriendo el oro en otras partes y lo mismo se hará en los ángeles”*. La decoración estofada y retocada mediante esgrafiado en los santos (figuras principales) y sólo esgrafiado en ángeles (menor decoración en elementos secundarios) es una característica que se mantendrá en las primeras décadas del s. XVII, aunque evidentemente, con elementos decorativos distintos.

Es interesante la alusión a dos tipos de técnicas de dorado, según el material sobre el que se aplicaba el oro, menciones que se repiten en distintas partes del documento: *“de oro bruñido sin son de madera y si son de piedra de oro mate”*. El dorado de oro mate se realizaba al aceite, y con “oro molido”, pues el material pétreo, como otros, no admite el proceso con oro fino, además de deteriorarse más fácilmente por la humedad procedente de filtraciones del inmueble o por su capilaridad.

Pese a enumeración de piezas y técnicas policromas diferentes, que puede parecer confusa, existía una composición general de la obra muy cuidada, en las que se combinaban los elementos decorativos similares o iguales en distintas zonas. De este aspecto reseñaba *“que hagan concordancia con lo demás”*.

Pero donde demuestra mayor interés el artista es en la obra pictórica y de la pintura mural. Como se indicó, su inclinación hacia la pintura más que a la policromía, se refleja en estas condiciones varias veces, incluso en pequeños detalles pictóricos. Así se ve como en las puertas del comulgatorio se encargaría de: *“pintar en ellas cuatro ángeles al óleo con insignias de la pasión o lo que se le pidiere [...] dándoles a los ropajes de brocados y otras cosas que salgan muy bien”*. Pese a que se trataba de una zona muy pequeña lo detallaba. Para los tableros de pintura advierte que *“deben ser pintados de la mano del dicho Alonso Vázquez y no de otra”*, evitando el trabajo del taller que tanto debió contribuir en la labor policroma.



Fig. 4. Derecha. Detalle del ropaje de San Cristóbal. Iglesia Parroquial del Salvador. Sevilla. Izquierda. Detalle del ropaje de la Virgen de la Asunción. Catedral de Sevilla. En ambas obras se aprecia la decoración imitando tela de damasco en tonos azules, incluyendo un ojeteado muy menudo, casi punteado, característico de Alonso Vázquez.

La vocación por la pintura se advierte, asimismo, por la consideración y respeto hacia otros artistas y calidad de las obras. No se ha encontrado, en ningún pintor estudiado hasta el momento, el deferencia hacia una obra ajena (en cuanto a documentación contractual), comprometiéndose también a intervenir en el *“un San José durmiendo que es un cuadro de mano de micer jacome que es de gran estima y mano lo ha de limpiar con mucha discreción sin hacer daño a ninguna cosa de él”*.

La importancia y envergadura de las obras no sólo fue por su volumen, sino por la variedad de elementos a tratar y las numerosas técnicas polícromas y pictóricas que recoge, y que sólo pudo revolve con un artista con la experiencia de Alonso Vázquez. El oro y los colores los facilitarían el pintor, y se obligaba a estar presente cuando se montasen las piezas en su lugar. Los andamios quedarían a costa del convento, así como *“los paños con que se han de cubrir mientras fuese dorado”*, demostrando la limpieza que debía existir durante el proceso de dorado, protegiendo de polvo la superficie.

Debido a las dimensiones de las obras formó compañía con el pintor Vasco de Pereira. La policromía se tasó el 28 de julio de 1594, por los pintores Francisco Pacheco y Francisco Cid, en 1250 ducados, inferior a la tasación de la talla. Actualmente no se conservan las obras polícromas. El retablo mayor fue sustituido en 1729 por el actual de José Fernando de Medinilla. Alberga la imagen de Santa Paula, seguramente la que realizó Ocampo, aunque no mantiene la policromía de Vázquez. La importancia de estas condiciones, que se han comentado extensamente, deriva de la exhaustividad y detallismo de su redacción. De ellas, el propio Alonso Vázquez las mencionaba en el contrato de ejecución, diciendo: *“e las obras declaradas en el memorial de condiciones las quales están escriptas en nueve hojas de papel de una letra y mano firmada de mi nombre”*.



Fig. 5. San Cristóbal. Iglesia Parroquial del Salvador. Sevilla. Detalle de la cenefa que bordea el manto, con decoración a punta de pincel, y ribetes con decoración esgrafiada de "z" entrelazadas, muy utilizadas por Vázquez.

El 17 de mayo de 1595 contrata un San Ginés realizado por Juan Martínez Montañés. Se concertaron conjuntamente con Pedro Corniellas, vecino de Gibraltar, para la ejecución del santo, aproximadamente de tamaño académico (siete palmos) con su peana. El pintor lo realizaría en mes y medio, desde la finalización de la talla, y su precio sería a tasación¹⁹: *"pintar dorar y esgrafiar el dho santo de buenos colores"*. En el contrato no se habla de la técnica, pero se adivina el estilo antes estudiado, aplicando a esta obra oro bruñido y encarnadura al pulimento. En cuanto a la decoración de los ropajes, sólo se anota la utilización de esgrafiados, aunque existe la posibilidad de ribetes con motivos decorativos a "punta de pincel", cenefas tan características de los últimos años del s.XVI. Vázquez estuvo muy relacionado personalmente con Juan Martínez Montañés en los primeros años de la actividad artística de éste. No se descarta que realizase otras policromías de la obra del escultor, que en la actualidad se desconocen, por la ausencia de documentación²⁰.

Tampoco se conserva el retablo para Doña Beatriz Pérez, viuda de Pedro Rojero, que contrató el 2 de julio de 1597, para la Iglesia del Monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla²¹. Se concertaba para policro-

19. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...*, op.cit, pág. 230.

20. MORENO GALINDO C., *La policromía de la obra de Juan Martínez Montañés*. Trabajo de investigación (Tesina). Fac. de Geografía e Historia. Univ. de Sevilla. Inédita. 1998. En esta investigación se incluyen tanto la obra documentada como las posibles atribuciones de obras del escultor que conservan la policromía original.

21. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...*, op.cit, págs. 214- 215.

mar cuatro santos de medio relieve, un San José con el Niño de la mano, la pintura central y los retratos de los donantes en el banco. La pintura era de la Virgen con el Niño, acompañada de ángeles en el *“milagro de la advocación de Nuestra Señora del Valle”*. Entre los retratos pintaría unas letras cubiertas de oro, posiblemente la referencia a los patronos, así como un escudo con el anagrama de María, en la pared, de vara y media de altura. La obra debía concluirse para fin de octubre, por la que cobraría 3.000 reales.

Con Andrés Jaime de Flandes, vecino de la villa de Lepe, se conviene *“por lo que toca a la madera como al dorado pintura y estofado”* del retablo que éste hacía para la Iglesia de Santa María la Blanca de la citada localidad onubense, el 12 de abril de 1598. Nuevamente lo contrata completo, para posteriormente subcontratar el ensamblaje y talla, por 140 ducados. Lo finalizaría en cuatro meses²². La obra que tenía 14 palmos de alto y 11 de ancho, albergaba una imagen que conservaba la iglesia. Sin datos de la policromía, describe sólo la obra pictórica. Se desconoce si subcontrató también la policromía y el dorado, manteniendo para sí sólo la obra pictórica.

El Retablo de Santa Catalina de Siena, de la Iglesia del Convento de Regina Angelorum, ya se encontraba terminado y asentado, cuando el 4 de septiembre de 1598 contrata su policromía²³, obligándose a: *“lo que toca a la pintura de pincel en los ocho tableros y el dorado y estofado, así como la ymagen de bulto [...] todo lo que se descubre y se ve del dho retablo ha de ser dorado de muy buen oro bruñido”*. La imagen de bulto a la que se refiere era la santa titular, Santa Catalina de Siena. En este caso la *“discreción”* en la decoración del ropaje, estaba relacionada con el respeto al color y características del hábito: *“la santa de bulto redondo sobre el oro la colorira de su hábito de la orden con su saya blanca y sus tocas y su manto negro y la estofaré con mucha discreción de punta de pincel y retocado de punta de garfio que descubra el oro y haga lindos visos y gracia”*. Las encarnaciones serían, como de costumbre, al pulimento.

Junto con el escultor Martín Alonso de Mesa se hace cargo de las esculturas encargadas por el padre Fray Mateo de Recalde de la Orden de San Francisco, el 23 de marzo de 1599²⁴, sin referencias a su policromía en el contrato.

Para el Monasterio de San Francisco vuelve a trabajar, contratando mancomunadamente con el entallador Diego López Bueno el retablo de San Francisco el 27 de abril de 1599²⁵, apuntando al *“samblaje y escultura y pintura dorado y estofado y esgrafiado”*. Tenía unas medidas de 4,40 x 2,30 m, situándose en el pilar del arco toral de la Epístola. Constaba de un San Francisco de tamaño natural, una Inmaculada para el segundo cuerpo, de 6 palmos, y 8 santos de medio relieve, para las entrecalles, de media vara, junto con dos escudos. Se comprometían a realizarlo en cuatro meses completo.

En octubre de 1599 Alonso Vázquez se trasladaba al municipio de Marchena donde firma el contrato para la realización del Retablo de la Encarnación de la Iglesia de Santa Isabel, del antiguo Colegio Jesuita²⁶. También se comprometía, en el mismo contrato, a otro pequeño de la Virgen del Pópulo, cuya pintura

22. Ibidem, pág. 215.

23. Ibid, pág. 217.

24. Ibid, págs. 21-22.

25. Ibid, págs. 64-65.

26. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., op,cit, págs. 155-157.

principal había realizado José Valeriani, en 1578. Esta pintura fue muy retocada en s. XVIII. Además de las condiciones de la obra pictórica se detallan las de la policromía. En cuanto al enyesado y dorado no aporta datos significativos, siguiendo la tradición polícroma: *“se han de dorar con todos los aparejos que el arte pide para perfecto dorado”*. Seguía la particularidad, en estos años, de decorar la arquitectura con tableros que imitaban mármoles, dorando sólo los filetes, como ya se han descrito, apariencia polícroma que se repetiría años más tarde, ya en el s. XVIII: *“y los dichos pedestales del banco mostrando apariencias de mármol con solas las molduras doradas”*.

El artista dejaba claro en los documentos qué materiales y suplementos que correrían a cargo de cada parte. En este caso el Colegio aportaría los andamios *“porque se supone que no se a de quitar del lugar donde está ninguna pieza del dicho retablo”*. Esta condición no era habitual, pues se solía desmontar, trasladar al taller para su policromía, volviéndose a asentar nuevamente. El hecho que la obra se encontrase en Marchena, y por la posibilidad de dañarlo una vez dorado, no recomendaba su traslado. El pintor se encargaría de los materiales, incluso del oro, que normalmente aportaba el cliente. Cobraría distintas cantidades durante los trabajos, de las que daría carta de pago, para finiquitar a su conclusión. La tasación se realizaría *“después de los diez días después de acauada la dicha obra”*. El finiquito fue el 26 de agosto de 1600, tasándose en 37.400 maravedís. En la actualidad se conservan los lienzos, algunos muy retocados en el s. XVIII, y no la policromía original.

El 23 de octubre de 1601 contrataba el Retablo de Santas Justa y Rufina, para el Monasterio del mismo nombre (Trinidad) de Sevilla, de nuevo con talla de Diego López Bueno. Se terminaría para *“pascua de Navidad”* del año 1602, valorado en 1.700 ducados²⁷. Las obras se retrasaron, pues en esa fecha se tasaba sólo la talla. La policromía se encontraba en proceso, pues los tasadores, Juan Martínez Montañés y Andrés de Ocampo, indicaban que vieron algunas piezas en casa de López Bueno y otras en casa de Alonso Vázquez²⁸. El documento de condiciones técnicas²⁹ aporta algunos datos relevantes, sobre todo, el interés del pintor por conseguir el realismo y calidad en la policromía, aplicando a ella el arte pictórico. En estos primeros años del s.XVII ya se apreciaban características distintivas del Barroco en varios artistas. Las condiciones sobre la preparación y enyesados, son las presentadas tradicionalmente, a las que añade que *“las juntas y nudos dentro del sean de enlencar y enervar por dentro y por fuera”* en los relieves. La minuciosidad de este proceso se debía al interés por la conservación de la obra de talla y *“que en ningún tiempo se haga algún genero de vicio [...] de manera que no desvarate la buena elegancia de la arquitectura y de la escultura”*. Paralelamente también respeta el trabajo del escultor, con la habitual reseña a que los aparejos no debían tapar los detalles de la talla, repetida en varias condiciones del documento. La insistencia y la redundancia de estos aspectos, en todos los artistas, se debía a las numerosas obras que debieron malograrse o cambiaron significativamente de aspecto, una vez concluida la policromía con un proceso de enyesado defectuoso.

El dorado, bruñido, se realizaría en *“todo lo que puede lugar la vista de cualquier parte que se mire”*, aludiendo al dorado sólo en las zonas visibles, permaneciendo en bol el resto (planos paralelos al suelo y entranques de la talla). En la decoración de los ropajes tenía en cuenta dos preferencias principales: el *“artificio”*

27. PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pág. 387.

28. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...*, op. cit, pág. 237.

29. A.H.P.Se. Sección Protocolos Notariales. Sig. P_1123: folios sf 1r-sf 3r.



Fig. 6. Relieve de la Asunción de la Virgen. Catedral de Sevilla. La cenefa presenta los mismos elementos decorativos, así como la disposición de ribetes con decoración en "z" y ojeteado menudo, características habituales del artista.

(simulación y destreza) y la *"discreción"* (moderación en la elección y utilización de la decoración): *"todos los ropajes de las historias y de las figuras después de doradas sean estofado sobre el oro grutescos y esgrafiados a punta de garfio [...] que cubran el oro con mucho artificio y discreción"*. Se entrevé la decoración ya de comienzos del siglo XVII, en detrimento de los paños mayormente dorados, y con decoración en color sólo en cenefas, de los años finales del XVI. La utilización de modelos reales de textiles para la elaboración de los tejidos policromados, iniciados a mediados del s.XVI y generalizados en el XVII, se hace patente cuando indica *"a punta de pincel y descubierto el oro a punta de garfio con diferentes labores y telas que parezcan brocados y telas de oro"*.

Habitual y característico de este artista es la combinación de la policromía y la obra pictórica en los relieves escultóricos, dejando ésta última, para completar las escenas con los fondos, *"fngiendo que se apartan de la vista puestos en perspectiva y gozando de pintura las mismas historias particularmente los espacios tras las figuras por lejos"*. Mención interesantísima es la que realiza sobre cómo se componen los colores de los relieves para evitar confusión a la vista³⁰. El pintor recogía que *"lo colorido y estofado de las historias sea de usar en ellos"*

30. En la actualidad debido al oscurecimiento generalizado de la mayoría de la retablistica, se recobra esa confusión, debido a la unificación de producen los depósitos superficiales y oscurecimientos de barnices.

el arte de la pintura desviando las unas de las otras para que se determinen los perfiles de cada figura y se puedan determinar de lejos poniendo los colores de manera que se encuentre los unos con otros porque no se confundan las historias a la vista". Por otro lado, aún mantiene la decoración estofada en la arquitectura, pese a que en estos años caía en desuso. De la obra sólo se conserva el Relieve del Nacimiento, en la Iglesia de la Santísima Trinidad de Sevilla.

En 1602 se termina el Retablo de Santo Tomás, de la Iglesia del antiguo Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, con condiciones de Asencio de Maeda y talla y ensamblaje de Diego López Bueno. La arquitectura se tasó en 750 ducados y Alonso Vázquez cobraría, el 12 de mayo del citado año, 800 ducados por la policromía y la obra pictórica³¹. La documentación no recoge datos técnicos de la policromía.

La última obra que se documenta de Alonso Vázquez, antes de su marcha a Méjico, es el Retablo del Tránsito de San Hermenegildo, del Hospital del mismo nombre (vulgo del Cardenal), contratado el 29 de febrero de 1603. De la talla se encargó, también, Diego López Bueno³². El pintor Juan de Uceda concertó la obra tras la partida de Vázquez. Así el 24 de marzo de 1608 Uceda cobraba 17 reales por llevar el retablo desde su casa al Hospital. El 29 de abril y 29 de junio, del mismo año, se liquidaba a la mujer de Alonso Vázquez, Inés de Mendoza, lo que le debían a su marido. Actualmente desaparecido, sólo perdura el lienzo central en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Su obra conservada es muy reducida. Una de ellas la concertó el 25 de junio de 1594, con Juan Cristóbal de la Puebla, obligándose a pintar y dorar un retablo y reja de una capilla que tenía en la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, y que debía concluir a finales del mismo año³³. A la izquierda de la Puerta de la Adoración de los Magos de la Catedral de Sevilla (Puerta de los Palos) se conserva un retablo con pinturas de Alonso Vázquez y ensamblaje no documentado, dedicado a la Asunción de la Virgen. La titular se dispone de medio relieve, sobre fondo pictórico de Gloria y santos. Las encarnaciones son al pulimento, con cabellos realizados con oro molido, tanto en los ángeles como la Virgen, característica que se abandonaba ya en estos años. El ropaje de la Virgen consta de túnica blanca, con elementos florales, con un rajado que se extiende a toda la superficie, incluyendo los motivos ornamentales, que imita el bordado de punto matizado. El manto tiene cenefa, con motivos vegetales en color sobre fondo de oro limpio. Esta cenefa se delimita con una franja, a ambos lados, de esgrafiados en "z", muy característicos de este pintor. La arquitectura se decora, como es típico en estos años, con bandas esgrafiadas, de elementos menudos (denominados arabescos), sobre fondo de color negro.

La otra obra conservada la contrató el 13 de agosto de 1598, obligándose con Doña Leonor de Cabrera, para la policromía de la imagen titular, Inmaculada, y obra pictórica situada en el arcosolio, del Retablo del enterramiento de su padre, D. Diego Caballero de Cabrera, caballero veinticuatro, que realizaba en la Iglesia de San Andrés de Sevilla³⁴. Se comprometía a realizarlo en el mismo año, por 300 ducados. El mismo día el pintor Francisco del Castillo contrataba la policromía y dorado de la arquitectura del retablo,

31. PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo sevillano...*, op.cit, pág. 436.

32. *Ibidem*, pág. 457.

33. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...*, op.cit, pág. 66.

34. A.H.P.Se. Sección Protocolos Notariales. Sig. P_7874, fols. 504r-505v.

fiándolo el batihoja Julián de León³⁵. Vázquez muestra gran interés por la realización del dorado de la imagen titular, haciendo hincapié que se resanaría todo el dorado, demostrando la calidad de la ejecución, pues habitualmente, las zonas que iban a ser recubiertas de color eludían estos retoques minuciosos. Las encarnaciones serían, como en este artista, al pulimento, característica que no abandonó nunca, pese a la introducción de la terminación mate, aunque sí el oro molido en los cabellos. En cuanto a la decoración de los ropajes, serían a punta de pincel, por tratarse de la imagen titular, con variedad de elementos decorativos: *“se han de pintar y estofar a punta de pincel todas las ropas de la ymagen de diferentes colores con los enveses los perfles y cabos de ellas todo lleno de grutescos y niños y ángeles que adornen las dichas ropas para que toda la ymagen quede acabada con gran perfección”*. La decoración en franjas, alternando el color y el oro en los enveses de los mantos, era característico del último cuarto del s.XVI, y que continuó utilizando Francisco Pacheco durante el primer tercio del s. XVII.

Existe otra obra, no documentada, pero que se puede atribuir a Alonso Vázquez³⁶. Se trata de la talla de San Cristóbal, conservada en la Iglesia Colegial del Salvador de Sevilla, perteneciente al desaparecido Gremio de los Guanteros, contratada el 19 de agosto de 1597 por Juan Martínez Montañés. Su policromía no está documentada, conservándose sólo restos pictóricos de la original, con numerosas intervenciones y repolicromía parciales. Pese a ellos se detectan zonas que conservan características policromas propias de los años cercanos a la ejecución de la talla. Las zonas que podríamos considerar originales se sitúan en la cenefa que bordea el ropaje y, puntualmente, en el abdomen. La cenefa está estofada con elementos vegetales en varios colores, detectándose dos particularidades que serían genuinas de un solo artista, y que se encuentran en otras obras de Alonso Vázquez. Por un lado el punteado del fondo, que observado, en proximidad, en realidad se trata de un ojeteado pequeñísimo, al igual que en la túnica. La cenefa se dispone entre dos líneas doradas, entre las que se sitúa una cinta de “Z” correlativas. Asimismo no hay que olvidar la relación de Vázquez con Montañés en los primeros años, realizando las policromías del maestro escultor de las obras del Crucificado (1991), Virgen de las Tristezas (1992) y San Ginés (1995).

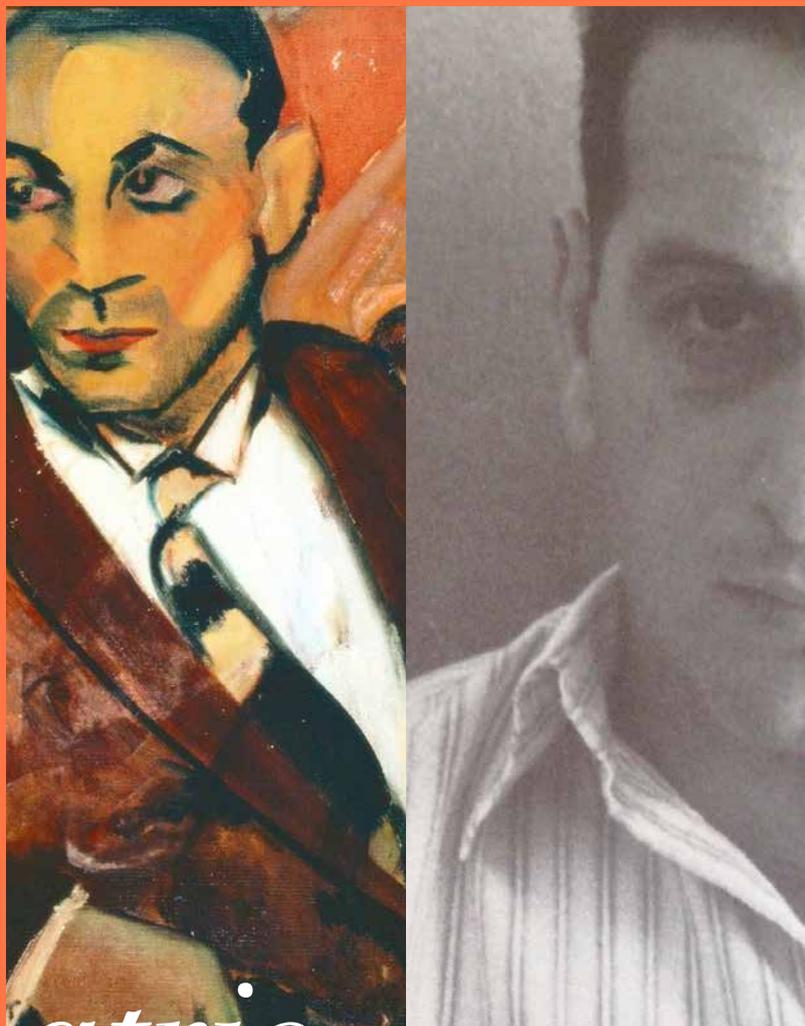
Fecha de recepción: 19/04/2014

Fecha de aceptación: 12/10/2014

35. *Ibidem*, págs. 216- 217.

36. MORENO GALINDO C., *La policromía de la obra de Juan Martínez Montañés*, op.cit. En este trabajo de investigación ya se atribuye a este pintor la talla de San Cristóbal, realizada por Juan Martínez Montañés para la Hermandad del Gremio de los Guanteros.

María Frick | Iván de la Torre Amerighi



atrio
contemporánea



Fig. 1: Duilio Pierri, *Retorno de los restos*, 1987, óleo sobre tela, 278 x 160 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

El expresionismo en la pintura latinoamericana: transferencias y trascendencia

María Frick*

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen

Si bien se suele asumir que el expresionismo es una tendencia que en América Latina se presenta de manera ocasional, existe un grupo de pintores latinoamericanos que participaron de esta corriente internacional, produciendo un aporte original que tiene un papel propio en el escenario artístico occidental. Estos artistas se identificaron y contribuyeron con la tendencia expresionista a través de distintos diálogos e intercambios con sus pares europeos y, al hacerlo, generaron un cuerpo de obras que comparte muchas de las modalidades expresivas europeas, posee características propias en términos de su posicionamiento respecto al mundo moderno.

Palabras clave: América Latina, pintura, vanguardia, expresionismo, transferencia, redes.

Abstract

Expressionism in Latin American painting: transfers and transcendence

While it is often assumed that the expressionism is an occasional trend in Latin American art, there is a group of painters who participated in this international trend, producing an original contribution that has a unique role in the Western art scene. These artists contributed with the international expressionist trend through different dialogues and exchanges with their European counterparts and, in doing so, generated a body of works that share many of the European expressive modalities, but has its own characteristics in terms of its position on the modernization process.

Keywords: Latin America, painting, avant-garde, expressionism, transfer, network.

* Doctoranda en el programa "Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas" en el Área de Historia del Arte del Departamento de Geografía, Historia y Filosofía de la Universidad Pablo de Olavide.

La intuición de un expresionismo propio

Es común asumir que el expresionismo es una tendencia europea que en América Latina se presenta de manera ocasional. Basta constatar la escasez de referencias para entender que –salvo algunas menciones a características muy específicas o períodos concretos de algunos artistas– el expresionismo se menciona en general como un movimiento ajeno, en cierta medida indiferente, a los países. Por lo que aquellos pintores que eventualmente utilizan su lenguaje quedan habitualmente sumidos en distintos movimientos vernáculos, negándose entre ellos la posibilidad de una identificación común e, inclusive, una posición de igualdad respecto a sus pares europeos.

Sin embargo, alcanza con recorrer la pintura latinoamericana para intuir la existencia de un expresionismo propio, de raigambre local y con semejanzas con el movimiento europeo. Esto es evidente, por ejemplo, en obras tan diversas como *Hombre amarillo* (Anita Malfatti), *Las llamas* (José Sabogal), *Pareja con bicicleta* (Ximena Cristi), *La cosecha* (Ximena Cristi), *Florida* (José Cuneo) y *La casa del sofá amarillo* (Carlos Gorriarena), en las que existe una búsqueda, que si bien no es idéntica, comparte muchas de las modalidades expresivas de obras de pintores como Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Karl Schmidt-Rottluff, Constant Permeke, Othon Friesz y Ernst-Ludwig Kirchner.

A pesar de ello, no hay estudios que profundicen de manera sistemática en las formas de propagación, apropiación o influencia del movimiento expresionista en la región. En general, el interés por el expresionismo ha generado investigaciones sin solución de continuidad¹, mientras que en el continente americano los trabajos existentes refieren a su difusión en Estados Unidos² o a cuestiones biográficas de los pintores o los movimientos artísticos de carácter local, que no enfatizan los vínculos y formas de interacción con el movimiento europeo o la incidencia del movimiento en la historia del arte nacional o regional.

Esto es en gran parte una consecuencia del desarrollo de un discurso latinoamericanista en el campo de la teoría del arte, que ha tendido a utilizar términos y conceptualizaciones propias para resistir y diferenciarse de las corrientes e influencias artísticas europeas³ y que ha provocado –paradójicamente– que la producción local quede ubicada en los márgenes de aquélla⁴. Ha tendido a existir, de esta manera, una suerte de complejo de inferioridad⁵, que en el terreno de las artes plásticas se puede traducir como “*el ya viejo complejo de producir una obra a la altura de las exigencias del arte occidental*”⁶.

Tanto es así que a pesar de que el expresionismo se convirtió en uno de los movimientos más exitosos del mundo de las subastas, existe una gran cantidad de artistas latinoamericanos de tendencia expresionista

1. ARNALDO, J., “Recomponiendo la experiencia artística Brücke”, en SOIKA, A., ed., *Expresionismo Brücke*, Actas del Museo Thyssen-Bornemisza, n°4, 2005, págs. 9-18.
2. BOOKBINDER, J., *Boston Modern: Figurative Expressionism as Alternative Modernism*, Durham, University Press of New England, 2005. HERSKOVIC, M., *American Abstract and Figurative Expressionism: Style is Timely Art is Timeless*, New Jersey, New York School Press, 2009.
3. SERVIDDIO, F., “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, n° 4, Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, págs. 62-81.
4. REY ASHFIELD, W., *Arquitectura Moderna en Montevideo (1920- 1960)*, Montevideo, Universidad de la República, 2012.
5. VEGA, G., “¿Qué ha dado América Latina al mundo? Reflexiones en torno al Bicentenario”, *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, vol. 17, n° 65, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, págs. 8-10. ZEA, L., “Latina América: largo viaje hacia sí misma”, *El Correo de la UNESCO*, Agosto-Septiembre 1977 / Año XXX, 1977, págs. 4-7.
6. SERVIDDIO, F., “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, N. 4, V. 2 - Nov. 2012, Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, págs. 62-81.

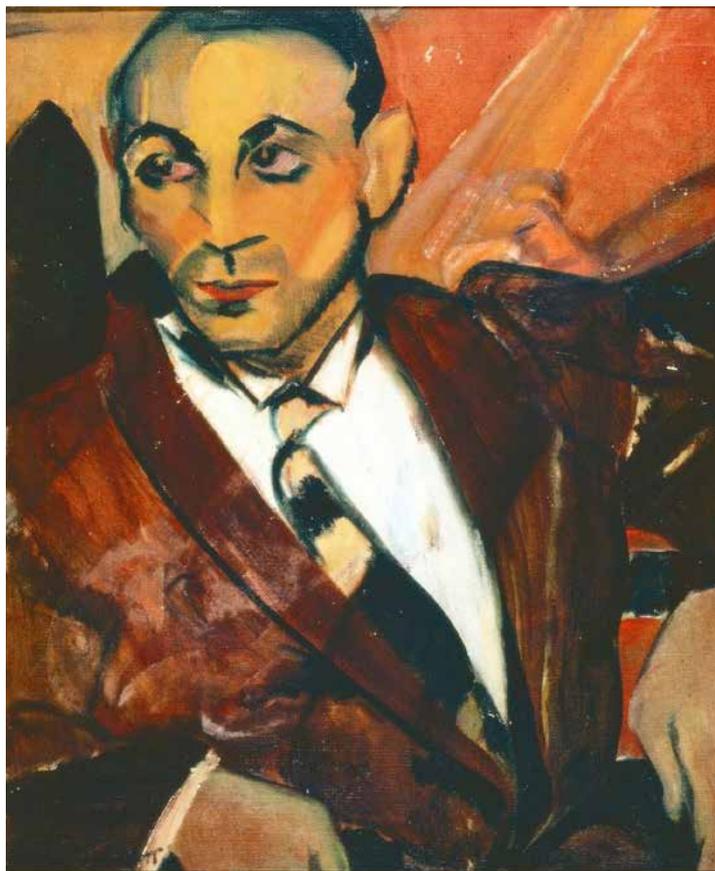


Fig.2. Anita Malfatti, *El hombre amarillo*, 1915-6, óleo sobre lienzo, 61x51 cm, Colección Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidad de San Pablo, Brasil.

que permanecen anónimos a los mercados y fuera de las agendas culturales, las publicaciones especializadas y los medios de comunicación pese a su valor artístico y/o cultural. Al punto, incluso, de que es mucho más fácil conocer e informarse sobre un artista expresionista europeo que sobre uno de la región.

La trascendencia del movimiento en la región

Sin embargo, cuando se sigue el rastro y se hilvanan las distintas menciones y citas aisladas en la bibliografía, es posible ver que –al igual que en Europa– el movimiento expresionista tuvo una importante repercusión en el tejido cultural latinoamericano. Y que si bien esta influencia no se menciona expresamente en los relatos oficiales, alcanzó un notorio grado de relevancia, no sólo en términos de las manifestaciones artísticas en las que fue incorporado sino también desde el punto de vista del peso cultural y el protagonismo de algunos de sus representantes más distinguidos.

En muchos casos, esto fue promovido por la urdimbre establecida entre las distintas artes y disciplinas a través de las revistas de vanguardia de fines de la década del 20 y comienzos de la del 30, que fomentaron la circulación de las formas e ideas modernas en la región⁷. En Argentina, por ejemplo, las revistas *Prisma*, *Martín Fierro* divulgaron la obra de Norah Borges, Héctor Basaldúa, Raquel Forner y Xul Solar. Mientras que publicaciones como *Revista de Avance* (Cuba) y *Amauta* (Perú) difundieron la obra plástica de Diego Rivera y José Clemente Orozco, los textos políticos de George Grosz y los escritos sobre el texto “Herwarth Walden” de Jorge Luis Borges.

En este contexto, el movimiento logró valiosos representantes. Como describe Jorge Schwartz⁸, en el campo literario tanto Mário de Andrade (Brasil) como Jorge Luis Borges (Argentina) y José Carlos Mariátegui (Perú) tuvieron una estrecha vinculación con el expresionismo. Y hay quienes también relacionan esta tendencia a la poesía de César Vallejo (Perú) y los escritores de la “novela de la tierra” de los años veinte

7. FLORES, S., “El nuevo cine latinoamericano y su tradición estética: el legado de la plástica y la literatura”, *Montajes Revista de Análisis Cinematográfico*, n°171 julio-diciembre de 2012, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, págs. 51-71. REY ASHFIELD, W., op. cit.

8. SCHWARTZ, J., “Modernismo revisado: la Caja modernista”, *Casa del Tiempo*, n° 83-84, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, págs. 35-42.

(Rómulo Gallegos, de Venezuela; José Eustacio Rivera, Colombia; y Ricardo Güiraldes, de Argentina). E incluso a autores como Macedonio Fernández o la poesía indigenista del Perú (Alejandro Peralta, Guillermo Mercado, César Vallejo).

En el teatro y el cine, el expresionismo se vincula —entre otros— a personajes argentinos como Roberto Arlt y Mauricio Kartun, o Arcady Boytler y Juan Bustillo Oro, estos últimos representantes de la etapa de oro del cine mexicano. Mientras que en la danza se une al inicio del movimiento moderno a través de personajes como Ernst Uthoff y Lola Botka en Chile, Grishka Holguín en Venezuela, Nina Verchinina en Brasil, Ana Sokolow en México y Alexander y Clothilde Sakharoff en Argentina.

En el campo de la música, se asocia al trabajo de compositores como Juan Carlos Paz (Argentina), Hans-Joachim Koellreuter (Brasil), Rodolfo Holzmann (Perú), Fré Focke (Chile), Rodolfo Halffter y Gerhart Muench (México). Y logró influir posteriormente a compositores de la talla de Abelardo Quinteros, Silvestre Revueltas, Julián Carrillo y Alberto Ginastera. A los que siguieron el cubano Leo Brouwer, el costarricense Eddie Mora, los mexicanos Mario Lavista, Gabriela Ortiz, Julio Estrada y Enrico Chapela, entre otros jóvenes compositores.

Y en la arquitectura, la influencia de arquitectos como Erich Mendelsohn, Eugen Steinhof y Willem Dudok tuvo un valor protagónico en la práctica arquitectónica de países como Uruguay; en particular, a través de la investigación espacial y la fuerte asignación de valor a la intuición y a las emociones como herramientas proyectuales⁹. Mientras que en países como México la influencia expresionista se canalizaría a través de la obra de arquitectos como Max Cetto, quien trabajó junto a Luis Barragán, Enrique del Moral y Juan O’Gorman, entre otros importantes arquitectos y artistas locales.

El expresionismo en la pintura latinoamericana

En la pintura, las tendencias expresionistas también tuvieron una notoria importancia; al punto que, de acuerdo a Juan Eduardo Cirlot¹⁰, la mayor parte de la producción latinoamericana del período anterior a 1945 estuvo matizada de expresionismo. O, incluso, de que algunos autores sugieran que su influencia sigue vigente en las tendencias que se van a ir consolidando en el transcurso del siglo, sea cual sea el estilo determinante¹¹.

En la región, el expresionismo alimentó el realismo mágico y la Nueva Objetividad brasilera (en particular, a través de las obras de Iván Serpa). También alimentó las corrientes indigenistas; especialmente, a través de las obras de Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman. Y se relaciona a la obra de pintores como José Sabogal, a pesar de que —como sostiene Luis César Ramírez León— *“las investigaciones sobre el indigenismo pictórico en Perú lo tratan mayormente desde el momento en que el indigenismo ya se había configurado como tal”*¹².

9. REY ASHFIELD, W., op. Cit.

10. CIRLOT, J., *Pintura v.2*, Barcelona, Editorial Labor, 1972.

11. DIEZ, M., “Expresionismo. Entre la protesta y la evasión”, *Crac Magazine*, n° 8 - Año 2 - Edición 1, 2013, págs. 6-13. RODRÍGUEZ, M., “La constante expresionista en la pintura chilena”, en GUZMÁN, F. y otros, eds., *Arte y crisis en Iberoamérica: Jornadas de Historia del Arte en Chile*, Buenos Aires, RIL Editores, 2004.

12. RAMÍREZ, L., “Génesis de la pintura indigenista de José Sabogal”, *Nueva Corónica*, n° 1 - Enero 2013, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013, págs. 1-22.

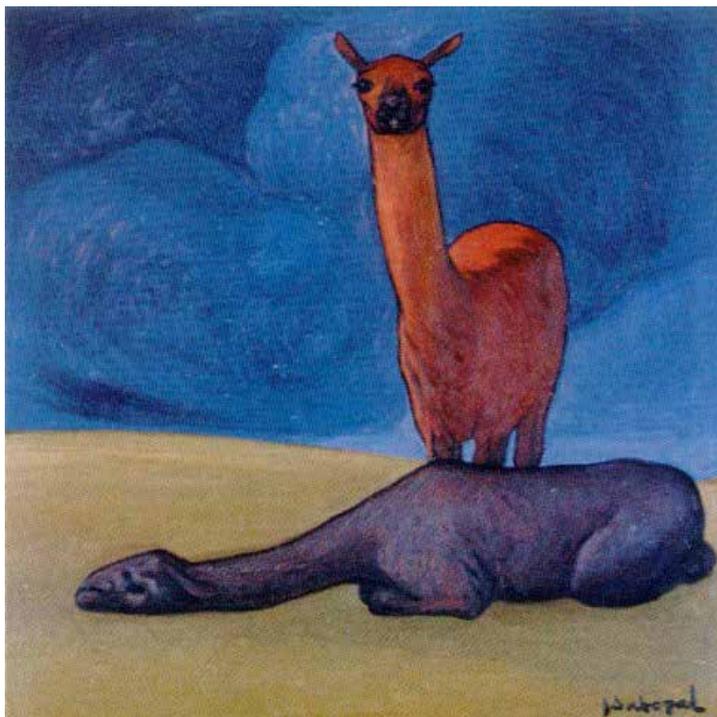


Fig. 3. José Sabogal, *Las llamas*, óleo sobre lienzo, 75x75 cm, Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima, Perú.

Se vincula además con agrupaciones de carácter local, como es el caso de “Los independientes” en Perú (con la obra de Ricardo Grau y Macedonio de la Torre) o la “generación del ’40” en Chile (Israel Roa, Xinema Cristi, Augusto Barcia y Sergio Montecinos). Así como con la obra de pintores como el ecuatoriano Aníbal Villacis y el boliviano Cecilio Guzmán de Rojas. Aunque uno de los casos más analizados y evidentes de influencia expresionista es el muralismo mexicano, especialmente, a través de las obras de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera.

También se ajustó a muy diversos artistas y/o períodos de muchos otros, conviviendo con una amplia gama de estilos y enfoques. Tal es el caso, por ejemplo, de David Alfaro Siqueiros (México), quien incorpora elementos del expresionismo a

pesar de enmarcarse en el realismo naturalista. De Emiliano Cavalcanti (Brasil), cuya obra fue influida por Beckmann. De Guillermo Wiedeman (Colombia), quien transita desde el expresionismo hacia una abstracción dinámica. De José Balmes (Chile), quien se vuelve luego un representante del movimiento informalista en la región. O de Aldo del Pino (Paraguay) cuya obra obedece “a la técnica surrealista expresionista”¹³.

Posteriormente, el movimiento expresionista alimentó el desarrollo del expresionismo abstracto o “action painting” (pintura de acción), que está representado por artistas como: Sarah Grilo (1920) y Kazuya Sakai (1927) (Argentina); María Luisa Pacheco (1919-1982) y Oscar Pantoja (Bolivia); Fernando de Szyszlo (1925) (Perú); Francisco Hung (1937) (Venezuela); Alejandro Obregón (1920-1992) (Colombia); Tomie Otake (1913), Manabu Mabe (1924) y Kazuo Wakabayashi (1931) (Brasil); Luis Díaz (1939) (Guatemala); Armando Morales (1927) y Rolando Castellón (1937) (Nicaragua); Lola Fernández (1926) y Rafael Ángel García (1928) (Costa Rica); Alfredo Sinclair (1915) y Guillermo Trujillo (1927) (Panamá); y Manuel Felguérez (1928) y Vicente Rojo (1932) (México).

Finalmente, el movimiento dio lugar al neoexpresionismo latinoamericano, que caracteriza la producción de la Nueva Figuración y del “interiorismo” mexicano, o del movimiento neo-expresionista argentino, con la obra de Luis Felipe Noé, Jorge De la Vega, Rómulo Macció y Ernesto Deira, Jorge Demirjián y Carlos Alonso, entre otros.

13. CENTURIÓN, C., *Historia de la cultura paraguaya. Tomo II*, Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1961.

Esta tendencia también influyó el expresionismo figurativo de los bolivianos Gildaro Antezana, Diego Morales y Edgar Arandía y el arte de la lituana Ejti Stih. Del mismo modo, alimentó la obra de los chilenos Gracia Barrios, Carmen Silva, Manuel Gómez Hassan y Benjamín Lira. En la de los colombianos Lorenzo Jaramillo, María Teresa Vieco, María de la Paz Jaramillo, Rafael Panizza, Carlos Enrique Hoyos, Marta Guevara y Raúl Fernando Restrepo. O en la de los argentinos Guillermo Kuitca, Marcia Schwartz, Carlos Gorriarena, Pablo Suárez, Miguel Dávila, Felipe Pino, Diulio Pierri; además de los ya mencionados Ezequiel Rosenfeldt y Ariel Mlynarzewicz.

Los vínculos y las redes de transferencia

Tal presencia e influencia expresionista no se dio, sin embargo, mediante “invasiones estéticas” ni actitudes de tipo grupal sino que –al igual que otros “ismos”– sucedió a través de reacciones individuales, de carácter particular¹⁴. En gran medida, a través de los vínculos entre los artistas que surgieron por el movimiento bidireccional de personas: los artistas latinoamericanos que viajaban a Europa y se exponían a los métodos y el ambiente cultural del momento y los artistas europeos que emigraban a América Latina huyendo de la guerra.

Estos artistas funcionaron como “intermediarios” que ayudaron a propagar el movimiento en la región. Ellos actuaron como nexos y crearon redes entre pintores, centros y talleres que se transformaron en mecanismos de intercambio que –aunque pudieron tener un carácter poco evidente o formal– permitieron el “tráfico de formas” y la creación de redes de “activación creativa” y de “contextos” que articularon y sustentaron la incorporación del lenguaje expresionista en los países¹⁵.

En este sentido, existieron entonces, en primer lugar, influencias fruto de los viajes de los artistas latinoamericanos a Europa, su interacción con maestros o artistas visitantes y la exposición de sus obras en las colecciones y muestras internacionales. Como explica Malena Babino¹⁶ para el caso argentino, los artistas –favorecidos por becas o a su propio costo– hacían el clásico “viaje de perfeccionamiento” para buscar en las viejas capitales en una aventura que consideraban como ineludible. Y a su regreso contribuían de manera decisiva a la renovación del ambiente artístico local, no sólo en cuanto al lenguaje plástico, sino también en lo concerniente a la enseñanza y a los mecanismos de exposición y difusión artística.

Ejemplos de ello son los casos de: Diego Rivera, quien pasó cerca de quince años en Europa y participó de la vida artística de París; Anita Malfatti, quien entre 1911 y 1914 estudia en Berlín y se introduce en el expresionismo alemán; José Cuneo Perinetti, quien en 1927 conoce en Europa al expresionista bielorruso Chaïm Soutine; Raquel Forner, quien entre 1929 y 1921 viaja a París y estudia con el fovista Othon Friesz; Sérvulo Gutiérrez, quien entra en contacto con el expresionismo en el París de 1932; Macedonio de la Torre quien estudió en Alemania y París, trabando amistad con Picasso y Matisse; y Horacio Butler, quien conoció en Alemania las obras de Chagall y Paula Modershon, y estudió en París con Othon Friesz.

14. TRABA, M., *Mirar en América*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

15. FERNÁNDEZ, O., “Notas sobre un relato migrante: vanguardias artísticas entre Latinoamérica y España”, *Congreso Internacional “Encuentros Transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica”*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2013.

16. BABINO, M., *El grupo de París*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, 2007.



Fig. 4. Lasar Segall, *Interior de indigentes*, 1920, óleo sobre tela, 85 x 70 cm, Museo de Arte de São Paulo, Brasil.

Pero América Latina también se enriqueció con los emigrantes que huían de Europa y desarrollaban en su nuevo país las tendencias que estaban latentes en sus contextos culturales anteriores. Entre ellos: el lituano Lasar Segall, quien llega a Brasil a la edad de veintiún años luego de estudiar en el Real Colegio Prusiano de Bellas Artes de Berlín; el polaco Wolf Bandurek, quien se radicó en Paraguay en 1936; o del alemán Guillermo Wiedemann, quien se formó en Munich y estuvo cerca de los expresionistas del grupo El Puente antes de radicarse en Colombia.

Si bien su presencia no ha sido siempre destacada, estos artistas migrantes se incorporaron en la escena local a través de su labor docente y sus vinculaciones editoriales y galerísticas¹⁷, influyendo de manera determinante en la empresa latinoamericana de obtener un arte propio¹⁸. Tal es el caso, entre otros, del lituano Juan Rimsa, que formó una generación de artistas en Sucre, Potosí y La Paz; del propio Wiedemann, quien influyó fuertemente la obra de artistas como Obregón, Botero y

Grau; del alemán Hans Michaelson, quien estudió en Munich con Schmidt-Reutte y luego fue maestro en la Escuela de Bellas Artes de Ecuador, formando a artistas como Caesar Andrade Faini.

Algo similar ocurrió en Brasil con la llegada del austríaco Axel Leskoschek, quien había sido estudiante de la expresionista alemana Käthe Kollwitz y dejó su huella en muchos de sus estudiantes —entre los que se encontraban Iván Serpa, Renina Katz y Edith Behring y Fayga Ostrower—. En Perú, donde la vertiente expresionista inaugurada por Sérvulo Gutiérrez fue institucionalizada en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica por Adolfo Winternitz, un pintor austríaco que se tornaría progresivamente expresionista. O en Uruguay, donde se radicó la alemana Carla Witte, quien comenzó a dar cursos a alumnas que pronto expondrían.

Este entramado de relaciones también alimentó redes de intercambio a nivel regional. Un ejemplo es el caso paraguayo, ya que la artista moderna Ofelia Echagüe Vera, se formó con el uruguayo Domingo

17. FERNÁNDEZ, O., op. cit.

18. GUTIÉRREZ, R., GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *Historia del Arte en Iberoamérica*, Barcelona, Lunewerg, 2000, pág. 338.



Fig. 6. Carlos Gorriarena, *Orejas, cojones, banderas*, 1967, témpera sobre cartón, 50 x 70 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Bazzurro (quien a su vez estudió en Buenos Aires y Europa) y los argentinos Alfredo Guido y Emilio Centurion (integrante del Grupo Florida junto a pintores de influencia expresionista como Raquel Forner, Héctor Basaldúa, Horacio Butler y el mismo Xul Solar)¹⁹. Ofelia Echagüe, a su vez, tuvo entre sus discípulos a Olga Blinder, quien integró el “Grupo Arte Nuevo” junto a João Rossi, un pintor expresionista brasileño de fuerte posición americanista²⁰.

Blinder también trabajó con el brasileño Livio Abramo, quien a su vez había recibido la influencia de distintos artistas expresionistas. Entre ellos: Oswaldo Goeldi, cuya obra conoció a través de la publicación *OVoi/rnal de Río de Janeiro*; K the Kollwitz, a quien conoció través de las conferencias del crítico de arte Mário Pedrosa; y artistas alemanes que conoció a través de las exposiciones de la “Deutscher Werkbund” en Brasil. A través del escritor brasileño Geraldo Ferr z –integrante de la *Revista Antropofagia*, entre otras publicaciones– también conoció a Lasar Segall, a quien tiene la oportunidad de mostrar sus dibujos recibiendo orientaciones²¹.

19. BAYÓN, D., “Latin American Art since c. 1930”, en BETHELL, L., ed. *The Cambridge History of Latin America. Latin America since 1930: Ideas, Culture, and Society. Vol. X*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pág. 434.

20. ESCOBAR, T., *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Asunción, Editorial Servilibro, 2007.

21. CASTRO NEVES, L. y otros, eds., “El siglo de Livio Abramo 1903/2003”, Catálogo de la exposición retrospectiva en el Centro de Artes Visuales del Museo del Barro, Asunción, Editorial Arte Nuevo, 2003.

Este tipo de relaciones también formaron vínculos inter-generacionales que influyen incluso en el arte contemporáneo²². Tal es el caso del argentino Jorge Demirjian, participante de la neo-figuración argentina, quien se formó con Horacio Butler, frecuentó a Francis Bacon y formó a artistas contemporáneos como Ezequiel Rosenfeldt. Algo similar ocurre con Ariel Mlynarzewicz, quien se formó con el expresionista Carlos Alonso, quien a su vez estudió con Lajos Szalay, un pintor húngaro radicado en Argentina que se formó con Georges Rouault.

Las condiciones objetivas de recepción

Lo crucial es que, a pesar de su importancia, estas redes de conexiones e influencia no supusieron el establecimiento de relaciones unidireccionales, en las que los artistas meramente aprendían o transmitían el lenguaje estético expresionista sin ofrecer nada a cambio. Es decir, que si bien los pintores se identificaron y contribuyeron con la tendencia expresionista a través de distintos diálogos e intercambios con sus pares europeos, generaron un cuerpo de obras que posee características propias en términos de su posicionamiento respecto al mundo moderno.

Si bien Europa era considerada como un destino indispensable de formación, los artistas estaban preocupados por la cultura latinoamericana y su lugar en el mundo. Especialmente, ante el desprestigio y las convulsiones políticas de Europa y la coexistencia pacífica de los países latinoamericanos durante el período de entreguerras.

Tal como explica Eric Hobsbawm, la preocupación que guiaba a los pintores no era el vanguardismo sino la modernidad misma. Para ellos, *“abandonar el pasado resultaba lo suficientemente revolucionario como para hacer que la pugna occidental de una fase de la modernidad contra otra pareciera fuera de lugar o incluso incomprendible”*²³. Por lo que —a diferencia de sus pares europeos— incorporaron el nuevo lenguaje estético de las vanguardias con el fin de *“descubrir, desvelar y representar la realidad contemporánea de sus pueblos”*.

Con distintos matices, los artistas reconocieron entonces algunos de los valores plásticos e instrumentos de la vanguardia europea para abordar las preocupaciones de carácter local y para expresar lo propio en un lenguaje universalmente comprensible. Y generaron, de esta manera, procesos de “recepción transformadora” en los que asumieron las influencias procedentes de Europa incorporándolas selectivamente a su entorno²⁴.

Como explican Stella Teixeira e Ivo Mesquita, sucedía además que la idea o concepto expresionista estaba anclado en una idea de revolución universal que era *“permeable a todas las diferencias regionales y nacionales, que le imprimen carácter cosmopolita”*²⁵. Por lo que los artistas podían ir directamente a las fuentes para

22. PERNET, C., “La cultura como política: los intercambios culturales entre Europa y América Latina en los años de entreguerras”, *Journal Puentes@Europa*, v. 5 – n° 3-4, Università di Bologna, 2007, págs. 66-73.

23. HOBBSBAWN, E., *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Barcelona, Editorial Grijalbo Mondadori, 1997, pág. 195.

24. GUTIÉRREZ, R., GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., op.cit. VIDELA, G., *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*, Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

25. TEIXEIRA, S., MESQUITA, I., “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, *Catálogo de La 18va Bienal de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1985, pág. 13.

traer solamente lo que más les agradaba o lo que mejor se adecuaba a sus propios deseos y utopías. Estableciendo de esta manera una síntesis que –lejos de suponer un fenómeno de empobrecimiento cultural– implicaba la creación de un factor nuevo y singular²⁶.

De esta forma, los artistas generaron un expresionismo latinoamericano que, aunque enmarcado en un fenómeno internacional más amplio, buscaba pertinencia y legalidad histórica a través de su arraigo y vinculación con las transformaciones sociales de carácter local. Este nuevo modelo suponía lo que Sandra de la Fuente y Diana Wechsler describieron como una “*situación dialéctica entre la importación de patrones europeos y la combinación y procesamiento de éstos en los diferentes centros latinoamericanos*”²⁷. Es decir, una “cultura de mezcla” que suponía la selección y combinación creativa de los elementos que mejor se adaptaban a los acontecimientos socio-políticos de cada país y sus búsquedas de identidad y de caminos propios hacia el desarrollo.

Esto es especialmente evidente en referencia al muralismo mexicano. Como explica Octavio Paz²⁸, fue justamente la revolución del arte moderno europeo la que les permitió a los pintores “ver” la propia realidad y valorar la herencia artística precolombina y la riqueza del arte popular; elementos que eran ajenos del repertorio de los artistas mexicanos del siglo XIX. Otro ejemplo se da en el del indigenismo de José Sabogal, quien adoptó la temática indígena en Jujuy, donde sintió la necesidad de “expresar lo americano” y el problema del indigenismo, que en ese momento estaba siendo debatido por los intelectuales de Lima y Cusco²⁹.

Las tendencias expresionistas también se incorporaron en el modernismo brasileiro en un momento en que los artistas se encuentran comprometidos con la historia de su tiempo³⁰. Así, Segall, Abramo, Goeldi o Leskoschek fueron artistas militantes que denunciaron con dureza las miserias y acontecimientos de la vida política y social.

A modo de conclusión

De esta manera, más allá de su participación en los procesos de constitución del canon y la historiografía nacional, se puede concluir que –lejos de ser un movimiento ajeno o indiferente– el expresionismo ha incidido en las ideas y modalidades expresivas del arte latinoamericano, así como en las actitudes y valores de los artistas en torno a lo moderno.

Se puede reconocer, en este sentido, que existe un grupo de pintores que se identificaron y contribuyeron con la tendencia expresionista a través de distintos diálogos e intercambios con sus pares europeos y que, al hacerlo, generaron un cuerpo de obras que, si bien comparte el mismo fondo de ideas y las modalidades expresivas del movimiento europeo, posee características propias en términos de su posicionamiento respecto al mundo moderno.

26. REY ASHFIELD, W., op. Cit., pág. 204.

27. DE LA FUENTE, S., WECHSLER, D., “La Teoría de la Vanguardia: del centro a la periferia”, *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigaciones de Arte de la Universidad de Buenos Aires, 1993, págs. 50-58, pág. 52.

28. PAZ, O., *Los privilegios de la vista II. Arte de México, Obras Completas - Volumen 7*, México, Fundación de Cultura Económica, 1993, pág. 20.

29. RAMÍREZ, L., op.cit., pág. 13.

30. TEIXEIRA, S., MESQUITA, I., op.cit.



Fig. 5. José Clemente Orozco, *El banquete de los ricos*, 1923-1924, Fresco, Colegio San Ildefonso, México DF, México.

vanguardias sino que se centra en la realidad de sus pueblos frente al proceso de modernización y emergencia y afianzamiento de las naciones. Por lo que no solamente forma parte del movimiento expresionista internacional sino que se convierte en un socio activo, que produce un aporte original y tiene un papel propio en el escenario artístico occidental.

Se puede aventurar, así, la existencia de un expresionismo propio que integró el entramado artístico y cultural de los países de la región. Y que a pesar de que sus representantes no se organizaron colectivamente ni propusieron un enfrentamiento radical con las instituciones artísticas, se sirvieron de sus elementos plásticos y principios estéticos para representar la realidad de sus países y los desafíos que suponía, en términos humanos, el proceso de modernización.

De esta manera, el expresionismo latinoamericano no traslada ni aborda el posicionamiento de los artistas europeos respecto al cuestionamiento de un cambio de época y la renovación cultural de las

Fecha de recepción: 29/03/2014

Fecha de aceptación: 18/08/2014

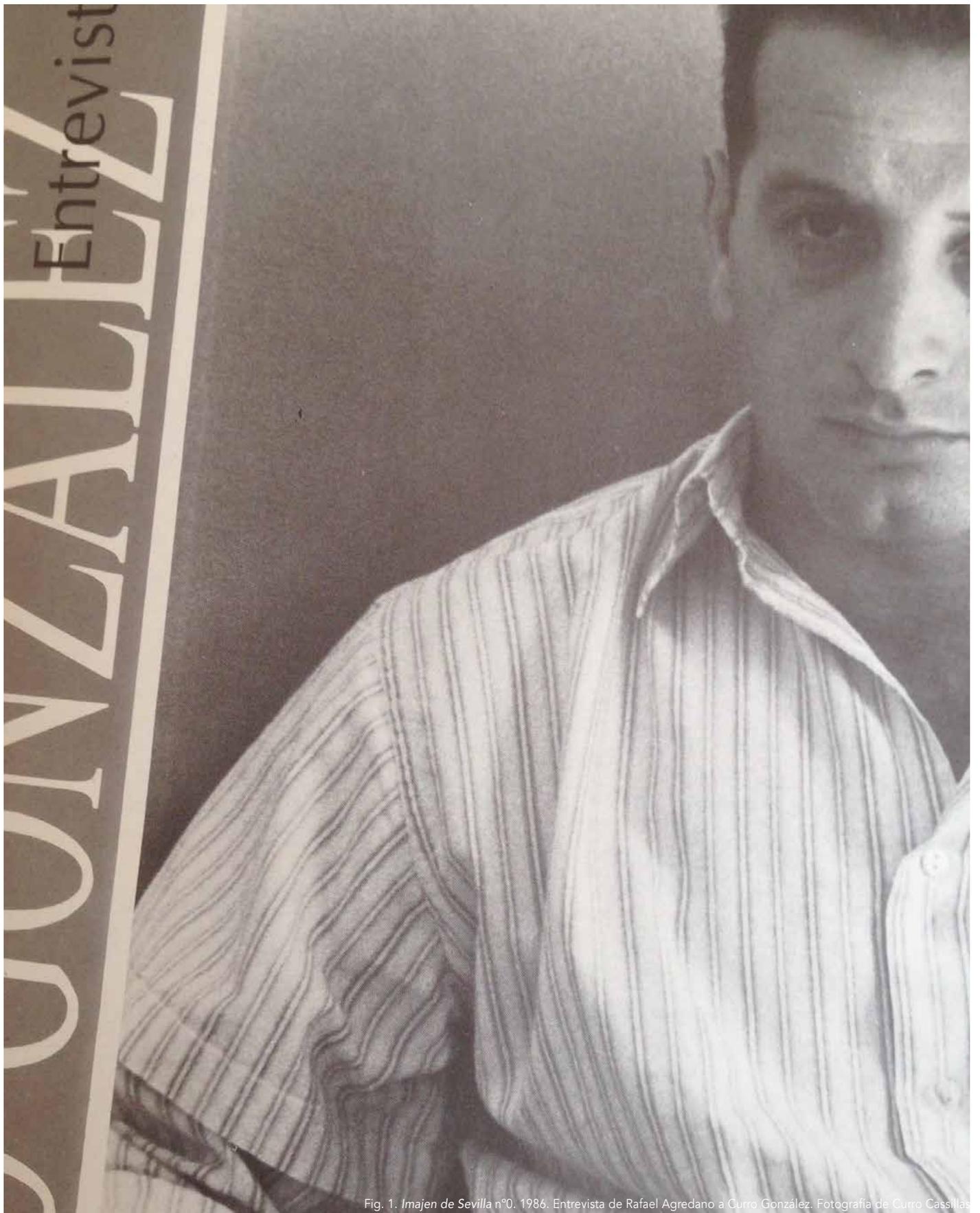


Fig. 1. Imagen de Sevilla nº0. 1986. Entrevista de Rafael Agredano a Curro González. Fotografía de Curro Cassillas

El Grupo de Sevilla.

Una historia de la pintura hispalense en la década del entusiasmo y el desencanto (1981-1992).

Aproximación a los orígenes, dicciones y disensiones de la generación pictórica sevillana de la década de los 80 a través de los textos y las exposiciones

Iván de la Torre Amerighi

Universidad de Málaga

“El érase una vez de esta historia comienza en lo que parece ser un pulso entre la economía y el arte”¹

“En Sevilla no se necesita establecer un esquema de razonamiento para convencer al interlocutor. Basta un golpe de ocurrencia que envuelva de veracidad el mensaje”²

Resumen

Atendiendo a una somera evaluación artística e historiográfica, sería plausible pensar que la edad dorada de la contemporaneidad hispalense estaría sostenida por la emergencia de una generación pictórica durante la larga década de los ochenta, momento en el cual iba a eclosionar también, con cronología e intensidad asimétrica, la contemporaneidad en Andalucía. El presente artículo supone una aproximación a la posibilidad de establecer unos antecedentes y límites, unas pautas en la dicción y lenguajes, y una nómina plausible en sus componentes del denominado *Grupo de Sevilla*, así como una temporización del periodo en base a los hitos expositivos, los textos generados y la recepción crítica de ambos.

Palabras clave: Grupo de Sevilla, Pintura Contemporánea, Revista Figura, Posmodernidad, Transvanguardia.

Abstract

After extensive artistic and historiographic study, it can be determined that the Golden Age of the contemporary movement in Seville lie in the emergence of an important pictorial generation in the Eighties. This period appears to be the moment, chronologically and asymmetrically, when Contemporaneity reached its intensity in Andalusia. This article is an attempt to establish a track record and an understanding of the limits of the so-called Group of Seville, whilst also considering their guidelines on diction and languages. Also, it will then go on to determine a chronological framework within this period based on the exhibition, text of catalogues and the critical reception of both.

Keywords: Group of Seville, Contemporary Painting, Figura Magazine, Postmodernity, Transavantgarde.

1. VILLAESPESA, M., “Nueve canciones para una Navidad feliz: Yendo de exposiciones por Wall Street”, en *Guillermo Paneque*, Sevilla, La Máquina Española, 1986, s/pág.

2. LARRONDO, J. M., *La pintura andaluza de los 80. Historia, referencias e interacciones iconográficas* [Tesis doctoral], Univ. de Salamanca, Fac. de BB.AA., 2011, pág. 21.

Antecedentes y límites de un Grupo de Sevilla

Hablar de los ochenta no deja de ser conflictivo. Por un lado, frente a lo sucedido en otros territorios, la contemporaneidad plástica no se fraguaría en Sevilla y Andalucía por ruptura, sino por acumulación, lo cual liberaría a los artistas del enfrentamiento entre herencia, en cuanto que vanguardia, y modernidad, en tanto que actualidad, ya que el descubrimiento de una identidad histórica en el campo creativo iba a surgir de modo espontáneo y no como demanda previa³. Ello, sin embargo, no elimina la variable plausible de encontrarnos sumergidos en procesos socio-económicos y políticos de promoción e impulso de prácticas artísticas desideologizadas y acriticas que el nuevo estado democrático demandaba como imagen exportable de una nueva realidad nacional⁴.

Esa década de los ochenta iba a superar los marcos temporales que la definían como tal, ya que para muchos autores ocuparía casi 16 años, desde 1976 hasta 1993, momento a partir del cual ya comenzarían a vislumbrarse algunos cambios sustantivos⁵. No se trataría, por lo tanto, de una década física sino de un periodo decisivo, identificado por unas características comunes que, en cada solar periférico del estado español, quedaría condicionado por sensibilidades e idiosincrasias particulares.

Los extremos liminares de ese arco que conformarían la década de los ochenta en cuanto que sinónimo de eclosión de unos nuevos modos de hacer y proceder en el campo creativo, en el caso hispalense, quedan marcados por hitos que, de la manera más objetiva posible, podrían ser considerados como referenciales al instaurar unos inicios y finales plausibles. Algunos actores principales dentro de este periodo y en este ámbito, sitúan el nacimiento de la modernidad plástica en Sevilla –y por extensión en Andalucía– en la inauguración de la galería La Pasarela en 1966⁶, mientras otros retrasan el inicio de *los alegres ochenta* hasta 1982⁷, tomando como referencia la creación de la feria ARCO y el mítico y polémico encuentro en la hispalense Sala Villasís entre Achile Bonito Oliva y Giulio Carlo Argan⁸.

Más objetivo parecería considerar el hito inicial de esta década imperfecta la muestra *Homenaje a Picasso*, inaugurada el 12 de Marzo de 1981 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla⁹, en la que –entre otros artistas– coincidirían Rafael Agredano, Ricardo Cadenas, Gonzalo Puch, Pedro Simón y Rafael Zapatero, creadores cuyas siluetas habrían de marcar los años posteriores. En el extremo opuesto, el telón final quedaría echado en 1992 –misma fecha en la que Brea sitúa un periodo final denominado de *auto-cuestionamiento*¹⁰– con los proyectos comisariados por Mar Villaespesa en el marco de la Expo'92, bajo el genérico título de *Plus Ultra* –dentro del cual se incluía la muestra *El Artista y la Ciudad*–; propuestas que ya

3. CARMONA MATO, E., "Andalucía y la experiencia artística de la modernidad", en *Siglo XX en la Málaga de Picasso*, Málaga, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2006, pág. 44.

4. MARZO, J. L.: "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80", en *Toma de partido. Desplazamientos, Libros de la Quam, n°6*, Barcelona, 1995, págs. 126-161.

5. LLORENS, T., "El arte español de los 80: una visión polémica", en VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fund. Argentaria, Visor, 1998, pág. 107.

6. "Entrevista a Juana de Aizpuru" [3/05/1999], en EXPOSITO ARAGÓN, J., *Los mediadores en arte y su incidencia en la pintura contemporánea sevillana: 1975-1995*, [Tesis doctoral] Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pág. 324.

7. CHACÓN ÁLVAREZ, J. A., *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pág. 97.

8. *Ibidem*, pág. 118.

9. La exposición se tituló *Picasso 1881-1981. Nueva Generación en Homenaje a Picasso* y se desarrolló entre Marzo y Abril de 1981 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

10. BREA, J.L., *Antes y después del entusiasmo. Arte Español 1972-1992*, Ámsterdam, SPU Publishers / Contemporary Art Foundation, 1989, pág. 68.

destilaban el sentimiento nostálgico por un tiempo que no volvería, propuestas que tendrían más “*de resumen final de un periodo que de antesala de un proyecto nuevo*”¹¹.

1981-1984: Emergencia de lo Pictórico

En un texto referencial, Anna María Guasch denomina nueva generación a un grupo de jóvenes artistas entre los que se encuentran los componentes del denominado Grupo Alameda (Maeso, Rufo, Negro Macho, Franch Monreal) y “*Leyva, Zapatero, Bermejo, G. Puig, Pedro Simón, Cortés, Peñarrubia, Baíllo, Cuervo, Agredano, Acosta, Bernal, J. J. Fuentes, Cadenas, López García, López González, Paltré, San Martín, Villalobos, J. Fernández Lacomba...*”¹², quienes aparecen en el panorama con nuevas inquietudes y con una “*clara voluntad colectiva de hacer pintura congruente con un momento histórico, entendible más allá de los límites locales*”¹³.

Unos meses antes, con motivo de la citada exposición-homenaje a Picasso, la misma autora describía las obras de estas nuevas generaciones emergentes como “*desvinculadas de la definición pictórica del entorno ya que habían “roto el cordón umbilical de lo académico, del realismo decadente mal entendido y del virtuosismo virtuosista, para abandonarse en los brazos de un arte americanizante y de aspecto vanguardista*”¹⁴. Desde otra palestra y defendiendo posiciones estéticas muy distintas, con la excusa del mismo acontecimiento expositivo, Manuel Lorente preveía con lucidez algunos de los males que lastrarían a la generación más joven:

*Hay rotundos aciertos, hay atisbos de esperanza y, también, no poco confusiónismo... rebela en buena medida por dónde va el agua al molino de esta nueva generación, cargada de prisas y más preocupada –salvo contadas excepciones– de sorprender, imitando, antes que de profundizar en los acontecimientos de un oficio en el que ahora se inician*¹⁵.

Se presiente la eclosión de una nueva generación artística entre cuyas características definitorias sobresaldría la voluntad por acompañar sus lenguajes con el devenir de las sensibilidades artísticas a nivel nacional, cuando no la asunción directa de unas opciones estéticas globalizadas, internacionales, lo que pronto les obligaría a romper lazos con la tradición académica local pero dentro de unos ciclos creativos de alto ritmo, definidos por la valoración de categorías hasta ahora desconocidas en estas latitudes creativas, como la novedad, la capacidad de sorpresa, la facultad de adaptación veloz a cambios y modas... Pero siempre dentro de un concepto de pintura en la que primaría su “condición culinaria”¹⁶, rescatando la práctica artística privada, el buen uso de los materiales, la excelencia técnica, la voluntad de fundamentar un estilo personal.

En el incipiente panóptico sobre el arte andaluz contemporáneo que significa la exposición *Pintores de Andalucía*, Quico Rivas llama *segunda generación*¹⁷ a aquel grupo de artistas que comienzan a adquirir visibilidad a fines de los setenta: J. Juste, P. Sycet, C. Domecq, A. Belmonte, Costus, D. Santos y los ‘hispalenses’ J.

11. CHACÓN ÁLVAREZ, J. A., *Las rutas del arte contemporáneo...*, pág. 118.

12. GUASCH, A., *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*, Sevilla, Exma. Diputación Provincial, Obra Cultural Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1981, pág. 54.

13. *Ibidem*, pág. 54.

14. GUASCH, A., “Nueva generación ¡Olé! (Con aviso)”, *El País* (11/04/1981).

15. LORENTE, M., “Nueva generación en homenaje a Picasso”, *ABC* (22/04/1981), pág.17.

16. MARZO, J. L.: “El ¿triumfo? de la...”, págs. 136-137.

17. RIVAS, F., “Rompecabezas andaluz. Notas sobre la historia del Arte Moderno en Andalucía”, en *Pintores de Andalucía*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1982, s/pág.

M^a Jiro, I. Tovar, J. M^a Bermejo, Pedro Simón, Lacomba, F. Candel o C. González. Rivas, además de definir de forma preclara la situación del momento como un “movimiento ascendente u onda expansiva cuyas verdaderas consecuencias todavía no es posible calibrar”¹⁸, constata también el hecho de que en las manifestaciones colectivas que estaban ofreciendo visibilidad a esta nueva generación a nivel nacional –las exposiciones 1980, *Madrid DF o Panorama de la Joven Pintura Española*¹⁹– la representación andaluza es mayoritaria en términos cuantitativos, algo revelador, y resulta también significativa en cuanto a aportaciones singulares.

Incluso historiadores de arte consagrados se iban a percatar de un proceso que, sin haber aún concluido, podía ser retratado ya de modo genérico:

*Fraile, Burguillos, Meana y Gordillo pertenecen no sólo a un momento en el que para consolidar su ruptura con lo anterior tienen que irse de la ciudad sino que para el pleno desarrollo de su obra tienen que inscribirse, durante algún tiempo, fuera de los circuitos que pueden considerarse meramente sevillanos. Con Salinas, cuya obra ha fluctuado entre los dos polos de lo sevillano, nos encontramos ante una actitud intermedia y de transición. Con Delgado, Sierra y Suárez, protagonistas y participantes del cambio, se consagra lo que, a partir de los años 70, podría calificarse de ‘Nueva Pintura Sevillana’. Consecuencia de su acción y presencia son los pintores más jóvenes que irrumpen a mediados de los 70. Bermejo, Pedro Simón, Tovar y Quejido tendrán su trayectoria marcada por una pintura librada a sí misma, a sus propias decisiones y saber*²⁰.

La unidad que subyace –que adelanta la que vendrá–, y que otorga una cierta cohesión al conjunto no es un cierto parentesco formal, sino una similar actitud ética ante lo pictórico. Esta postura se venía gestando mucho antes. En 1979, un genuino representante de la generación que precedía a la del ochenta pero que sabría ajustar su marcha a los nuevos tiempos y tendría un papel destacado durante los mismos, Gerardo Delgado, en un artículo titulado “Cuando la pintura deja de ser proyecto”, establecía una declaración que afirmaba las incertidumbres a las que se enfrentaba su generación, y vislumbraba las actitudes que marcarían a la inmediatamente posterior:

*... que no sabemos qué buscamos ni qué hallamos, que corremos y no paramos, que colocamos y quitamos mucha pintura, que ponemos formas que después modificamos o borramos, que el color nos interesa y después lo hacemos desaparecer, que emborronamos el dibujo que tanto nos costó resaltar, que no hay modelo y que los aceptamos todos, que... esta actividad carece de sentido y es lo único que nos da sentido*²¹.

Muchos fueron los intentos, durante este periodo, por ofrecer, a través del mecanismo expositivo, una panorámica de lo que estaba sucediendo a nivel pictórico en la ciudad. Uno de los esfuerzos más improbables fue *Pintores de Sevilla*, muestra que reunió la obra pictórica de 37 artistas sevillanos o residentes en la ciudad²² y cuyo cuidado catálogo contaba con el revelador texto Sevilla: “Tronío y tronío ¿1984?” de Rafael Agredano. La exposición resultó de gran trascendencia –dejando aparte las polémicas, escándalos y reacciones que había suscitado el

18. RIVAS, F., “Rompecabezas andaluz...”, s/pág.

19. *26 pintores, 13 críticos: Panorama de la joven pintura española*, expuesta entre Septiembre y Octubre de 1982 en el Centro Cultural de la Fundación Caja de Pensiones Barcelona (La Caixa). Entre los andaluces estuvieron A. Albacete, Bermejo, Cobo, Delgado, Pérez Villalta, Salinas, Suárez y Tovar.

20. BONET CORREA, A., “La Nueva Pintura Sevillana” [VVAA., *Los Andaluces*, Madrid, Istmo, 1980], en *Pinturas de Sevilla, 1982*, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1982, s/pág.

21. DELGADO, G., “Cuando la pintura deja de ser proyecto”, *Diario Pueblo*, (17/02/1979).

22. La exposición se desarrolló en la Plaza de San Francisco entre el 21 de Mayo y el 13 de Junio de 1984.

programa general del certamen Cita en Sevilla— por varias circunstancias. La selección subjetiva realizada por el comisario —Francisco Molina— provocó una nómina heterogénea que no satisfizo a casi nadie pero que reflejaba claramente la habitual convivencia diaria entre diversas generaciones artísticas y distintas opciones estéticas.

Esta primera efervescencia pictórica hispalense tuvo un eco dispar fuera del marco local. La *IV Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*, supuso la posibilidad de ofrecer visibilidad al compartimentado panorama de la pintura española. Javier Barón, en las páginas de *El País*, destacó la personalidad de algunas regiones (sobre todo Cataluña, Andalucía, y País Vasco y, en segundo término, Galicia, Valencia, Asturias y Cantabria) que eran capaces de imponerse con un lenguaje propio a la estéril proliferación neoexpresionista y a la presencia de Madrid como foco de individualidades²³. La nómina de artistas sevillanos incluía a Delgado, Suárez, M. Quejido, Tovar, Pedro Simón o Bermejo, a los que podían agregarse los andaluces C. Domecq, Pérez Villalta y Chema Cobo. Sin embargo, fuera de nuestras fronteras, la multiplicidad y feracidad de enfoques territoriales no obtuvo un reflejo claro. Algo que sucedió en 1984 con la exposición *Spanisches Kaleidoskop: Junge kunst der 80er jahre*²⁴ que recorrió Dortmund, Basilea y Bonn. La propuesta trató de venderse como la primera gran revisión de lo que estaba sucediendo en el país pero quedó en una mera operación promocional del nuevo arte español que quería ser equiparado con “*la gloriosa pintura barroca española*”²⁵, en la que pocos pintores hispalenses estuvieron representados.

Grupo de Sevilla como etiqueta

Desde los inicios, el arte nuevo andaluz y, por reducción, los movimientos de renovación plástica que estaban aconteciendo en la capital hispalense —y que no quedaban ceñidos únicamente a proyectos de artistas sevillanos—, iban a ser pronto recogidos en medios especializados. En el segundo número de la recién nacida revista *Lápiz*, Rosa Olivares y Pilar Rubio, en un artículo convenientemente titulado *Jovencísimos*²⁶, hacían un repaso de los incipientes artistas que se daban cita en la muestra *26 pintores, 13 críticos...*

El primero, sin embargo, que utilizó el término de *Grupo de Sevilla*, si bien como etiqueta de identificación geográfica y no como marco de identificación histórico-artístico, es Javier Hernando en un artículo de 1984 titulado *El eclecticismo, la última vanguardia*²⁷. El texto aprovechaba para repasar también las últimas tendencias nacionales y delimitar unas líneas de fuerza que en España ostentarían un sesgo particular: los influjos de la Transvanguardia, la Nueva-Figuración y las tendencias abstraccionistas postvanguardistas (donde incluyó al Grupo de Sevilla). Dentro de los hispalenses, diferenció entre aquellos que habían llegado a estas conclusiones procedentes del *Support-surface* (Salinas, Delgado) y los, algunos muy jóvenes, arribados hasta aquí por propia evolución de su obra (Puch, Simón, Tovar, Bermejo, Lacomba).

Surgirán, a lo largo del tiempo, quienes entiendan al conjunto de artistas emergentes como grupo y quienes vean sólo concomitancias coyunturales. Unos y otros tratarán, eso sí, de redactar un elenco de los

23. BARÓN, J., “El estado de la pintura joven en España”, *El País*. (03/12/1984).

24. *Calidoscopio Español: Arte joven de los años 80*, Madrid, Fundación General Mediterránea, Editorial Laredo, 1984. [Textos de E. Arroyo, J. Gallego, F. Calvo Serraller].

25. MARZO, J.L., *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, Cendeac, 2009, pág.189.

26. OLIVARES, R. y RUBIO, P., “Jovencísimos”, *Lápiz*, 2, Enero 1983, págs. 30-38.

27. HERNANDO, J., “El eclecticismo, la última vanguardia”, *Goya*, 178, 1984, págs. 197-206.

pintores que quedarían, o no, incluidos bajo esa etiqueta, resaltando los distintos factores que acompañaron esa emergencia:

Los artistas reunidos en esta exposición no forman un grupo. Su actitud estética y su postura frente a la realidad difiere de unos a otros. Sin embargo comparten un momento histórico común y una común experiencia orientada hacia el consumismo. Por ello, no sorprende que su obra se caracterice por una marcada preferencia por la imagen, una imagen que es, ante todo, imponente, seductora y compulsiva²⁸.

Siguiendo la clasificación de caracteres detectados y enunciados anteriormente por Power, Guil Marchante²⁹ —quien ya había incluido a artistas como Tovar, Bermejo, Pedro Simón y E. Quejido en capítulos precedentes— realizó una catalogación de los pintores de mayor actualidad y novedad distribuyéndolos por filiaciones y enmarcándolos en compartimentos estancos, desde el renacimiento romántico (Lacomba, M. Moreno, Rafael Zapatero, Paneque), las relecturas de la historia del arte (Puch, Cadenas), la poética del locus (C. González), la reivindicación del yo (J. F. Isidro), la belleza contaminada y teatralizada (Cabrera y, en su vertiente más analítica y teórica, Agredano y F. Guzmán) hasta citar otros nombres que, tal vez por su novedad o indefinición, no fueron adscritos a ninguna línea: R. Castillo, Larrondo, J. L. Barragán, M. Caballero, Salomé del Campo y M. Díaz Morón³⁰.

Desde los medios de comunicación, muchos críticos y teóricos tratarían (de modo inmediato o con posterioridad) de establecer un elenco que conformase un grupo plausible de artistas sevillanos. Fietta Jarque lo haría desde las páginas de *El País*:

Con él [se refiere a Rafael Agredano], Guillermo Paneque, Pepe Espaliu, Patricio Cabrera, Curro González, Federico Guzmán, José María Larrondo, Moisés Moreno, Juan Suárez y Salomé del Campo, entre algunos otros, constituyen el grupo de Sevilla. Están agrupados en torno a dos galerías que los han apoyado: Juana de Aizpuru y La Máquina Española, a cargo de Pepe Cobo. El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y el Premio de Arte de la Diputación de Sevilla han incentivado también el impulso de este grupo de artistas³¹.

A fines de la década, Dan Cameron, en la prestigiosa revista *Flash Art*³², hizo mención especial a la capital hispalense como importante centro de irradiación artística. Otorgó el mérito a la frenética actividad de José Cobo, fiel seguidor de la línea exterior trazada por Fernando Vijande, a través de La Máquina Española, de la que destacó a sus artistas —Agredano, Cabrera y Cadenas—, y a la revitalizada galería Juana de Aizpuru, entre cuyos artistas refirió a S. del Campo, M. Moreno y, especialmente, a Rogelio López Cuenca. Para él, el caso de La Máquina Española solo sería la punta del iceberg de un fenómeno de eclosión de nuevos artistas y de revitalización de corrientes regionales y que tenía en la capital hispalense un ejemplo paradigmático. Pertenecientes a este grupo, aunque vinculados a galerías madrileñas, destaca a C. González y P. G. Romero (Fúcares), a Gordillo (Soledad Lorenzo) y a Delgado y a Manuel Rufo.

28. POWER, K., "El alto volumen de la música", en *Andalucía, Puerta de Europa*. Sevilla, Consejería de Cultura, 1985, pág. 62.

29. GUIL MARCHANTE, M. J., *Origen, causas y trascendencia de la pintura actual sevillana*, [Tesis de Licenciatura], Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986.

30. *Ibidem*, págs., 106-123.

31. JARQUE, F., "De Brooklyn a la Maestranza. Los jóvenes pintores sevillanos apuestan por un arte pensado", *El País* (12/12/1987).

32. CAMERON, D., "Return to Spain", *Flash Art*, 145, Marzo-Abril 1989, págs. 88-91.



Fig. 2. *Pintores de Sevilla*, 1984. Cat. de la exposición. Ayto. de Sevilla

dera ruptura por evolución natural, algo que se venía gestando desde mediados de la década anterior; a esa tendencia se fueron sumando artistas muy jóvenes que establecieron lecturas similares y una dicción homologable; a partir de mediados de la década de los ochenta esta nueva generación comenzó a desmarcarse. Simultáneamente muchos de ellos se vieron incluidos en estrategias de promoción mercantil que nada tenían que ver con la natural evolución de sus lenguajes plásticos pero que, como contrapartida, les llevó a ocupar escaparates nacionales e internacionales. Como notas características de los 80 en Sevilla estarían la precocidad con la que se desarrollaron estos procesos, y la interacción generacional que esto provocó, puesto que también algunos de aquellos creadores de la generación anterior tratarían de poner al día apresuradamente sus presupuestos creativos³⁴.

Reconociendo la importancia de Sevilla como foco principal, la trascendencia de las galerías Rafael Ortiz, La Máquina Española, el influjo de la estética neoexpresionista de raíz alemana e italiana y el trabajo permanente de Juana de Aizpuru, el interés e importancia de la revista *Figura* y de los hitos expositivos patrocinados por entes privados o instituciones públicas, Gamonal³⁵ dividiría a los artistas del momento en un primer grupo compuesto por Zapatero, Lacomba y Barragán; un segundo grupo para los cuales la

Años después, una protagonista privilegiada, Juana de Aizpuru, apoyaba la idea de una sucesión grupal, donde la generación de los setenta se vió complementada por una serie de jóvenes (Pedro Simón, Lacomba, Tovar, Gonzalo Puch) que fueron surgiendo de modo casi espontáneo, hasta que irrumpiese un grupo aún más nutrido: "... en los ochenta surge otra generación, pero no es uno por allí y otro por aquí, sino que es un grupo. Es desde luego una cosa especial lo que pasa en Sevilla y es que son grupos que van surgiendo"³³. A esa generación se le uniría casi inmediatamente un nuevo grupo ya cuajado en democracia, con Arco como referente, en contacto con corrientes internacionales alrededor de la revista *Figura*: Paneque, Larrondo, M. Moreno, López Cuenca, F. Guzmán....

Otros muchos se decantarán por el proceso evolutivo frente al de generación espontánea. En un primer instante se produjo una inevitable alianza entre neofiguración y neoabstracción, lo que significó una verdadera

33. "Entrevista a Juana de Aizpuru" [3/05/1999], en EXPOSITO ARAGÓN, J., *Los mediadores en arte...*, pág. 324.

34. LLORENS, T., "El arte español de los 80...", págs. 112-113.

35. GAMONAL TORRES, M.A., "Postmodernidad, eclecticismo y analítica en la crisis de las vanguardias", en *Medio siglo de vanguardias [Historia del arte en Andalucía, tomo IX]*, Sevilla, Editorial Géver, 1994, págs. 433-459.

revista *Figura* y La Máquina Española supondrían una plataforma de lanzamiento, entre los que se encontrarían Agredano, Paneque, Guzmán, Cabrera, Cadenas y Espaliú; y un tercer grupo que quedaría conformado entre los artistas cuya actividad estaría cercana al conceptual (J. F. Isidro, R. Castillo y M. Rufo) o inserta en la práctica de la pintura (Larrondo, Pedro G, Romero y C. Montaña). A estos protagonistas habría que sumarles aquellos artistas de la generación anterior (aunque por su fecha de nacimiento coincidieran generacionalmente con algunos de los antes mencionados) que se situaron en la tenue frontera que separaba la generación abstracta inmediatamente anterior (representada por Delgado, Sierra y Suárez, y en su vertiente menos ortodoxa y más lírica por Burguillos, Salinas, Soto y Meana) y las corrientes postmodernas que comenzaban a afluir, entre cuyo representantes cabría destacar a Tovar, Bermejo, Simón y Puch³⁶. Aunque en el estudio no se contemplase, no estaría de más incluir a otros artistas que obtuvieron relevancia durante esta etapa, creadores nacidos aquí pero vinculados profesionalmente a otras provincias, como José María Giró (El Arahál, 1945), o nacidos fuera pero muy presentes en las convocatorias artísticas hispalenses, como el caso de Vargas (J. A. Pérez de Vargas, Algeciras, 1947).

Desde el exterior, años después, se hizo una recapitulación de lo que fue evaluado como *el despertar de la periferia*, cuando se produjeron intentos de diluir el centralismo capitalino en favor de la emergencia de núcleos secundarios, entre los que estuvieron Barcelona, Valencia, Sevilla y algunas ciudades gallegas o canarias: *El núcleo de Sevilla, que, bajo la tutela estética de Gerardo Delgado, lo integraban artistas como Bermejo o Tovar, no tenía estas connotaciones nacionalistas [las de los grupos gallego o canario]. Al contrario, practicaban una pintura abstracta de resonancias americanas. El paso a la figuración se produjo en los años ochenta³⁷ cuando, alrededor de la revista Figura, empezaron a moverse una serie de artistas figurativos, vinculados a la galería Juana de Aizpuru y luego a la Máquina Espa-*

36. *Ibidem*, pág. 427.

37. Aunque en el texto original se dice "los años noventa", se entiende como una errata y que Castro Borrego se refería a la década de los 80.



Fig. 3. Revista *Figura* n°2, Sevilla 1984. Entrevista realizada a Barceló por Espaliú y Paneque

*ñola, siendo su rasgo dominante cierto mimetismo del arte alemán, que se materializaba en obras líricas de pequeño formato, véase la producción de Patricio Cabrera o Guillermo Paneque*³⁸.

Dicciones, lenguajes y rasgos distintivos de (y en) el Grupo de Sevilla

Durante la década de los ochenta en Sevilla todos, aquellos que permanecieron fieles a un camino personal, quienes avanzaron hasta asumir y hacer suyos lenguajes importados, los que experimentaron nuevos medios y cauces expresivos o los que se sumaron a estrategias mercantiles de manera contingente, comenzaron en el campo de lo pictórico. Lo hicieron porque se trataba del sustrato lógico de expresión en el cual se habían iniciado en el aprendizaje y la comprensión del arte. Y el lenguaje empleado fue de una dicción muy similar, fusionando experiencias a medio camino entre la abstracción, la figuración y los informalismos, heredada de los ecos de la Transvanguardia, acoplando los matices de la tradición pictórica local, una tradición que se trataba de superar pero cuyos fundamentos eran empleados como material constructivo en los primeros peldaños de ese camino de superación.

El catálogo de *Ciudad Invadida* recogía dos textos de singular importancia por representar el reflejo ideológico de una época artística que, sin embargo, no tuvieron la misma trascendencia crítica posterior: *Titanlux y moralidad* de Agredano, ya publicado en el primer número *Figura*³⁹ (de ahí que haya podido ser considerado un manifiesto de época y que resuma claramente las intenciones de una generación, tal y como ellos mismos han aceptado⁴⁰), una declaración que teóricos, críticos e historiadores han reseñado y analizado ampliamente, y el más desconocido pero no por ello menos interesante *Teoría y práctica del arte de nuestra década*, de Manuel Caballero.

Este último fue la transcripción de la conferencia pronunciada por Caballero en el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, el 23 de Noviembre de 1984. Un texto de singular importancia, guadianesco y vehemente, en ocasiones contradictorio, muy en sintonía con la estética que desplegaba la literatura artística del momento, pero siempre feraz y revelador. Sin duda, entre lo más interesante, estaría la diferenciación que establece entre el arte que él y sus coetáneos practicaban con respecto al inmediatamente precedente. Hasta ese instante las prácticas artísticas, especialmente las pictóricas, habrían estado definidas por dos características claras: su evidente “desfachatez”, en cuanto a mostrarse descaradas y pretenciosas con respecto al arte al que iban sucediendo y al espectador que hasta ellas se acercaba, y la consigna de “tomar lo nuevo como óptimo y deseable”, esto es, el hecho de ensalzar la novedad (estética, técnica, procesual...) como valor primordial, lo cual habría conformado un arte experimentalista, de vanguardia o abstracto que se podría definir como “arte pompier”, “aburrido juego decorativo” o “nueva versión del Kitsch”.

El arte del momento estaba tomando conciencia de esas realidades sobre las que debía actuar en consecuencia: lo “obsoleto de la experimentación” y la necesidad de un “exhaustivo conocimiento del arte del pasado”. Cabría primar un arte, por lo tanto, en el cual la experimentación no fuera ni motor ni meta y el que el reco-

38. CASTRO BORREGO, F., “Lo viejo, lo nuevo y lo diferente. La pintura española de los años 80”, en VV.AA., *Pintura española...*, pág. 145.

39. AGREDANO, R., “Titanlux y Moralidad”, en *Figura. Revista sevillana de Arte y Creación*, n° 0 (Primavera, 1983), págs. 9-11.

40. PANEQUE, G., “Ni tengo memoria ni falta que me hace”, en LARA-BARRANCO, P., *21 años después de la revista Figura*, Sevilla, Fundación Cajazol, 2008, págs. 179-180.

nocimiento de los logros precedentes fuese un eje creativo sobre el que avanzar. “*Habida cuenta de todo ello, creo que está superclaro que la base teórica que informa al arte verdaderamente de nuestra época es el Eclecticismo*”⁴¹, indica el pintor, coincidiendo contemporáneamente con el diagnóstico dictado por Hernando.

Las obras que compusieron *Ciudad invadida*, muestra parámetro, se sitúan dentro de una figuración que podríamos considerar sucia, de superficies vibrantes, de cromatismo terroso. Las pinceladas suelen ser amplias, empastadas. La presencia de la arquitectura, de una arquitectura perfilada, maquina, imaginada, transida también de elementos domésticos es algo cotidiano; la presencia de la figura humana, cuando aparece, reducida en sus formas corporales hasta el nivel de sombra o aura, se transforma en acontecimiento trascendente. El proceso, en suma, abunda en una mitologización trascendental de lo cotidiano a partir de unos mecanismos de investigación y de plasmación que optan por una figuración de vagos límites, donde la abstracción es frontera y presencia. En el amplio arco de sensibilidades que se concitan en *Ciudad invadida*, hay una plena sintonía de lenguajes, menos en algunos matices de la obra presentada por Pedro G. Romero y Fede Guzmán, algo más limpios y esquemáticos.

Trasladando la observación a las obras documentadas en el catálogo de *Un palacio dentro de otro*, en contra incluso de la opinión del comisario –Pepe Cobo– que cifraba también la singularidad de la muestra en “*su eclecticismo, en estilos, edades y tendencias*”⁴², es posible constatar en ellas el impacto de la transvanguardia y del neoexpresionismo alemán. Excepto en el caso de Bermejo, dotado de una personalidad artística genuina adquirida con anterioridad, esos lenguajes comunes predominan en el grupo, incluso para Antonio Sosa, escultor singular de amplia trayectoria posterior.

Esa unidad queda definida por una serie de invariables compartidas: pincelada vehemente, gesto vibrante; cromatismo sucio, terroso, apenas encendido por algún fogonazo luminoso y ácido; intersección muy definida entre lo constructivo arquitectónico –a veces industrial–, y la naturaleza salvaje aunque cercana sobre la que se asienta; frente a la corpulencia y presencia del objeto, la vida –cuando hace acto de presencia–, sea humana o animal, se nos presenta como máscara, aparición o arquetipo... Sólo a veces se incluyen letras, palabras, textos. A partir de ahí, de esa comunión estética, podemos alcanzar a vislumbrar las diferencias en la dicción entre unos y otros, diferencias que en un momento determinado se pueden reducir a breves matices.

En *Cota Cero*, Kevin Power evaluó el complejo fenómeno del resurgir pictórico al albor de los ochenta y nos ofreció algunas de las claves que lo caracterizaron. Reducía las causas de tal emergencia a una reacción frente a cauces expresivos hegemónicos durante la década anterior: “...*todos ellos maduraron en un periodo dominado por los happenings, el arte terrestre [land art], el arte conceptual y el minimal. Delgado, Broto, García Sevilla, Navarro Baldeweg. Quejido, Villalta e incluso Barceló han conocido la ruptura dramática en diversos grados de intensidad*”⁴³. Sin embargo, la emoción y el hambre por pintar, la concepción mítica y resistente de lo pictórico que sentirá esta generación no puede ser explicada exclusivamente como un fenómeno asociado al cansancio estético. La pintura hallaría una razón de vida en su condición lábil, fronteriza, densa, polémica y movidiza, terreno propicio para la discusión, la confusión y las tensiones derivadas de la exploración de los terrenos intermedios existentes entre

41. CABALLERO, M., “Teoría y práctica en el arte de nuestra década”, en *Ciudad invadida*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1985, s/pág.

42. *Un palacio dentro de otro. Panorama de la joven pintura de Sevilla*, Santander, Junta de Andalucía, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1985, s/pág.

43. POWER, K., “Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre”, en *Cota cero (0'00) sobre el nivel del mar: 23 pintores*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1985, pág. 58.

lo figurativo y abstracto, del debate entre lo formalista y no formalista, en las reinterpretaciones del concepto de tradición, en el enfrentamiento entre lo caótico y lo ordenado, en el sutil equilibrio entre autenticidad y pastiche, en el interés por reintroducir narrativa y anécdota, en las disputas entre estilo individual o grupal...⁴⁴.

El primero que, tras Fernando Martín, puso en cuestión la adscripción inmediata de los resultados plásticos e idiomáticos alcanzados por el grupo pictórico hispalense como ejemplos y reflejos canónicos de la influencia directa de la postmodernidad plástica –ni siquiera aderezada por la adjetivación *vernacular*– y quien primero señaló las relaciones intercurrentes entre el auge creativo de la pintura en el arte hispalense y andaluz y el esplendor económico de la década será Gamonal. En este sentido, en la sociedad española de la época resultaba evidente la recuperación del individualismo, del hedonismo, del eclecticismo y el manierismo, de la superficialidad, de la ironía... Junto a ello, la fragmentación e incoherencia de lenguajes que se superponen, el interés y fascinación por los media, son elementos que se permeabilizan desde la sociedad a la pintura y el arte y que conducían a un aparente *todo vale*⁴⁵. En base a estas premisas Gamonal realizó un claro perfil del lenguaje pictórico de la década, que dividió en dos etapas consecutivas e inseparables. Durante el primer periodo, éste que nos concierne, nos encontraremos con:

*una pintura de dicción directamente expresiva, relación desproblematizada con la historia remota (los estilos históricos) o cercana (la vanguardia), autosatisfecha, referencial, desideologizada, fragmentaria estilísticamente y vitalista se impone por doquier hasta que, en la segunda mitad de la década, deja paso a una alternativa analítica, fría, apropiacionista, neutral, mestiza, en la que se mezclan neoconceptual, neomínimal, neodada, neogeométrico: es el cambio del post al neo*⁴⁶.

1985-1986: Éxtasis y Decantación

El recorrido y definición del Grupo de Sevilla queda marcado por las exposiciones desarrolladas durante el bienio 1985-86, que fueron definiendo artistas, lenguajes y posiciones, con sus correspondientes defecciones, olvidos y arrepentimientos, con sus correspondientes estrategias de promoción interior y exterior, así como por los textos que acompañaban a los catálogos, algunos de los cuales cobraron una esencial importancia como manifiestos con los que tantos artistas se identificaron. Durante el periodo citado cabría reseñar: *Ciudad invadida* (1985); *Un palacio dentro de otro* (1985); *Andalucía, Puerta de Europa*⁴⁷ (1985); *Cota cero* (1985); *Última hornada: la joven pintura andaluza*⁴⁸ (1985-86); *17 artistas, 17 autonomías* (1986); *Sevilla, Ohne Title* (1986); *29-92. Cita en Sevilla*⁴⁹ (1986), *Aperto 86. Cuatro artistas españoles en la Bienal de Venecia*⁵⁰ (1986)...

La ya citada exposición *Ciudad Invadida* se desarrolló entre mayo y junio de 1985 en las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Coordinada por el pintor Ignacio Tovar, contó con obras de Agre-

44. *Ibidem*, pág. 8.

45. GAMONAL TORRES, M.A., "Postmodernidad, eclecticismo y analítica...", pág. 434.

46. *Ibidem*, págs. 434-435.

47. Se celebró entre el 7 y el 17 de Noviembre de 1985 en el Palacio de Exposiciones de IFEMA (Paseo de la Castellana), comisariada por María Corral e Ignacio Tovar; montaje expositivo: Gerardo Delgado, diseño de catálogo: J. F. Isidro. Contaba con textos de J. M. Bonet, K. Power y J. A. Yñiguez.

48. Se desarrolló del 7 al 28 de Febrero de 1985 en las salas de la Diputación de Huelva y al año siguiente, entre Enero y Febrero de 1986, se expuso en las salas del Centro Cultural de la Villa, en Madrid.

49. Organizada por el Área de Cultura del Ayto. de Sevilla en los Reales Alcázares entre el 14 y el 31 de Mayo. La coordinación fue encargada a Fernando Ruiz Monedero y el diseño del catálogo lo realizó Moisés Moreno. Textos de Genaro Marcos, Pedro García Pizarro, F. Rivas y K. Power.

50. *Aperto 86. Cuatro artistas españoles*. Bienal de Venecia, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1986. [Comisariado: María Corral. Textos: Kevin Power. Diseño: Juan Suárez]

dano, M. Caballero, Cabrera, C. González, P. González Romero, F. Guzmán, J. F. Isidro, A. Lacalle, J. M^a Larrondo, M. Moreno, David Padilla, Paneque, Salomé del Campo y M^a. Teresa Morales Sancha. El propio comisario resaltó la importancia que este tipo de exposiciones iba a tener en el descubrimiento de nuevos valores y como llave para su inclusión en los circuitos mercantiles. “*Estamos asistiendo en el momento actual a un fenómeno en el terreno del Arte, en que el hecho de ser joven es considerado un valor en sí mismo, lo que podemos constatar tanto nacional como internacionalmente...*”⁵¹. Tovar es consciente de la aparición, aún definidas de modo impreciso, de nuevas formas y maneras en el campo pictórico, que muchos ya habían denominado como ‘nuevas figuraciones’ pero que no hacían sino reflejar claramente la influencia de corrientes europeas y norteamericanas, asimiladas de modo vago y heterodoxo a partir de exposiciones colectivas e individuales, y del gran escaparate de novedades foráneas que fue ARCO.

La muestra no pasó desapercibida para los medios de comunicación locales con dispar valoración. En unos casos se señaló su sentido ecléctico, la renovación de valores que suponía y la preeminencia de la representación de una urbe deshumanizada⁵²; en otros casos las críticas se acentuaron por cuanto se achacó a la muestra la imposibilidad de descubrir el verdadero acervo de la pintura hispalense del momento, influenciados los artistas por modas estéticas importadas: “*Casi todos parecen pintar con los pinceles de Barceló, con la cabeza de Barceló, con los ojos de Barceló. Aquello atufa a Barceló, y las asfixia se hace irresistible, insufrible*”⁵³.

Si *Ciudad invadida* supuso una sacudida a la conciencia interior, *Un Palacio dentro de otro*, muestra desarrollada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, significó la posibilidad de mostrar al exterior la producción última de una generación que se presentaba cohesionada. Baste acercarse a las obras que representan a los 17 artistas sevillanos⁵⁴ que estuvieron representados para comprobar esa sintonía. Y sin embargo, también supuso un punto de inflexión, de sintonía y confluencias estéticas, temáticas, rítmicas que, como un vaso al límite de su capacidad, pronto se derramarían, dispersándose por cauces que correrán paralelos o se alejarán irremediabilmente siguiendo un curso natural y propio.

Felipe Benítez Reyes la definió como “*una exposición variada, con puntos de coherencia y con puntos (...) irreconciliables*”, cuyo interés radicaba más en lo que pudiera tener de heterogeneidad que en sus factores de unidad. Los caminos emprendidos por cada uno de ellos iban a decantarse por senderos muy diversos. Pero el poeta, con lucidez, dio en la clave cuando concretó el punto de unión en una actitud similar frente a la tensión entre herencia cultural recibida y herencia cultural percibida:

*... los más recientes artistas sevillanos tienen mala conciencia de su tradición (a la tradición sevillana me refiero). Tal vez porque en esa tradición se hayan amparado algunos pintamonas para cobijar su mediocridad. Tal vez porque se hayan cometido demasiados crímenes en su nombre. Tal vez, que más da, porque esa tradición comporta demasiadas reverencias, demasiado respeto en el trato. Y la pintura de hoy (...) es iconoclasta*⁵⁵.

51. TOVAR, I., “Presentación”, en *Ciudad invadida...*, s/pág.

52. LAFITA, T., “Ciudad invadida en el Museo de Arte Contemporáneo”, *El Correo de Andalucía* (17/6/1985), pág. 8.

53. MACHUCA, J. F., “Amplio espectro: Ciudad invadida”, *ABC* (8/06/1985), pág. 34.

54. Inaugurada el 19 de Agosto de 1985, *Un palacio dentro de otro*, contó con obras de J. L. Barragán, J. M^a Bermejo, P. Cabrera, R. Cadenas, R. Castillo, M. Díaz Morón, J. F. Lacomba, C. González, F. Guzmán, J. F. Isidro, J. M^a Larrondo, M. Moreno, G. Paneque, G. Puch, A. Sosa, P. Simón y R. Zapatero.

55. BENÍTEZ REYES, F., “Presentación (bastante ociosa, muy divagatoria) de 17 jóvenes pintores sevillanos”, en *Un palacio dentro de otro. Panorama de la joven pintura de Sevilla*, Santander, Junta de Andalucía, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1985, s/pág.

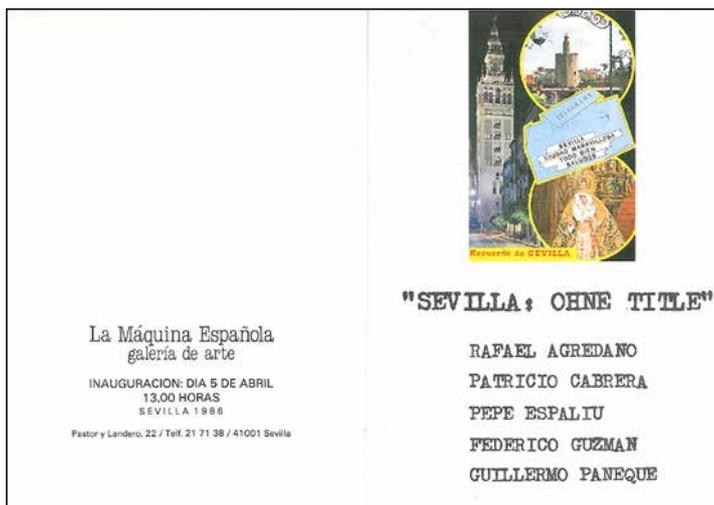


Fig. 4. Portada y contraportada del folleto editado por la galería La Máquina Española con ocasión de la exposición *Sevilla: ohne title*, Sevilla, 1986.

*gica de un grupo generacional que se aprovechara mediáticamente de la repercusión alcanzada por la revista, y que tuvo a la recién abierta galería La Máquina Española como órgano difusor*⁵⁶. El manifiesto y visibilización plástica del grupo fue la muestra colectiva *Sevilla, Ohne Title*, fórmula que fue replicada en diversas ocasiones y distintas ciudades lo que despertaría “*algunos recelos profesionales y críticos a causa de la peculiar mise en scène del grupo y de las complicidades institucionales que favorecieron su proyección*”⁵⁷.

Ohne Title representó una visión restrictiva y dirigida del panorama hispalense. Una operación mercantil, legítima, que quiso hacerse pasar como corolario esencial de un escenario global, para lo cual no dudó en escenificar una realidad bien distinta:

*Hay en estos cinco artistas nacidos en las riberas del Guadalquivir y educados en Sevilla (...) una desconexión –¿un rechazo?– del grupo de pintores que han representado hasta ahora la hegemonía del arte sevillano. Para ellos ni el color, ni el gesto, ni la forma, suscriben una poética pictórica. Si en Sevilla ha prevalecido el planteamiento del arte como belleza, ahora entra en escena la belleza contaminada, que quizás no deje de ser otro comentario sobre la belleza tan arraigada en la elegante cultura sevillana de la que, por otro lado, nunca han estado exenta los elementos populistas que esta generación beneficia en su gusto por lo kitsch*⁵⁸.

Estos artistas irrumpirán en el contexto plástico español, ensimismado entre diatribas formalistas, atacando el *statu quo* establecido “*con altas dosis de confusión*” como defiende Óscar Fernández⁵⁹. En la actitud combativa pero no politizada del grupo, el arte se convierte en un arma arrojadiza, en un arma de concienciación social pero desideologizada políticamente, no militante, cuya denuncias giran en torno a unas temáticas que terminarían de eclosionar y hacerse comunes durante la década siguiente.

56. BÁEZ, J. M., “Pepe Espaliú”, en *Centro de Arte Pepe Espaliú*, Córdoba, Vimcorsa, 2010, pág. 48.

57. *Ibidem*, pág. 48.

58. VILLAESPESA, M., “Can you always believe your eyes? La belleza contaminada”, en *Sevilla, ohne title, Sevilla*, La Máquina Española, 1986, s/pág.

59. FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., “Pepe Espaliú. Le saint des saints”, en *Centro de Arte Pepe Espaliú*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Vimcorsa, 2010, pág. 11.

Estos procesos estratégicos y de búsqueda de decantaciones y posicionamientos también se popularizaron a nivel nacional con dispar fortuna. Un proyecto contemporáneo a los anteriores fue *Cota Cero sobre el nivel del mar*, que se expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla entre Abril-Mayo de 1985. De los 23 pintores que conformaban la propuesta, nueve eran andaluces: Báez, Delgado, C. González, Lacomba, Molinero Ayala, Pérez Villalta, M. Quejido, Suárez y Zapatero. Desde el inicio del texto, Kevin Power, su comisario, indicaba las intenciones de la muestra: reflejar la variedad de la pintura española actual, dejar en el aire quienes o qué opciones sintácticas la representaban mejor, contribuir al proceso de selección crítica de un listado de creadores al que ya habían contribuido exposiciones como *Madrid D.F., Nuevas Figuras, 26 Pintores y 13 Críticos...*, y, sobre todo “introducir” tanto a los pintores como al país en Europa⁶⁰. Unas estrategias económico-políticas vinculadas al feraz sustrato pictórico hispalense que, a la postre, beneficiaron verdaderamente sólo a unos pocos y oscurecieron una realidad más amplia, caleidoscópica y profunda, por girar en torno a una “promoción desmesurada, apresurada, imposible de mantener en el tiempo”⁶¹ y que desembocaría en la etapa de desencanto, agotamiento y reconversión que caracterizaría la segunda mitad de la década.

1987-1989: Puesta en cuestión: entre la crítica y la disensión

Los artistas, desde un principio, iban a llamar la atención sobre la inmediatez y la arbitrariedad de los procesos creativos y especulativos que se estaban produciendo, por cuanto implicaban dos factores novedosos en el escenario español (comercio y público), que se estaban sucediendo al calor de las modas. Afirmaba Quico Rivas, ya en 1986: “*El espectáculo que hoy nos ofrece la pintura es el de una imparable y simpática torrencera donde los buenos pintores cada vez resultan más difíciles de distinguir entre tan abundante legión de pintamonas*”⁶². Años después, Pérez Villalta se confesaba como un “*superviviente de la morralla de los ochenta*”⁶³. Sin caer en la descalificación, otros creadores, también protagonistas del momento, mantienen hoy una actitud descreída ante el relieve que han alcanzado unos años que estuvieron “*llenos de innovaciones (...), acontecimientos impactantes, a la vez que repletos de paradojas, situaciones orquestadas, insostenibles, algunos aciertos y, sobre todo, muchos desatinos*”⁶⁴.

Estas censuras y reprobaciones pronto serían asumidas por la crítica y poco a poco emergerían en los textos de época. En un primer momento éstos llamarían la atención sobre la presión que sentían muchos jóvenes pintores al verse en el dilema de tener que elegir entre un lenguaje propio y personal o abandonarse a las modas que imponía, con éxito, el mercado⁶⁵. Casi de inmediato, la prevención vendría al intuir, tras el eco internacional que obtuvo la eferescencia generacional de un núcleo creativo periférico, movimientos especulativos de cara a un mercado pujante económicamente, poco exigente y anhelante de novedades. Power se hizo eco, en primera persona, de un cierto descreimiento colectivo ante esta emergencia tan potente: “*Many think the emerging group of Seville is a marketing bluff...*”⁶⁶. Por encima de otras valoraciones, lo que probablemente más molestó fue que el deslumbramiento fugaz provocado por unos pocos hubiera relegado

60. POWER, K., “Corriendo tras las olas a la orilla del mar...”, pág. 7.

61. POWER, K., “La ligereza de los 80”, en LLORENS, T., *El arte español de los 80...*, pág. 112.

62. RIVAS, F., “Ningunerías”, Buades. *Periódico del arte*. N° 5, Madrid, enero de 1986. pp. 16-17.

63. PEREZ VILLALTA, G., “Crear es robarle terreno poco a poco a la locura”, *ABC Cultural*, (24/06/1994) págs. 38-39.

64. FERNÁNDEZ LACOMBA, J., “Sin Título”, en VVAA.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, pág. 269.

65. MARCOS NAVAS, G., “Que trata de pintores y otras cosas que les atañen que de la ciudad son”, en 29-92. *Cita en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1986, s/pág.

66. POWER, K., “Painting Your Way into Europe”, *Flash Art*, n° 138 (Enero-Febrero, 1988) pág. 75.

una realidad más dilatada, profunda y proteica, y que lo hubiera hecho en base a un lenguaje que ya aspiraba, desde la pintura, a dar el salto hacia otros predios. Ese oscurecimiento pudo perjudicar incluso a artistas de personalidad y trayectorias contrastadas. Dan Cameron se posiciona sin ambages:

...el crimen imperdonable de Gordillo durante los ochenta fue no ser un recién licenciado que salía mucho y muy favorecido en las revistas de moda (...); lo que el mundo del arte español de los ochenta no podía tolerar era que un maestro que estaba ya a la mitad de su carrera pintase con una fuerza que nadie de menos de treinta y cinco era capaz de igualar⁶⁷.

Las reticencias, en muchos casos, partieron desde el interior, cuestionando las selecciones curatoriales de artistas en muestras que trataban de diafanizar el estado de la cuestión en el campo de lo pictórico a nivel nacional, en especial cuando el peso –cuantitativo y cualitativo– del *Grupo de Sevilla* era más que evidente. De los 16 artistas seleccionados en 1981-1986. *Pintores y escultores españoles*, cuatro eran sevillanos (Bermejo, Cabrera, Delgado, Paneque). Este detalle fue advertido en el juicio general (negativo) que de la propuesta hizo la crítica del momento, juicio basado en la inexistencia de un responsable curatorial, de un criterio en la selección y, fundamentalmente, de una justificación para la misma. Las suspicacias crecían al detenerse en el peso inusitado del grupo sevillano en el conjunto:

Para los observadores más agudos hay otros aspectos que no se escapan, como pudieran ser el claro intento de legitimación que supone para unos jóvenes artistas, todavía incipientes, el colgar en La Caixa junto a Barceló, Sicilia o Broto. También es evidente el intento de crear un grupo artístico ‘homologable’ a las ultimísimas tendencias alemanas o americanas de los ‘neo’ surrealistas, abstractos-geométricos, etc⁶⁸.

Resulta evidente que sería imposible dotar de una explicación al proceso de emergencia del denominado *Grupo de Sevilla* sin la confluencia de una casuística extraartística: la aparición en la capital hispalense de galerías de arte, en especial de La Máquina Española, con vocación internacional e infraestructuras modernas, un mercado alcista a nivel nacional, y el decidido apoyo político de las instituciones públicas (en Andalucía deseosas de reivindicar la identidad autonómica a través de la cultura y el arte y en España anhelantes de dar una imagen de estado moderno y necesitadas de una homologación europea) en forma de adquisiciones, patrocinios expositivos o sustento económico de órganos de difusión a través de la publicidad o de la subvención directa (como concurrió en el caso de la revista *Figura*). En este punto cabría reseñar la importancia de algunos políticos en este resurgimiento artístico, caso de Bartolomé Ruiz, quien ocupó puestos de responsabilidad en la Consejería de Cultura entre 1983 y 1988, donde fue Director General de Bienes Culturales, aunque siempre haya evaluado el proceso como ajeno a influencias políticas: “*Lo entiendo más como un fenómeno de creación más que como un fenómeno político. Evidentemente, para la administración fue sorpresiva la repercusión que el llamado “grupo sevillano” tuvo en el ámbito nacional e internacional*”⁶⁹.

Uno de los problemas principales a la hora de evaluar la trascendencia del grupo de pintores activo en Sevilla durante la década de los ochenta ha sido el de tener que abstraerse de la simplificación que termina por identificar la emergencia de una nueva generación y de unos lenguajes pictóricos con la eclosión, vida,

67. CAMERON, D., “Cambio de papeles. La evolución del arte de Luis Gordillo durante los años ochenta”, en *Luis Gordillo. Los años ochenta*, Madrid, Ediciones Tabapress, 1991, págs. 14-15.

68. OLIVARES, R., “1981-1986: Pintores y escultores españoles”, *Lápiz*, n.º 34, 1986, pág. 62.

69. EXPOSITO ARAGÓN, J., *Los mediadores en arte...*, pág. 190.

muerte y legado de la revista *Figura* y de la galería La Máquina Española. El pintor y gestor Ignacio Tovar ha reflejado también cierto malestar porque la realidad generacional de los años 80 y las sinergias creativas se hayan explicado a partir de una simplificación de los acontecimientos históricos y de un eclipsamiento de una nómina compleja de actores:

Cuando se quiere simplificar se busca un punto de referencia, entonces se dice 'Figura' y parece que es lo único que había, estaba 'Figura' pero habían muchas más cosas... creo que el fenómeno fue que a las instituciones les interesó apoyar el arte contemporáneo por el cambio político que había habido y la suerte de que en ese momento aparece una generación de artistas nuevos. Que no es sólo la de La Máquina y no es sólo la de Figura, sino que había artistas que estaban en La Máquina, que estaban en Figura y que estaban en Juana [de Aizpuru] y que estaban en Fúcares y que todos juntos forman una generación⁷⁰.

La crítica de arte en Cataluña no perdió la oportunidad de denunciar estos procesos estratégicos, si bien desde ópticas que evaluaban la validez de las opciones estéticas, como sucedió con la exposición de Guillermo Paneque y Pepe Espaliú en la galería barcelonesa Carles Taché en 1988⁷¹. Las críticas no se limitaron a las propuestas expositivas colectivas desarrolladas en el interior, sino especialmente en los mecanismos de promoción del arte español en el exterior. *Cinco siglos de Arte Español*, celebrada en París entre el 8 de octubre de 1986 y el 3 de enero de 1987, fue diana de numerosas críticas provenientes de sectores muy distantes en sus planteamientos:

En cuanto a la muestra organizada por Susanne Page, dedicada a los nombres más jóvenes de la escena española, es una especie de claudicación ante la moda que se está llevando y ante el ímpetu o la capacidad de persuasión de la galería La Máquina Española. (...) se ha perdido la ocasión de mostrar a otros artistas jóvenes en lugar de los Agredano, Savater, Cabrera, Iglesias y Espaliu. Paneque se salva más por su sentido del humor, aunque éste sea un tanto esnob y superficial. Con todo, hay obras espléndidas de Sicilia y esculturas de Susana Solano, Pellu Irazo y Txomin Badiola⁷².

La disensión y las fracturas críticas, en el interior, con respecto a este fenómeno hacían que, a nivel internacional, la acogida fuera desigual a pesar de la promoción institucional. Apenas unos meses después, Jamey Gambrell, para *Art in America*, sólo escogió a cinco artistas españoles que ejemplificaban el buen momento de arte nacional, entre los cuales no estaban ninguno de los anteriores y sí Barceló, Susana Solano, Sicilia, Perejaume y Cristina Iglesias⁷³. Posteriormente, esas tendencias que primaban una serie de nombres haciendo desaparecer otros se consolidaron en distintos esfuerzos por promocionar el arte español en el exterior, como sucedió en el proyecto *Spain Art Today* que llevó a Japón obras de Barceló, Iglesias, Juan Muñoz y Sicilia⁷⁴ y que fue impulsado por los Ministerios de Cultura y Asuntos Exteriores.

Años después esa sensación de haber quemado etapas demasiado rápido sin resultados fehacientes continuaba en el ideario colectivo de la curaduría internacional. Catherine David, comisaria de la X Documenta de

70 "Entrevista a Ignacio Tovar" [17/04/1998], en EXPOSITO ARAGÓN, J, *Los mediadores en arte...* págs. 275-276.

71. BORRÁS, M. L., "Paneque y Espaliú, la vuelta al ayer". *La Vanguardia*. (10/05/1988) pág. 48.

72. COMBALÍA, V., "De El Greco a Picasso". *El País* (11/10/1987) [Elpais.com]

73. GRAMBELL, J., "Five from Spain", en *Art in America*, n° 9, (Septiembre 1987), págs. 160-171.

74. *Spain Art Today*. Takanaka, The Museum of Modern Art, 1989.

Kassel, declaraba en 1996: “Creo que hay un problema en el arte español porque hubo una gran histeria en los años 80. Pero no se puede fabricar artistas de un día para otro y me parece que hoy no queda mucho de aquella efervescencia”⁷⁵.

Al final de la década, dos exposiciones con distinto signo y sesgo pretenderían, cada una a su manera, dar una visión panóptica del arte de un territorio delimitado y durante esa década prodigiosa. Esfuerzos no exentos de polémicas y disensiones internas que afectaron incluso a los intentos de estructurar un estudio expositivo, y que no eran más que el reflejo de la situación que se había vivido y que aún se vivía, en el mundo artístico sevillano, como una auténtica y permanente batalla. Batalla sorda librada “más que con fuego y sangre, con silencios, con exclusiones y ausencias...”⁷⁶.

La muestra *Andalucía, Arte de una década* (1988), coordinada y seleccionada por el reconocido crítico J.R. Danvila (1947-1997), pretendía ofrecer una visión expandida del arte nuevo, de amplitud autonómica pero restringida a una década, abundando en su cariz polisémico. Sin embargo, muchos de los integrantes de los que podríamos llamar grupo artístico hispalense no estuvieron representados en la exposición: Agredano, Cabrera, Cadenas, Espaliú, Guzmán, Paneque o Puch, tal vez por estar vinculados a Pepe Cobo, cuestión que llamó la atención y que Danvila se encargó de justificar desde un principio por “factores diversos que van desde motivos de trabajo a diferencias ideológicas, siendo la falta de algunos de ellos lamentable e incomprensible”⁷⁷ y que, por la inclusión de dos listados de artistas distintos en el catálogo, debió tratarse de una decisión de última hora.

En 1989, la convocatoria *Cita en Sevilla* congregó a cinco creadores: Castillo, Salinas, J.L. Barragán, M.A. Porro y Pedro Simón. Macarena Ruiz Acal, en uno de los textos del catálogo citaba el eclecticismo, la asunción de corrientes exógenas, la falta de compromiso social, la retórica y la elocuencia, además de la ironía y la desdramatización de la realidad, como claves del panorama artístico andaluz del momento. Algo más de un lustro después de los textos de Agredano y Caballero, los clichés se repetían. El éxito del camino individualizado, ajeno a intentos de cohabitación artificial son señalados por Genaro Marcos: “Desde que los lenguajes artísticos se internacionalizaron resultó ridículo hablar de escuelas regionales o nacionales. Había tendencias o movimientos y ya está. Hoy parece que tras algunas convulsiones comerciales o idealistas lo que destacan son las individualidades”⁷⁸.

1990-1992 (y más allá). Vislumbrando el fin: Transición, revisión y nostalgia

El final de los ochenta es vivido en la ciudad con resentimiento y desconcierto y en cierto sentido, bajo un sentimiento de orfandad, tras la marcha de La Máquina Española a Madrid, tras la defeción de las instituciones para con el compromiso de impulso promocional de las manifestaciones artísticas contemporáneas, el interés por otros cauces expresivos, y por el abandono de muchos en busca de su lugar en el mercado⁷⁹.

Y será precisamente al final de este tiempo agotado, paradójicamente, cuando los ecos de lo sucedido lleguen a medios de difusión generalistas, ayudando a crear la conciencia propicia de que la que acababa de

75. BARAÑANO, K. de, “De nuevo los ibéricos”, *El Mundo* (8/02/1996), pág. 161.

76. LLEÓ, V., “Arte de los 80. Una visión desde la periferia”, en VVAA., *Pintura española de vanguardia...*, pág. 168.

77. DANVILA, J. R., “Andalucía, Arte de una década”, en *Andalucía, Arte de una década*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1988, pág. 5.

78. MARCOS, G., “Textos Mixtos 1989”, en *Cita en Sevilla 89*, Sevilla, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla, 1989, s/pág.

79. LLEÓ, V., “Arte de los ochenta...”, págs. 172-173.

finalizar había sido una década maravillosa y, en cierta medida, irrepetible. El 15 de Febrero de 1990, el programa de Canal Sur Televisión Los Reporteros emitió un interesante y poco conocido reportaje titulado *Pintores andaluces de los ochenta: arte de vanguardia con proyección internacional*⁸⁰, en la que se le daba la palabra a artistas (Guzmán, Cobo, López Cuenca, Paneque...) y galeristas (Eduardo Quesada, Pedro Pizarro, Juana de Aizpuru, Pepe Cobo...) cruzando algunas de las respuestas sobre preguntas que versaban sobre la actualidad del arte andaluz, la relación entre galerías y artistas, el mercado artístico en Andalucía...

Al final de esta etapa una serie de exposiciones continuaron tratando de agrupar lo sucedido, bien desde la interpretación histórica, bien desde la acción curatorial, al tiempo que nuevas acciones expositivas hacían vislumbrar una reconceptualización artística que ya no utilizaba la herramienta pictórica. *Pintores de Sevilla. 1952-1992*, donde el comisariado correspondió a Francisco Molina, con la ayuda técnica de Rodríguez Barberán y Martín Martín y la asesoría de Lorente y Lleó, fue conflictiva desde un principio por las tensiones del curador principal con el tejido artístico de la ciudad a la hora de elaborar una selección coherente. En la muestra aparecieron representados –aunque por la obra realizada en aquel entonces o por sus desarrollos posteriores su adscripción al medio pictórico fuese débil–, artistas como Agredano, Cabrera, Cadenas, F. Guzmán, Paneque y Puch, junto a Lacomba, Zapatero, Pedro Simón. En el capítulo titulado “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”⁸¹, se describe el lenguaje de artistas (A. Sosa, A. Donaire, P. Mora, J. F. Isidro, C. González, Tovar, Delgado, Burguillos, Larrondo) no representados en el desarrollo expositivo.

Un año antes, en 1991, un proyecto expositivo predispondría bases de apoyo para que una generación de artistas jóvenes se decantaran por actuaciones artísticas de presencia y procedimiento, donde la acción instalativa, la espacialidad, la objetualidad, el compromiso y el proceso cobraban el completo protagonismo, abandonando los registros pictóricos y estilísticos precedentes. Comisariada por G. Marcos y J. A. Yñiguez, *El Barco K* reunió en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla a seis creadores –R. Castillo (Sevilla, 1957), A. Donaire (Úbeda, 1962), J.F. Isidro (Lora del Río, Sevilla, 1961), J.M. Pérez Tapias (Sevilla, 1961), M.Á. Porro (Torremayor, Badajoz, 1960) y Pepa Rubio (Sevilla, 1957)– cuyas obras –y su sentido final– tendrían, en palabras de uno de los comisarios, un cierto carácter apofántico, de promesa de una actitudes –estéticas, profesionales...– muy diferentes a las hasta ese instante vividas: “En los momentos actuales, donde ya no es una simple cuestión de ideas y de estrategias, sino más bien de procedimientos y, sobre todo, de comportamientos, el artista, melancólico y visionario a la vez, responde con su presencia de la actuación sobre la existencia”⁸². La mirada íntima y silenciosa se imponía a la expresión exterior y autocomplaciente y bien pareciera que este dato, de tanta importancia como lo fue la voluntad de reencontrar el espacio de la experiencia artística en la institución frente al auge mercantil –bienalista y ferial– anterior, se conformaba como pauta inherente al nuevo tiempo a partir del cual marcar distancia con lo acontecido:

*La exposición ‘El barco K’ pretende mostrar el estado actual de una parte del arte contemporáneo de Sevilla a través de las propuestas de seis artistas. Estos pertenecen a la generación [con la] que más proyección internacional ha tenido Andalucía en las últimas décadas, aunque no participaran de esta suerte, bien porque sus lenguajes diferían de las modas vigentes, bien porque el número de artistas era excesivo para la estructura comercial existente*⁸³.

80. El reportaje fue realizado por Luis Cátedra y Mariví Llosa y montado y editado por Pilar Baquet.

81. MARTÍN, F., “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”, en *Pintores de Sevilla. 1952-1992*, Sevilla, Ayuntamiento, El Monte, 1992, págs. 51-95.

82. YÑIGUEZ, J. A., “Los informes del barco K”, en *El barco K. 6 instalaciones*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1991, pág. 7.

83. MARCOS, G., “El tiempo sobre Sevilla” en *El barco K...* pág. 72.

El final de una etapa quedó marcado por el conjunto de intervenciones y exposiciones gestadas y desarrolladas al calor de Expo'92, entre las que sobresalió el proyecto genérico *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa, con instalaciones y acciones que, partiendo desde Sevilla, arribaron a diversas ciudades andaluzas y que se sustanció en las propuestas expositivas *Intervenciones*⁸⁴, *Américas*⁸⁵, *Tierra de nadie*⁸⁶ y *El artista y la ciudad*⁸⁷, esta última comisariada por la propia Villaespesa y que contaría con obras de Agredano, C. González, A. Sosa, Paneque, Tovar, Vicki Gil... En todos textos de presentación se repiten los ecos de un sentido liminar, de estar pulsando el fin de un tiempo, conscientes de que el viaje emprendido finaliza aquí: *"Hoy, a finales del siglo, otra Exposición Universal, la de Sevilla, contempla y recapitula sobre el proceso histórico de la modernidad, desde la perspectiva de su fin inmediato"*⁸⁸.

Aunque hayamos marcado la mitificada fecha de 1992 como frontera liminar, a partir de la cual la derivas neoconceptuales iban a ganar terreno y el campo de lo pictórico iba a permanecer en un lisérgico letargo hasta los albores de un nuevo siglo, cuando de nuevo volvieron a renacer con renovada fuerza, años antes se iba vislumbrando el final de una etapa y la emergencia de otra, fecha que Brea adelantó al bienio 1987-88⁸⁹. Al final del periodo, el arte andaluz era un artefacto *"despeñado sobre las laderas de un mercado que recogió sus plusvalías en la antesala de una crisis económica y unas expectativas políticas y culturales que al pasar factura al capítulo de objetivos encuentran todavía problemas que no se han resuelto o se resuelven de manera poco ética"*⁹⁰. Tras el 92, el arte andaluz, las generaciones sobrevenidas, las generadas natural o artificialmente y aquellas que empujaban por emerger y crearse un hueco propio debieron enfrentarse a un periodo de desengaño y desencanto, defraudados por unas políticas culturales y por unas expectativas de mercado sobredimensionadas y que se habían deshinchado de golpe y a la vista de todos.

Fecha de recepción: 29/03/2014

Fecha de aceptación: 12/06/2014

84. Contó con intervenciones de Francesc Torres, Soledad Sevilla, Agustín Parejo School, Adrian Piper, Alfredo Jaar, Dennis Adams, James Lee Byars, y Cápsula de tiempo Córdoba.

85. Comisariada por Berta Sichel en el Monasterio de Santa Clara de Moguer (01/08/92 a 01/09/92).

86. Comisariada por J. Lebrero Stals en el Hospital Real de Granada (15/06/92 a 15/07/92).

87. Se desarrolló en diversas localizaciones del entorno urbano hispalense (06/05/92 a 21/06/92).

88. CAÑAVATE TORIBIO, J., "Presentación", en *Intervenciones*, Granada, Pabellón de Andalucía en EXPO'92, 1992, pág. 17.

89. BREA, J. L., *Antes y después...* pág. 68.

90. CHACÓN ALVAREZ, J. A.: *Las rutas del arte contemporáneo...* pág. 118.

José Gámez Martín |
María Dolores Teijeira Pablos





Fig. 1. Cristo atado a la columna. Hermandad Vera Cruz de Olivares, atribuido a Ruiz Gijón

Una aportación documental a la obra escultórica de Francisco Antonio Gijón

José Gámez Martín

Academia Andaluza de la Historia

Mi más sincero agradecimiento a Francisco Javier Gutiérrez Nuñez, amigo e investigador que me facilitó la identificación del documento que se estudia en el presente trabajo

Resumen

Francisco Antonio Gijón es el último representante del barroco sevillano, inmortalizando sus características en la imagen del Cristo de la Expiración de Triana, mediante la muerte hecha carne y Dios hecho madera. En el siguiente trabajo se realiza una aportación a su producción escultórica: una escritura por la que, en 1673, se compromete a realizar una imagen de un Cristo atado a la columna con el maestro dorador Juan Luis de Rojas. En el estudio de la escritura se intenta identificar la imagen en la actualidad.

Keywords: Barroco, escultura, escritura, atribución

Abstract

Francisco Antonio Gijón is the last representative of the Sevillian baroque and he immortalized its characteristics in the Christ of Expiration statue of Triana neighborhood by means of the made death meat and made God wood. This work gives information about his sculptural production trying to identify a carving at the present thanks to a writig of 1673 whith what he together with the gilden master Juan Luis de Rojas promised to carve a statue of Christ tied to the column.

Keywords: Baroque style, sculpture, public deed, attribution

Dentro de los fondos documentales conservados en el Archivo de Protocolos de Sevilla, está escrita y todavía no es conocida la mayor parte de la historia artística de la ciudad. Esta revisión documental hace que nos encontremos algunas veces con sorpresas relacionadas con artistas y orfebres que nos permiten ir avanzando en el conocimiento y desarrollo de la obra salida de sus manos y que se conserva aún entre nosotros. De otra manera, también encontramos referencias a otras obras que se han perdido o, al menos, no la tenemos

plenamente identificadas, por lo que afortunadamente el historiador del arte actual debe seguir realizando no sólo un estudio de campo para la correcta identificación de las obras, sino también un trabajo documental que permita rescatar del olvido de siglos estas facetas humano-artísticas que sirven sin duda alguna para completar la trayectoria de los grandes maestros, y de todos aquellos que han dedicado su vida al desarrollo de las artes¹.

En este trabajo presento una escritura inédita del escultor Francisco Antonio Gijón en la que se compromete en 1673 a realizar un *Cristo Atado a la Columna* con el maestro dorador Juan Luis de Rojas.

En el apéndice documental se transcribe el documento reseñado² y, es justo decir que cuando ya estábamos inmersos en la realización de este trabajo, me ha llegado noticia que Antonio Torrejón (d.e.p) había adelantado ya algunas peculiaridades de esta hasta ahora inédita noticia en un trabajo realizado junto a José Luis Romero Torres, escrito con motivo de los CCL años de la fundación de la Venerable Esclavitud del Santo Cristo de la Columna, de la villa de Orotava en Tenerife, localidad donde se sigue dando culto a una espléndida imagen de Jesús Atado a la Columna y cuya autoría sigue dando hoy en día motivo de encuentros y polémicas entre diferentes historiadores, opinando algunos que pudiera ser del maestro Pedro Roldán, mientras otra corriente asegura que la efigie más bien puede adscribirse a uno de sus discípulos o miembros de su familia, en ese criterio volátil descrito por el profesor Bernal Ballesteros como el “Maestro del Silencio”³.

En el referido trabajo ni se menciona la ubicación exacta del documento ni se transcribe el mismo, circunstancias éstas que si se dan en esta ocasión.

Este contrato nos indica algunas peculiaridades que creo es preciso describir y, al menos, contextualizar.

Hasta el momento se creía que la única obra que Ruiz Gijón había realizado de esta iconografía es la que aún se conserva en la catedral, exactamente en una de las capillas laterales de la nave de la Epístola, y que fue realizada por el maestro en 1689 con destino al portentoso monumento eucarístico de la misma. La obra referida está realizada en madera, pasta y telas encoladas y mide más de dos metros de altura, mostrando grafismos de intenciones plenamente barrocas, pues estaba destinada a la parte más alta de este monumento catedralicio. No se resiste la tentación de escribir que esta imagen, de indudable valía artística, podría estar en un lugar de mayor visión para el visitante.

La fecha 1673 para la realización de esta imagen es vital en la trayectoria de nuestro artista, pues es en esta década cuando consolida su reputación como imaginero y sigue manteniendo una constante vinculación con la Academia Artística de la Lonja, en la que incluso desempeña el cargo de mayordomo entre 1672 y 1674, por lo que nuestro encargo lo realiza durante este mandato académico. En 1673 suscribe contrato con un aprendiz llamado Francisco Antonio Palacios que, al igual que el realizado con Juan Castellanos en

1. La importante vinculación entre la historiografía artística y la inagotable fuente de documentación para la misma proveniente del archivo de Protocolos sevillano, ha sido estudiada de forma muy convincente por PALOMERO PÁRAMO, J., “Según en papeles viejos se ha podido al fin saber!: Los fondos notariales y la Historia del Arte en Sevilla”, *20 años con el Archivo Histórico Provincial de Sevilla*. Ciclo de Conferencias, Sevilla, mayo de 2007, págs. 37-102.

2. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 1. Legajo 606. Oficio 1, año 1673, cuaderno 3º, ff. 876 y 876 v.

3. ROMERO TORRES, José Luis y Antonio TORREJÓN DÍAZ: “La iconografía sevillana de Jesús atado a la Columna, en el contexto de la escultura barroca andaluza”, *El Señor a la columna y su esclavitud*, La Orotava, 2009, págs. 118-119.

las mismas fechas, nos habla plenamente de la ya floreciente consolidación artística del escultor, quien estaba ya casado con Teresa de León, viuda del que fue maestro de Gijón, Andrés Cansino, y con la que tuvo tres hijos: Josefa Teresa, nacida en 1671; José Gregorio, en 1674, y María Florentina en 1676⁴.

Tras el Nazareno de Alcalá del Río, realizado en 1671, este Cristo Atado a la Columna, pudiera ser la segunda gran obra de Gijón, y la escritura es parca en las características de la hechura, aunque nos indica un elemento cuya aparición debe hacernos reflexionar, pues se le exige al escultor la realización de una columna de más de dos varas de alto, por lo que claramente se aprecia que la misma debía ajustarse a las características del fuste alto, lo que hasta cierto punto es algo extraño, pues en el barroco ya estaba casi consolidada la aparición de la columna pequeña o de fuste bajo.

La columna de fuste alto fue muy utilizada en las composiciones artísticas del gótico y puede citarse como ejemplo fehaciente de esta tipología el relieve de Jorge Fernández, realizado ca. 1524-1525, venerado en el retablo mayor de la catedral sevillana. En esta forma de representar al atado, Cristo aparece abrazado a la columna, casi siempre siendo ésta de orden toscano, lo que hace que la imagen del redentor tenga una elegancia divinizada y, hasta cierto punto, que se mantenga la distancia espacial de la escultura respecto a los ojos del espectador.

El barroco, por el contrario, acerca más la imagen al devoto, pues ésta ha de hacer llegar al fiel el sufrimiento casi agónico de Cristo para hacerle conmoverse ante los cruentos padecimientos del Redentor, razón ésta por la que se emplea una columna más baja, anulando así la importancia visual de este elemento y contribuyendo a que la imagen cristífera sea la que llene los ojos del espectador. Esta columna de fuste bajo y que, como es sabido, se toma de un modelo de forma troncocónica conservado en Roma en la iglesia de Santa Práxedes, pieza que al igual que la mayoría de las reliquias pasionistas está inmersa en una bella leyenda que cuenta cómo fue traída directamente de Jerusalén a Roma en 1223 por el cardenal Juan Colonna, siendo considerada desde entonces como la auténtica columna donde Cristo padeció aquel tormento.

La implicación de la heráldica como ciencia heroica en el desarrollo de la historia del arte se manifiesta sobre lo anteriormente descrito, si observamos el escudo familiar de aquella ilustre dinastía romana: sobre campo de gules, una columna de mármol con fuste y capitel dorados y timbrada de corona de oro, por lo que puede apreciarse que la histórica reliquia preside la genealogía de la histórica familia.

La flagelación de Cristo está sucintamente descrita por los evangelistas, e incluso no es mencionada por San Lucas, quien tan solo indica que Pilatos iba a mandar castigar al reo; mientras que San Mateo nos informa “...y les entregó a Jesús después de azotarlo” (27,26); San Marcos nos dice “...les entregó a Jesús para que lo azotaran y crucificaran” (15,15); y San Juan “...entonces Pilatos mandó azotar a Jesús” (19,1).

4. Ruiz Gijón sigue sin tener la monografía que su importancia artística requiere. Sin duda alguna, y hasta el momento, la mejor obra que ha tratado al artista es la de Jorge BERNALES BALLESTEROS: *Francisco Antonio Gijón*, Sevilla, Diputación, 1982. Años después, José Roda Peña pondría al día lo estudiado hasta ese momento sobre el escultor utrerano en su obra *Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano*, Utrera, 2003. Este mismo autor ha seguido realizando aportaciones al estudio de nuestro escultor en sus trabajos “A St. John of the Cross attributed to Francisco Antonio Gijón: a recent acquisition at the National Gallery of Art, Washington”, *The Burlington Magazines*, n.º. 1226, Londres, mayo de 2005, págs 304-309; y “De nuevo con Francisco Antonio Gijón”, *Laboratorio de Arte*, 21, Sevilla, Universidad, 2009, págs. 437-449.

La interrelación de los libros sagrados permite ver en este castigo a Cristo una prefiguración en escenas del Antiguo Testamento: Lamec golpeado por sus dos mujeres; Job también golpeado por su mujer con una horquilla de estiércol; y el rey Aquior atado a un árbol y flagelado por orden de Holofernes⁵.

La flagelación es un castigo para el reo que ya está documentada en los escritos de los historiadores Tito Livio y Flavio Josefa, quienes argumentaban que el castigo servía para que el prisionero estuviese debilitado físicamente y fuese así más rápida su muerte en la cruz. La flagelación fue muy usada por los romanos para castigar de forma firme los actos de rebeldía de los judíos y aunque los judíos castigaban a sus condenados con treinta y nueve azotes, los romanos no tenían límite en la tortura, que era realizada con el látigo o *flagrum taxillatum*, instrumento de mango corto, formado por cuatro o cinco correas de piel de becerro, de unos cincuenta centímetros de longitud, en cuyos extremos aparecían huesos de oveja con arista y bolas de plomo, lo que servía de claro vehículo para el desgarrar de la piel. Así podemos leer de forma impactante lo escrito por el capuchino y cardiólogo Constancio Cabezón, quien dice que *“En las circunstancias de Jesús es imposible explicar médicamente el dolor que sentiría cada vez que recibía un correa con las bolas de plomo. Podríamos decir que en estos momentos Jesús era SÓLO DOLOR”*⁶.

A pesar de la poca trascendencia que los evangelistas dan al hecho de la flagelación, sin duda este tormento físico tan efecticista, sangriento y doloroso es para la mentalidad espiritual barroca una escena sumamente atrayente cuyo fin era el de ejemplificar a los ojos del fiel cuán grande fue el tormento de Dios alcanzándonos con su muerte la apertura de las puertas celestiales y el gozo de la vida eterna. Son innumerables los panegíricos o escritos místicos que desarrollan la escena, a modo de ejemplo podemos meditar sobre las palabras de la venerable Sor María de Ágreda en su obra *Mística ciudad de Dios*⁷:

desnudaron a Cristo Nuestro Redentor, primero de vestidura blanca, no con menor ignominia que en casa del adúltero y homicida Herodes se la habían vestido. Y para desatarle las sogas y cadenas que debajo tenía desde la prisión del Huerto, le maltrataron impiamente, rompiéndole las llagas que las mismas prisiones, por estar tan apretadas, le habían abierto en los brazos y muñecas...

En esta forma quedó Su Majestad desnudo en presencia de mucha gente, y los seis verdugos le ataron crudamente a una columna de aquel edificio para castigarle más a su salvo. Luego por su orden de dos en dos le azotaron con crueldad tan inaudita, que no pudo caer en tan condición humana, si el mismo Lucifer no se hubiera revestido en el impío corazón de aquellos sus ministros. Los dos primeros azotaron al inocentísimo señor con unos ramales de cordeles muy retorcidos, endurecidos y gruesos, estrenando en este sacrilegio todo el furor de su indignación y las fuerzas de sus potencias corporales. Y con estos primeros azotes levantaron en el cuerpo deificado de Nuestro Salvador, grandes cardenales y verdugos, de que le cuajaron todo, quedando entumecido y desfigurado por todas partes para reventar la preciosísima sangre por las heridas...

Y como en el sagrado cuerpo estaban ya rota las venas, y todo él era una llaga continuada, no hallaron estos terceros verdugos, partes sanas en que abrirlas de nuevo. Y repitiendo los inhumanos golpes rompieron las inmaculadas carnes de Cristo Nuestro Redentor, derribando al suelo muchos pedazos de ella, y descubriendo los huesos en muchas partes de las espaldas, donde se manifestaban patentes y rubricados con la sangre, y en alguna se descubría más hueso que una palma de la mano...

5. REAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, tomo I, volumen II, Ediciones Del Serbal, pág. 471.

6. CABEZÓN, fray Constancio (O.F.M.). "La flagelación de Jesús", en sitio web: Franciscan Ciberspot.

7. AGREDA, Sor María de Jesús de., *Mística ciudad de Dios. Vida de María*, Madrid, Edición de Celestino Solaguren, 1992, págs. 1004-1006.

En cuanto a la identificación de la obra, un elemento que podría servirnos de ayuda es el nombre o estudio del otro otorgante, el maestro dorador Juan Luis de Rojas. De él sin embargo es poco lo que conocemos, a saber que nació en 1638, fue discípulo del maestro dorador y pintor Juan Gómez Couto en 1656, que su vida transcurrió en el barrio de San Juan de la Palma, que estuvo casado con Leonor Álvarez y que en 1676 compró una casa en la misma collación a fray Jerónimo de Arce, monje sacerdote de la orden jerónima, en la calle de Piernas y frontera con el convento de Nuestra Señora de las Mercedes. De su producción, hasta el momento tan sólo se conoce que en 1666 doró y estofó un retablo para la capilla de Santa Isabel, propiedad de la hermandad del mismo título que radicaba en el convento sevillano de San Antonio de Padua.

Tuvo que ser un artista con buenas relaciones en su medio laboral ya que en los documentos consultados de arrendamientos y otras cuestiones personales, aparecen como fiadores o testigos los nombres, entre otros, de los escultores Diego Roldán y Felipe Martínez, y del pintor Matías de Arteaga⁸.

De su maestro, Juan Gómez Couto, sí conocemos más noticias, entre ellas su colaboración en 1659 en el retablo de Nuestra Señora de las Aguas de la parroquia del Salvador, donde trabajó junto a Martín Moreno y Alonso Martínez; o el dorado ese mismo año del retablo mayor y uno lateral de la iglesia de San Benito de Calatrava, donde también intervinieron en su hechura Francisco de Ribas y Juan de Valdés Leal⁹.

El estudio de estos datos biográficos no nos dan luz alguna sobre la escultura que tratamos, teniendo que preguntarnos ¿Terminaría en los dos meses fijados por la escritura el maestro Gijón la obra concertada? Sin encontrar aún el posible documento que finiquitase la obra, que indudablemente nos permitiría una mayor información sobre el tema que estudiamos, el intentar localizar la escultura es sin duda alguna un terreno de elucubraciones dentro del sugestivo mundo de las afinidades estéticas.

8. KINKEAD, Duncan T., *Pintores y doradores en Sevilla, 1650-1699*. Documentos, Bloomington, Indiana, 2007, págs. 475-476.

9. *Ibidem*, págs. 204-209.

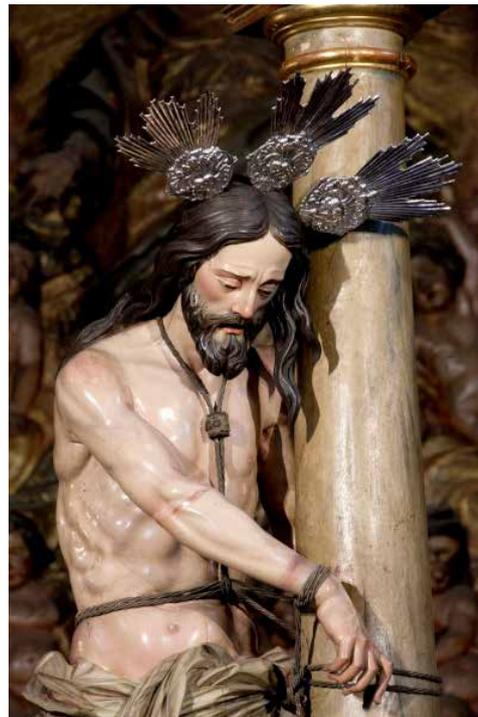


Fig 2. Cristo atado a la columna. Utrera, atribuido a Hita del Castillo



Fig 3. Cristo atado a la columna. Utrera, san Francisco, atribuido a Roldán

En la provincia de Sevilla una imagen que sin duda adquiere un acusado protagonismo artístico es el *Cristo Atado a la Columna*, propiedad de la hermandad de los Aceituneros de Utrera, que había sido atribuido a Ruiz Gijón tanto por Hernández Díaz como por Bernal Ballesteros, pero las oportunas investigaciones del doctor Fernando Quiles permitieron identificar a la misma más bien como obra de Benito Hita del Castillo junto a Julián Jiménez en la realización de un retablo para la corporación en el siglo XVIII. Este nazareno utrerano desde luego es una imagen de gran impronta artística y tiene la característica iconográfica de la columna de fuste alto¹⁰. Aunque no está documentada la intervención de Hita en la ejecución de la imagen, está fuera de toda duda la similitud de la misma con las otras del retablo, realizadas por el escultor sevillano, especialmente la de San Juan Evangelista.

Coincido plenamente con el doctor Quiles en que las características morfológicas de la imagen utrerana permiten una atribución formal a Hita, o cuanto menos a una importante figura de la escultura del setecientos, la policromía nacarada, el acusado y mesurado equilibrio de sus gestos conceptuales alejados del exacerbado y barroquizante Gijón que se manifiesta, por ejemplificar, en el sencillo sudario del Flagelado Utrerano frente al del gijonesco sudario del Expirante trianero, exacerbado, movido, prodigioso e impactante, como todo el efecto visual y emocional de la imagen, sin duda alguna la cima escultórica del arte español.

Antonio Torrejón y José Luis Romero Torres ven en una imagen de *Jesús Atado a la Columna*, existente en la ermita de la Vera Cruz de Olivares y también de la tipología de columna alta, la impronta del maestro utrerano y no la de Pedro Duque Cornejo, escultor con el que de forma común se le ha venido relacionando. Desde luego, esta imagen si que tiene una morfología característica de la obra gijonesca e incluso permite establecer similitudes fisiológicas con el Crucificado de la Expiración o con el Cirineo de la hermandad de San Isidoro¹¹. También hay que considerar que la profundidad de su mirada impacta de una forma tremendista al espectador, alejándose así de los postulados tanto del último rococó como de los orígenes del sentimiento neoclásico.

Habrà que seguir investigando la posible ubicación de esta obra de juventud del maestro Ruiz Gijón y ver si conseguimos identificarla por alguna de las tierras de Sevilla y Andalucía, en donde se veneran aún importantes imágenes de esta iconografía y con la característica vinculante de la columna de fuste alto, pudiendo ser recordados entre las mismas los ejemplos conservados en Écija, existiendo dos en la iglesia de San Pablo y Santo Domingo, ambas de mediados del siglo XVI y muy vinculadas al círculo de Pedro Millán; otro ejemplo recibe culto en la iglesia de la Victoria, también del siglo XVI aunque remodelado en el XVIII; o el que se conserva en la iglesia del Convento de Santa Florentina, también de la centuria quinientista¹².

Apéndice documental

Protocolos de Sevilla. Legajo 606. Oficio 1, año 1673, cuaderno 3º, ff. 876 y 876 v.

Sébase como yo Francisco Antonio Gijón, maestro de escultor, vecino de esta ciudad de Sevilla, otorgo y conozco que me obligo a favor de Juan Luis, maestro dorador y estofador, vecino de esta ciudad

10. QUILES GARCÍA, F., "Una nueva obra de Julián Jiménez y Benito Hita del Castillo", *Boletín de Arte*, 11, Málaga, 1990, págs. 153-158.

11. ROMERO y TORREJÓN., *La iconografía sevillana...*, op. cit., págs. 118-119.

12. ROMERO SANTA CRUZ, Marco A., *Modelos iconográficos de Jesús flagelado y Ecce Homo en Écija, Écija (Sevilla)*, Biblioteca ecijana Martín de Roa, 2005.

a hacerle a toda costa y a toda su satisfacción una hechura de Nuestro Padre Jesús Cristo al natural, de dos varas de alto, puesto en el paso de Pasión de la Columna y Azotes, sobre una tarima que tenga ocho cartelas y ocho candeleros, y el cuerpo de la dicha tarima ha de ser tallado, y la columna ha de ser de más de dos varas de alto, y por razón de la manufactura de la hechura de todo ello y de la madera me ha de dar y pagar novecientos reales en moneda de vellón, los trescientos reales de ello los tengo recibidos adelantados, de los cuales me doy por entregado a mi voluntad y su razón del recibo, renuncio las leyes y exenciones de la pecunia prueba de la paga, como en ella se contiene= Y los seiscientos reales restantes me los ha de entregar en dos pagos, de trescientos reales cada uno, la primera estando mediada la dicha obra, y la segunda estando acabada de hacer, y por ello en los dichos plazos le he de poder ejecutar en virtud de esta escritura y mi juramento y declaración, o de quien mi poder o causa hubiere, en cual queda diferido sin más recaudo del que quedo relevado= La cual dicha hechura, columna y tarima, con las dichas ocho cartelas y ocho candeleros me obligo a dar hecho, acabado y en toda perfección, gusto y satisfacción del dicho Juan Luis, y de otros maestros de mi arte, para quince días del mes de noviembre de este año de mil seiscientos setenta y tres, y si al dicho plazo no lo diese hecho y acabado en toda perfección, y a gusto y satisfacción del susodicho y de maestros de mi arte, en tal acontecimiento, concierto y tengo por bien que el dicho Juan Luis se pueda concertar con cualquier artífice que haga lo susodicho, aunque sea por más alto precio, y por lo que más le costare, y por lo que yo hubiere recibido por esta cuenta concierto se me pueda ejecutar y por las costas de la cobranza en esta ciudad en virtud de esta escritura y el juramento y declaración del dicho Juan Luis o de quien su causa hubiere, en que lo dejo y difiero sin más prueba ni recaudo de que le relevo, y al dicho plazo he de poder usar de este remedio y para ejecutar o apremiarme por todo rigor de derecho y prisión a que le dé y entregue hecho y acabado en toda perfección, todo lo susodicho, cual más lo exigiere el susodicho, sin que nada le pare perjuicio= pero en caso que yo fallezca antes de haber entregado acabada en toda perfección la dicha obra, solo se ha de poder apremiar a mis herederos a que vuelvan y paguen al dicho Juan Luis la cantidad que me hubiere dado y pagado por cuenta de los dichos novecientos reales, porque así es concierto expreso= Y yo, el dicho Juan Luis, que soy presente acepto esta escritura y cuanto en ello se contiene, y me obligo a pagar al dicho Francisco Antonio, los dichos seiscientos reales de resto del dicho concierto, en esta ciudad con las costas de la cobranza a los dichos plazos= Y ambos otorgantes habemos por firme lo que contiene esta escritura, y para ello obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber, y damos poder cumplido a las justicias de Su Majestad, y quienes de la causa deban conocer para que a ello nos apremien, como por sentencia pasada en cosa juzgada, y renunciamos las leyes y derechos de nuestro favor y las cuales prohíbe la general renunciación, hecha la carta en Sevilla en doce días del mes de septiembre de mil y seiscientos y setenta y tres años, y los otorgantes que yo el presente escribano público doy fe que conozco, y lo firmaron en este registro testigos: Alonso González y Francisco de Sosa, escribano= Enmendado=L=Vale= Juan Luis de Rojas, Francisco Antonio Gijón, Bernardo García, escribano público (rúbrica y signo del escribano), Francisco de Sosa, escribano, Alonso González.

Fecha de recepción: 22/02/2012

Fecha de aceptación: 12/09/2012



Fig. 3. Ermita de San Isidro en el Retiro. Ábside

La conservación de San Isidoro de Ávila y su frustrada reconstrucción en el Museo Arqueológico Nacional

María Dolores Teijeira Pablos

Universidad de León

Resumen

La ermita de San Isidoro –San Isidro– de Ávila sufrió durante el siglo XIX diversos traslados, desde su ubicación original en la capital abulense hasta la actual, en los Jardines del Retiro madrileño. Este artículo intenta acercarse, a través de la documentación conservada en diferentes archivos, a una de las fases de esta parte de su historia: el intento de ser reconstruida en el entorno del Museo Arqueológico Nacional.

Palabras clave: San Isidoro de Ávila, Museo Arqueológico Nacional, Arquitectura Románica, Restauración monumental, Siglo XIX.

Abstract

San Isidoro of Ávila conservation and its failed reconstruction at the Museo Arqueológico Nacional.

The little church of San Isidoro (or San Isidro), in Ávila, was removed from its original location in this city to the present one at Retiro Garden in Madrid several times throughout XIXth century. This article tries to know better its attempted reconstruction in the Museo Arqueológico Nacional, through new documents.

Keywords: *San Isidoro of Ávila, Museo Arqueológico Nacional, Romanesque Architecture, Monumental restoration, XIXth century.*

Fuera de la muralla de Ávila, frente a la puerta de Malaventura, se conservaba hasta el siglo XIX la ermita románica de San Isidoro, o San Isidro, antes de San Pelayo. El dibujo que de la misma hizo Antón Van Wyn-gaerde en el siglo XVI muestra la sencillez de la obra, una pequeña iglesia de nave única, con cubierta de madera, en la que los elementos de mayor monumentalidad eran la portada y el ábside¹. La obra, realizada en estilo románico, sufriría una reedificación, seguramente parcial, en el siglo XVII². Desde mediados del XIX

se tienen noticias de su deterioro, que avanzará de manera imparable durante toda la segunda mitad de siglo, a pesar de algún intento, frustrado, de restauración.

La ermita fue vendida por el Estado, que la había incautado en 1876, en 1880³. El avanzado estado de deterioro del edificio debía hacerlo poco apetecible para los compradores, ya que salió a subasta dos veces; la primera en enero de dicho año, por 3.200 pesetas, sin encontrar licitador, la segunda en mayo, bajándose el precio de salida hasta las 2.720 pesetas, siendo adquirido por J. I. Miró en 2.745 pesetas⁴. La venta no hizo sino acelerar su ruina, ya que su nuevo propietario utilizó los materiales para nuevas construcciones⁵.

En 1894, por Real Orden de 25 de junio, el Estado compró los restos que quedaban de la ermita a Emilio Rotondo Nicolau, a quien Miró la había vendido unos años antes⁶. Como en otras tantas ocasiones el Estado hizo un pésimo negocio con esta obra, que vendió deteriorada pero prácticamente completa en menos de 3.000 pesetas y por cuyos restos pagó 18.000 pesetas, como consta en la Real Orden citada⁷. Se compró con destino al futuro Museo Arqueológico Nacional⁸, con un uso doble, cultural y religioso, ya que se solicitó licencia para poder oficiar en ella según el rito mozárabe o isidoriano los días de fiesta⁹. En el Museo estaba previsto montarla, supuestamente completa, en el espacio que quedaba entre la fachada del museo a la calle Serrano y la verja de cerramiento. La obra de montaje y reconstrucción se encargó, en el mismo año, a Ricardo Velázquez Bosco, una de las figuras más importantes de la arquitectura española de fines del XIX¹⁰.

1. El dibujo ha sido reproducido repetidas veces y puede verse, entre otras publicaciones, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Ávila, Aguilar de Campoo, Fund. Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, 2002, pág.64, y on-line en <http://www.romanicodigital.com/cedar/mapa-de-anton-van-den-wyngaerde-h1562-biblioteca-nacional-de-viena-6238.aspx>. La ermita de San Isidro se encuentra en la parte superior derecha, señalada con la letra T.
2. Sobre la historia del edificio hasta su traslado cfr. GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *Las iglesias románicas de la ciudad de Ávila*, Ávila, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, págs.141-151 e "Iglesia de San Isidoro", en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Ávila, Aguilar de Campo, Fund. Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, 2002 .VILA DA VILA, M., *Ávila románica. Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1999, págs.133-136.
3. En el desempeño de sus funciones como arquitecto municipal, Juan Bautista Lázaro informó en varias ocasiones, durante los años de 1876 y 1877, sobre la venta y traslado de la obra. En ninguno de estos informes se oponía a ello, no encontrando en la obra valor alguno. Archivo Municipal de Ávila (A.M.A.). Actas Municipales de 6 de marzo, 15 de mayo, 6 de noviembre y 27 de diciembre de 1876 y 2, 13 y 14 de abril y 14 de mayo de 1877.
4. Archivo Histórico Provincial de Ávila (A.H.P.A.). *Desamortización. Expedientes de subastas/ventas de Bienes Nacionales*. A.110 / 16. El anuncio de la subasta en que se materializó la venta aparece en el Boletín de Ventas de Bienes Nacionales nº 722 de 21-V-1880, con el número de inventario 8274.
5. Pocos años después San Isidro era "...una iglesia abandonada y ruinoso, cuya inminente desaparición hace parecer más hermosa su sillería, más gentiles las tres ventanas y columnitas de su ábside, más interesante su ingreso lateral sembrado de florones en las dovelas y apoyado en cuatro lindos capiteles. Yace hundido el maderaje del techo, y sólo permanece en pie el arco románico de la capilla mayor". QUADRADO, J. M., *Recuerdos y bellezas de España. Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1865, pág.298.
6. Sería el propio Rotondo quien, tras un intento previo de venta de los restos en San Sebastián, solicitase al Estado la compra de los restos de la ermita, que él tenía desmontada en Madrid, en una finca de su propiedad. El informe al respecto lo hizo, en 1893, Juan de Dios de la Rada Delgado, director del Museo Arqueológico Nacional, estableciendo, como motivos para su compra, el "subido valor artístico" y el histórico, al haber sido la ermita lugar legendario de descanso de los restos de San Isidoro en su viaje de Sevilla a León. "Templo de San Isidoro de Ávila", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIV, 1914, págs.163-165.
7. La documentación sobre el traslado de la ermita de San Isidro se encuentra en Archivo General de la Administración (A.G.A.). Fondo Educación. C.8020. Leg. 8823. Exp. 3/3 bis. *Expediente sobre reconstrucción en el Museo Arqueológico Nacional de los restos de la pequeña iglesia románica de San Isidro*. El expediente procede del Negociado de Construcciones Civiles del Ministerio de Fomento.
8. La documentación que sobre la compra y traslado al Museo se conserva en éste -Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.). Expediente 1894/7- ha sido publicada en FRANCO MATA, M. A., "Panorama general del románico español a través de los fondos del Museo Arqueológico Nacional", en *Enciclopedia del románico en Madrid*, Aguilar de Campo, Fund. Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2008, págs.125-126. Agradezco a la doctora Franco el haberme facilitado esta información.
9. Real Orden de 9 de septiembre de 1894. Por Real Orden de 16 de agosto del mismo año se habían impetrado bulas para la celebración de misas por dicho rito en la iglesia.
10. El nombramiento de Velázquez Bosco se verificó por Real Orden de 3 de julio de 1894.



Fig. 1. Ermita de San Isidro en el Retiro. Vista general

La obra de traslado se dio con carácter de urgencia, ya que se esperaba tenerla totalmente montada para la inauguración del nuevo edificio del museo¹¹, así que ni siquiera se esperó hasta que el arquitecto tuviera terminado el proyecto y presupuesto, adelantándole, en octubre del 94 la cantidad de 10.000 pesetas para iniciar las obras de inmediato. El proyecto final, con su presupuesto completo, se entregó el 24 de noviembre, acompañando una memoria del arquitecto en la que éste proporcionaba algunos datos de interés, como la falta de materiales que había notado en su reconocimiento de los restos de la ermita tras su compra¹². La falta de

partes completas del edificio, especialmente de los lienzos lisos de la nave, le llevó a buscar materiales nuevos, ya que su intención inicial era reconstruirla completa. Estos materiales nuevos *“a fin de que en lo posible armonicen con los antiguos han de proceder de las mismas canteras que aquellos”*, hecho que no constituye sino una repetición de uno de los criterios restauradores fundamentales del momento, dentro de la tendencia violletiana ya aplicada en otras restauraciones abulenses, como la de San Vicente o la de las murallas. Si bien en este texto quedan claros los recuerdos de la formación de Velázquez Bosco como restaurador en estilo, también aparecen en la memoria alusiones a algunas de las ideas más características de su evolución posterior, como el deseo de atenerse en la medida de lo posible a los datos históricos en las reconstrucciones, evitando la invención:

Los restos de la Ermita adquiridos por el Estado pertenecen a dos épocas distintas, la de la ábside (sic) y presbiterio, que corresponden próximamente a fines del siglo XI, y las del resto, o sea el cuerpo de la Iglesia con la portada a mediados del siglo XII. La parte más antigua estuvo cubierta con bóveda y la segunda con una ligera armadura de madera, bien porque desde su principio se pensaba cubrirla en esta forma o bien porque no se atrevieran a voltear la bóveda sobre sus muros desprovistos de botareles o contrafuertes, y no es raro seguramente en Ávila ni en otros puntos el pertenecer a dos épocas distintas la parte del ábside y la del cuerpo de la Iglesia, de lo cual podrían citarse numerosos ejemplos, ajustándose pues a la verdad histórica proyecto en esta forma el armado de la Capilla.

El emplazamiento de la ermita en el jardín del museo se decidió con la participación del director del museo, Juan de Dios de la Rada Delgado, y del arquitecto, Antonio Ruiz de Salces, que había sustituido

11. El Museo se inauguró, ya en el nuevo edificio, el 5 de julio de 1895. CABRERA LAFUENTE, A., “La inauguración del Museo Arqueológico Nacional en su emplazamiento actual”, en *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, págs.129-131.

12. *“...en poder de dicho señor sólo había una pequeña parte, pues si bien los capiteles, archivoltas, basas, impostas y demás miembros decorativos estaban casi completos, sólo había una pequeñísima parte de la sillería lisa, y en efecto recordaba que cuando, formando parte de la expedición artística de la Escuela de Arquitectura, había estado en Ávila, existía todavía en pie la mayor parte de la Ermita”*. Más adelante dice que las partes que faltaban se habían utilizado como material de construcción para obras nuevas. A.G.A. Doc.cit. *Memoria de las obras de reconstrucción de la ermita de San Isidoro de Ávila*.

a Jareño en la construcción del mismo. El emplazamiento se eligió, con la misma idea básica que los posteriores, intentando que molestase lo menos posible y, en este caso, que no ocultase demasiado la fachada de la nueva construcción.

Los trabajos de reconstrucción se suspendieron a principios de 1895 debido, por una parte, a ciertas “reclamaciones extraoficiales que la Superioridad consideró atendibles” y que afectaban a la titularidad de la ermita en el momento de ser incautada¹³. Junto con este problema se planteó otro de mucho mayor interés, la adecuación del espacio donde estaba previsto montar la ermita a su fin cultural. El nuevo edificio de Museos y Bibliotecas que se había comenzado a construir en 1867 se había considerado, desde el inicio de su construcción, un símbolo del nuevo Madrid burgués, liberal y moderno. Para ello se había elegido un lugar emblemático, cercano al recién iniciado barrio de Salamanca, y se había concebido un proyecto monumental y altamente simbólico. Los restos de la ermita románica eran muy adecuados para ser exhibidos en las salas del museo, como otros tantos ejemplos de lo mejor del arte español, pero colocados en la fachada se consideró que podían colisionar visualmente con un edificio tan moderno, perjudicándolo¹⁴, por lo que se pidió informe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que respondió en los siguientes términos:

*evidentemente sería perjudicial a su aspecto de monumento, interceptando, de frente, la vista del primer cuerpo, sobre el que necesariamente proyectaría la Capilla líneas inarmónicas, ocultándole más y más por el ángulo de la Calle de Villanueva, que es precisamente uno de los puntos de mira desde donde se abarca el conjunto de la fábrica en dos de sus lados, por la inclinación que en perspectiva tienen los rayos visuales superiores; a su vez la masa incomparable del Palacio empujaría las ya de por sí pequeñas proporciones de la Capilla, obscureciendo, si no anulaba en absoluto con su inmediación, los restos de belleza que pueda tener y que mostrar separada, como se concibió.*¹⁵

Evidentemente los pequeños, sencillos y deteriorados restos de lo que ya en su día fue un edificio de escasa monumentalidad estaban llamados a desentonar inevitablemente frente a la majestuosidad de la obra moderna, que siempre tendría primacía sobre la antigua, y más cuando se trataba de un edificio de tanta importancia. Además, el objetivo de la compra de los restos de San Isidro no era directamente su conservación como obra artística de relevancia, sino precisamente el tener en Madrid una obra románica que pudiera ser objeto de estudio en su conjunto y no a partir de sus elementos disgregados, de los que ya había bastantes en el interior del museo. Así un grupo de académicos de San Fernando, todos ellos figuras relevantes en el panorama cultural español y destacados defensores del patrimonio histórico —Francisco Fernández y González, Juan de Dios de la Rada y Delgado, Juan Facundo Riaño y Adolfo Fernández Casanova—, pidieron que la ermita permaneciese completa en el recinto del museo:

Más es preciso tener en cuenta que no cumple con su elevada misión un Museo que sólo contenga detalles aislados, tales como basas, capiteles y arcos, pues las ideas que pudieran suministrar así al arqueólogo como al artista, serían en verdad bien deficientes. Es además indispensable poder estudiar estos elementos agrupados, ya que no en el conjunto de la fábrica, por no contar desgra-

13. La Asociación de Labradores de Ávila, que había utilizado el edificio hasta su venta, inició un contencioso por su propiedad, que acabó perdiendo.

14. De la importancia que se dio al caso da una idea el hecho de que se discutiese en el Congreso de los Diputados, en la sesión del 20 de noviembre de 1894, con pregunta del diputado José Muro sobre las implicaciones estéticas que la reconstrucción de la ermita pudiera tener en el nuevo edificio de museos. A.G.A. Doc.cit.

15. El Informe está firmado por Simeón de Ávalos y fechado el 16 de enero de 1895. *Ibidem*.



Fig. 2. Ermita de San Isidro en el Retiro. Portada

*ciadamente el edificio con un parque adecuado para ello, al menos en sus partes más esenciales, a fin de apreciar su relación mutua, estructura, proporciones y diversidad de efectos perspectivos según el lugar que ocupen en obra. Sólo de esta suerte logrará el artista adquirir el buen gusto y el sentimiento de las bellas proporciones que no son capaces de inculcar los más perfectos diseños, ni las más puntuales descripciones.*¹⁶

¿Debe sacrificarse todo, incluso los medios de instrucción de que pueda dotarse al edificio, a la visualidad absoluta de éste, faltando así al fin primordial para que ha sido erigido?

Se llega aquí a un punto de gran importancia en la visión que el siglo XIX elabora del pasado: no todos los edificios antiguos deben conservarse por el mero hecho de serlo, si bien se reconoce, como en este caso, su valor artístico y arqueológico. Sólo las grandes obras, aquellas susceptibles de ser dotadas de un importante contenido simbólico –por los hechos históricos o culturales que representan, por su estilo artístico– van a ser mercedoras de la máxima protección a nivel legal y teórico. El resto, las obras de importancia menor, las de estilos poco valorados, la arquitectura popular... son sacrificables, y sólo se conservarán en función de su aprovechamiento para otros fines cualesquiera distintos de su simple conservación. La ermita de San

16. Informe de 14 de enero de 1895. Ibid.

Isidro, un pequeño templo de arrabal, de un románico tardío, se mantiene exclusivamente en función de su aprovechamiento “académico”, dentro de las necesidades de los nuevos estudios de arquitectura y bellas artes. Como tal, la obra puede separarse de su entorno y moverse a discreción, montándose de manera arbitraria siempre que se haga de “*manera artística y bien dispuesta para su estudio*”. A pesar de los avances conseguidos hasta el momento en la conservación del patrimonio histórico el monumento todavía estaba al servicio de las necesidades de la sociedad y no a la inversa.

La sugerencia de mantener la ermita en el museo, colocándola en la parte más ancha del jardín, fue admitida en febrero de 1895. Allí se montaron sus restos, pero manifestándose enseguida los mismos problemas de perjuicio visual para el edificio del museo; a finales del año se ordenó su desmonte, mientras se buscaba un emplazamiento alternativo para evitar el abandono de los restos de la ermita y su final desaparición.

Por Real Orden de 20 de enero de 1896 se cedieron al Ayuntamiento de Madrid “*para que los coloque en algún paseo público...con el fin de que puedan servir de recreo al vecindario de Madrid y de estudio a la juventud que se dedica al estudio de las Bellas Artes*”, que sería finalmente el lado izquierdo de la entrada del Paseo de Coches del Retiro¹⁷.

Se pidió nuevamente a Ricardo Velázquez Bosco proyecto y presupuesto para el nuevo traslado y montaje¹⁸. La memoria del proyecto realizada por el arquitecto incluye algunas ideas de enorme interés¹⁹. Velázquez Bosco ya no creía que para montar completa la ermita debiera rehacer las partes que le faltaban, lo cual era, aparte de excesivamente costoso, totalmente innecesario, ya que la parte más valiosa, desde el punto de vista histórico y artístico era la original. Esto supone la negación evidente del principio de completamiento de los edificios antiguos, propio de la restauración estilística en la que el propio Velázquez Bosco se había formado. La construcción de partes nuevas para sustituir a las antiguas perdidas no supondrían en este caso la recuperación del edificio original, por lo que era simplemente inútil rehacerlo. Por lo tanto creía que era mejor conservar la ermita como ruina, montando exclusivamente la puerta de acceso y el ábside, parte ésta última en la que Velázquez Bosco consideraba que se encontraban los elementos de mayor valor arqueológico y artístico del monumento. Esta visión de San Isidro determinó su conservación como ruina pintoresca –“*ruina imitada*” dice el arquitecto– y no como edificio completo, como había sucedido en casos anteriores. Así se montaron los restos de la ermita en el Retiro madrileño, donde aún hoy se conservan, cada vez más deteriorados, con un breve intermedio, ya en el siglo XX, cuando se desmontaron para una nueva restauración, a instancias de Fernández Casanova, intervención que no llegó a hacerse por ser demasiado costosa²⁰, como también se frustró el proyecto de traslado de la obra a la Ciudad Universitaria²¹.

17. Comunicación del alcalde al ministro de Fomento el 9 de marzo de 1896. Ibid. ARIZA MUÑOZ, C., “Los jardines del Buen Retiro en el siglo XIX”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI, 1979, págs.327-377 y *Los jardines del Buen Retiro*, II, Madrid, Lunweg, 1990, págs.210-211. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Ruinas históricas reconstruidas en jardines públicos a comienzos del siglo XX. Circunstancias que propiciaron su traslado y los problemas de su nueva ubicación”, *Actas del Congreso Internacional de Restauración “Restaurar la memoria”. Los criterios de la restauración de los Bienes Culturales: tradición y nuevas tecnologías* (Valladolid, 7-9 de Noviembre de 2012), Valladolid, Diputación de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003, págs.475-494.

18. El presupuesto total era de 9.540 pesetas y 88 céntimos. Se entregó junto con el proyecto el 4 de abril de 1896. A.G.A. Doc.cit.

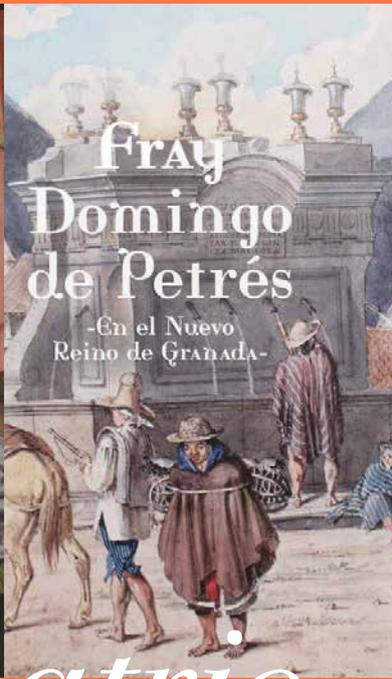
19. Ibidem. Memoria del presupuesto de traslación de la Capilla románica de San Isidro.

20. “Basilica mozárabe de San Isidoro, de Ávila”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIX, 1916, págs.344-353. Incluye fotografías de la época en que pueden verse los restos de la iglesia, reconstruidos de modo similar al actual, pero en mejor estado.

21. Para conocer esta etapa de la historia del edificio cfr. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “San Isidoro de Ávila en el Retiro de Madrid”, en *La enajenación del Patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, págs.39-42. No ha podido consultarse GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., “Sobre San Isidoro de Ávila: la iglesia románica y su traslado al Retiro de Madrid”, en *Homenaje a Sonsoles Paradinas*, Ávila, Asociación de Amigos del Museo de Ávila, 1998, págs. 133-146.

En la actualidad los restos principales de la ermita se conservan en el parque del Retiro, junto a la montaña artificial, en buen estado de conservación tras la consolidación y limpieza de los últimos años, pero necesariamente incompletos, mezclándose la portada y el ábside con la vegetación del parque, dentro del cual pasan bastante desapercibidos, razón por la cual el Ayuntamiento de Ávila reclama desde hace algunos años la recuperación de los restos.

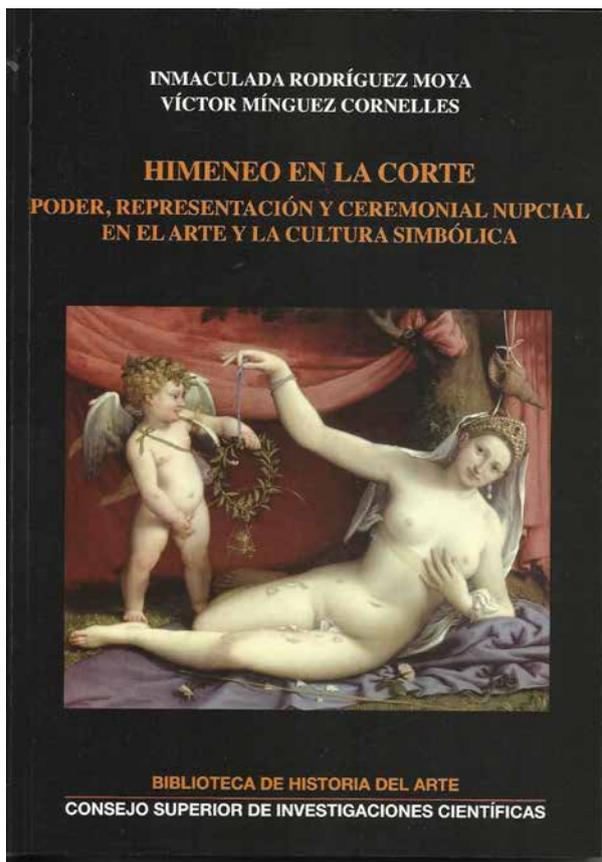
Fecha de recepción: 2/09/2013
Fecha de aceptación: 12/12/2013



Cortijo de San Isidro
acción en el
ltural de Aranjuez

Coordinadora Isabel

atrio
reseñas



Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA
 Víctor MÍNGUEZ CORNELLES

Himeneo en la Corte.
Poder, representación y ceremonial nupcial
en el arte y la cultura simbólica

Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013. 392 págs. ISBN 978-84-00-09724-0.

Himeneo constituyó un tema idóneo para el desarrollo de las artes durante la Edad Moderna. Las cámaras nupciales del Renacimiento se poblaron de mitología para configurar espacios dedicados a la consagración de las virtudes que se suponían al enlace conyugal. Los matrimonios aristocráticos en la Italia de fines del quinientos supusieron un momento propicio para la fiesta y la celebración literaria, contexto cul-

tural donde surgió la ópera, una metáfora dramática que con el tiempo alcanzaría enorme éxito y repercusión global. Más allá del Antiguo Régimen, y durante el imperio napoleónico, será Himeneo un contenido inserto en el nuevo desarrollo de los fastos, asunto laico, apacible y propagandístico para algunas de las celebraciones de la Europa ocupada.

El amor y el matrimonio parecen temas emergentes en la historiografía de las artes de la Edad Moderna de los últimos años, apoyado por la aparición de diversos títulos desde el campo de los estudios de género o la historia cultural, o los estudios iconográficos. Desde el mundo anglosajón, libros como el de Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, (Yale University Press, 2009), o las exposiciones y catálogos *Art and Love in Renaissance Italy, o The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance*, (2008-2009), son ejemplos de ello. Entre los autores españoles son varias las publicaciones relacionadas con este campo, entre las que citamos en estas cortas líneas las aportaciones desde diversas disciplinas a la obra colectiva de Jesús María Uzunariz y Ignacio Arellano (eds.) *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII* (Madrid, Visor, 2005), a los que unir estudios que abordan la cuestión desde los estudios de género, o a través de los espacios domésticos y la vida cotidiana. A los autores del libro que reseñamos pertenecen un número amplio de las publicaciones científicas sobre la cuestión, que han supuesto una aproximación al tema que se desarrolla en este libro.

Con tal bagaje, *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cul-*

tura simbólica estudia la profunda huella del sacramento, uso social, aparato cultural y función política de la institución matrimonial en la monarquía y cortes de Europa. Obra de ediciones del CSIC, incluida en la colección de la Biblioteca de Historia del Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, es una extensa publicación que cuenta con más de 140 ilustraciones, y un amplio aparato crítico de notas, fuentes y bibliografía.

Los autores son figuras de referencia obligada en la investigación sobre la cultura visual en la Edad Moderna europea y americana. Ambos pertenecen al Grupo de Investigación Iconografía e Historia del Arte (IHA), de la Universitat Jaume I de Castellón, que, bajo la sabia dirección del profesor Víctor Mínguez, continúa la vinculación del País Valenciano con los estudios iconográficos, incentivados en aquella comunidad por la figura del profesor Santiago Sebastián. Junto al resto de investigadores del grupo, vienen desarrollando una intensa actividad científica, representada por su participación en diversos proyectos de investigación nacionales e internacionales, la acogida de varios eventos científicos de relevancia, y la edición de la prestigiosa revista científica *Potestas*. Por su parte, la profesora Inmaculada Rodríguez ha sido autora de trabajos tan relevantes como *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España* (Castellón, Universitat Jaume I, 2003), y *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, emperadores y ciudadanos para una nueva nación* (CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006). Entre las publicaciones más recientes del profesor Mínguez destacan *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria* (Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013), y la coordinación de *Las artes y la arquitectura del poder* (Castellón, Universitat Jaume I, 2013). Su colaboración investigadora, junto a la de otros miembros de su equipo, ha dado origen a importantes publicaciones, como los auténticos monumentos sobre el mundo festivo hispano, *La fiesta barroca. El Reino de Va-*

lencia (1599-1802), (Universitat Jaume I, 2010) y *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* (Universitat Jaume I, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012), *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)* (Universitat Jaume I, 2014), investigaciones a las que viene a sumarse la obra que reseñamos.

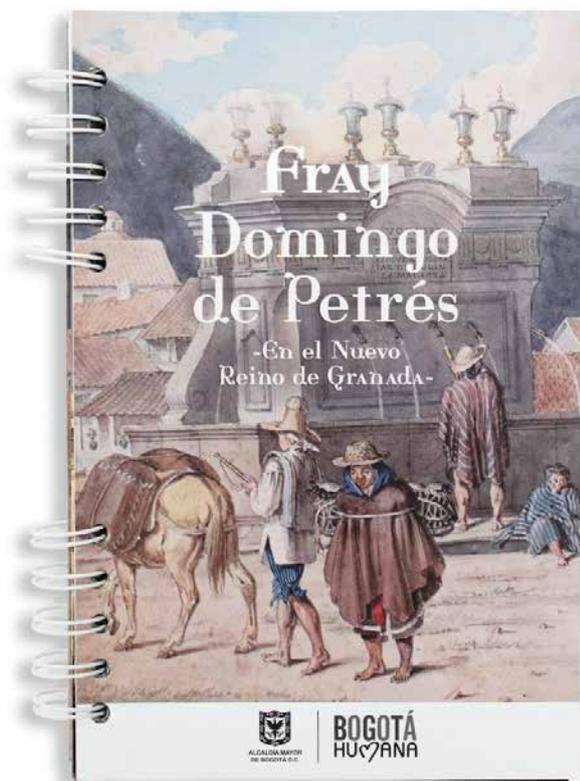
El prólogo de *Himeneo en la Corte...* explica la misión de la obra, y la valoración de las celebraciones de las bodas de Carlos V con su prima Isabel de Portugal, como el acontecimiento que marca la incorporación definitiva de la monarquía hispánica en la cultura visual del Renacimiento. El reconocimiento de las artes europeas hacia los temas y modelos del mundo grecolatino se aborda en el libro con un capítulo primero, “Himeneo y el matrimonio en la Antigüedad”, que estudia el conjunto de referencias del prestigioso pasado del que fluyen hasta el Renacimiento mitos, ideas e imágenes. Los capítulos posteriores recorren diferentes aspectos de las representaciones relacionadas con el matrimonio a lo largo de los siglos de la Edad Moderna, especialmente aquellas vinculadas con las monarquías de los Habsburgo y los territorios de la monarquía hispánica. Así, en “Cultura simbólica en torno al amor y al matrimonio” se estudia el camino recorrido por estos temas hasta su incorporación en la cultura emblemática y alegórica. Esa trayectoria tendrá su punto de partida en el *Ars Amatoria* de Ovidio, y un itinerario donde destaca el desarrollo del tema amoroso realizado desde los *Triumphs* de Petrarca, puente hacia la Europa Moderna de los repertorios de Alciato y Ripa. A la difusión de Cupido y sus flechas por el universo visual y literario del Renacimiento europeo, la extensión fructífera de la emblemática desde los años finales del XVI tendrá en la obra del *Thesaurus Philo-politicus* de Daniel Meisner, ilustrada, editada y continuada por Eberhardt Kieser, una importante obra de reflexión erudita, que ofrecerá un conjunto de imágenes de amplia divulgación en la región centroeuropea.

Junto a los emblemas, alegorías y representaciones relacionadas directamente con la ceremonia nupcial, el texto indaga en sucesivos capítulos sobre las prácticas vinculadas con el matrimonio. El complejo desarrollo del protocolo nupcial cortesano, donde se sucedían negociaciones, capitulaciones y traslados, tiene un apartado específico en “Protocolo nupcial y retratos de representación”, aquellos mediante los cuales se presentaba ante la corte la imagen del novio o la esposa. En “Epitalamios” se estudian las ilustraciones de las construcciones poéticas relacionadas con los esponsales, rescatadas en el siglo XV de la tradición clásica, y que contará con importantes ejemplos en las cortes europeas del Renacimiento y Barroco. El “Ritual de la dextrarum iunctio” analiza las representaciones de este signo de enlazar los brazos o estrechar las manos, de origen romano, que quedó incorporado a la iconografía matrimonial de la casa de Austria desde mediados del siglo XVI. Su continuidad en la realeza española se extenderá hasta la familia de los Borbones, incluso más allá de los límites cronológicos de la Edad Moderna. En “Representaciones alegóricas, musicales y paisajísticas del matrimonio”, se estudian obras y ciclos pictóricos europeos de la ceremonia nupcial, su naturaleza y sus virtudes, lo musical como referencia de la armonía matrimonial, y el jardín como espacio metafórico, –jardín de Venus, del amor voluptuoso o del Edén cristiano–, de la consumación del amor o de las características del amor conyugal. “Apoteosis nupciales. La ciudad como espacio de representación” traslada el análisis al espacio urbano donde acontecen las principales celebraciones relacionadas con los esponsales, estudiando las imágenes de los aparatos efímeros e iconografía de las principales fiestas en España y Europa. En el capítulo “Muerte y sustitución de la reina” se valoran las imágenes relacionadas con la desaparición de mujer del monarca o madre de príncipes, luna junto al sol, luna eclipsada, las representaciones del cadáver u otras iconografías de éxito más restringido. El contenido del libro finaliza con un “Epílogo” que alude al período de la ocu-

pación napoleónica y al matrimonio del rey José I y Julia Clary como antítesis de aquel del César Carlos que daba origen al período estudiado. La escasez de representaciones hispánicas del Bonaparte español sirve como imagen de la quiebra final de una época y el albor de otra en la cual los símbolos que han sostenido y representado la cultura del Renacimiento y el Barroco irán perdiendo su valor comunicativo y de representación.

El libro completa así un panorama exhaustivo sobre una etapa caracterizada por un amplio desarrollo iconográfico y simbólico, que se sostiene sobre el consenso reflexivo de los usos y virtudes de la unión matrimonial, en el contexto de una cultura visual compleja e intelectualizada, fundamentada, en palabras de Francastel, en “un cierto equilibrio entre las ideas y los signos figurativos”, aquellos que configuraron el panorama europeo entre los siglos XVI al XVIII.

Francisco Ollero Lobato
 Universidad Pablo de Olavide, Sevilla



Marcela CUÉLLAR
 Hugo DELGADILLO
 Vicente EÓN
 Rodrigo MEJÍA
 Andrés PEÑARETE
 María Clara TORRES

Fray Domingo de Petrés
-En el nuevo Reino de Granada-

Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural,
 2012. 155 págs. ISBN 978-958-99705-7-7

Esta obra se configura como una guía, un libro de viajes que pretende iniciar a los más curiosos y avezados a través del legado arquitectónico que el valenciano monje capuchino dejó entre los siglos XVIII y XIX en distintos puntos de la geografía colombiana. Joseph Pascual Domingo Buix Lacasa, más conocido como Fray Domingo de Petrés, fue uno de los prime-

ros arquitectos en llegar a Nueva Granada. Sus obras, caracterizadas por una alta calidad técnica y una gran frescura y originalidad, pronto comenzaron a expandirse tanto en la entonces capital, Santafé, como en distintos enclaves de la actual Colombia. Hasta el punto en que su arquitectura marcó un antes y un después en la historia del país al suponer un referente arquitectónico para el nacimiento de la República.

Los orígenes y personalidad de tan destacado personaje se estudian en la primera parte de la obra, donde a partir de la intervención de los investigadores Vicente León, Germán Mejía y Marcela Cuéllar comienzan a esclarecerse algunos de los puntos más importantes e interesantes con respecto a su formación y el modo en que sus ideas y construcciones influyeron en el Nuevo Mundo.

Vicente León, Doctor en Historia, lleva a cabo el primer capítulo: “Fray Domingo de Petrés, el capuchino que hizo de los instrumentos de albañil su símbolo misionero al servicio de Dios y de los hombres (1759-1811)”. Una aproximación histórica al nacimiento de tan distinguido religioso y su posterior desarrollo en una familia humilde y piadosa, en cuyo seno comienza a iniciarse en los secretos de la arquitectura y la construcción. Si bien, el momento más destacable de esta primera etapa vital del arquitecto fue su ingreso en la orden capuchina en el año 1779 cuando tan solo contaba con 21 años de edad.

Desde su consagración como monje capuchino Fray Domingo de Petrés desarrolla su profesión en distintos conventos de la orden, restaurándolos y ampliándolos, asumiendo cada vez obras

de mayor relevancia. Hasta que en 1792 se traslada a Santafé, donde lleva a cabo un gran número de obras de renovación y reparación, consiguiendo que la ciudad comenzase su proceso de adecuación a los nuevos tiempos. Así, mediante la introducción de nuevas ideas y gustos la ciudad inicia su andadura hacia la modernidad, tal y como refleja Germán Mejía en el segundo capítulo de la obra que nos ocupa: “Santafé en el siglo XVIII, aires de transformación”.

El tercer y último capítulo de esta primera parte: “El arquitecto de Nueva Granada y sus ideas ilustradas” ha sido realizado por la investigadora colombiana Marcela Cuéllar. En él se pone de manifiesto el modo en que Petrés introduce nuevas ideas ilustradas en la región a partir de la lectura y aplicación de distintos manuales y tratados de arquitectura, en una época marcada por la aparición de las Academias. Siendo el resultado una serie de construcciones que destacaban tanto por su altura como por la utilización de un lenguaje clásico muy distinto al estilo anteriormente establecido.

En este contexto, en el que se ha puesto de manifiesto la importancia de Fray Domingo de Petrés y el cambio que su arquitectura supuso para la sociedad colonial colombiana, se desarrolla la segunda parte de la obra. Realizada por María Clara Torres, Hugo Delgadillo y Andrés Peñarete, muestra y describe cómo son –y cómo fueron– las obras más representativas en las que intervino el arquitecto capuchino, tanto en la antigua capital, Santafé, como fuera de ella. Así, la segunda parte de la obra se compone de un conjunto de fichas en las que se realizan descripciones, se aporta un interesante material fotográfico y se intenta dilucidar cuál ha sido la intervención de Petrés en cada una de las construcciones. Del mismo modo que se estudian los cambios y vicisitudes que a lo largo del tiempo han debido pasar cada uno de los edificios. Hasta el punto de formar un magnífico catálogo, que sin ser extenso da una idea generalizada del modo en el que arquitecto capuchi-

no dejó una notable influencia en distintos puntos de la geografía colombiana.

Se recogen un total de 21 edificaciones en las que se ha de notar la obra de Petrés, como la Iglesia de la Capuchina, el Acueducto y la Pila de San Victorino, el Hospital y la Iglesia de San Juan de Dios, la Iglesia de la Concepción o el Observatorio Astronómico –primer edificio realizado en Latinoamérica con fines científicos–, sitos en Bogotá. Del mismo modo que fuera de la actual capital destacan construcciones como el Puente de la Serrezuela, en Madrid, Cundinamarca; la Catedral de Facatativá; la Hacienda Aposentos, en Simijaca –una arquitectura rural totalmente distinta a lo que Petrés acostumbraba a planificar–; la Catedral de San Miguel o la Catedral Diocesana de Zipaquirá. Un notable número de edificios de gran importancia histórica que han fomentado el que Fray Domingo de Petrés sea recordado en numerosas inscripciones y publicaciones.

En definitiva, *Fray Domingo de Petrés –En el Nuevo Reino de Granada–* es una obra muy completa y de gran relevancia para la historia colombiana en particular y la historia de la arquitectura en general, al mostrar vida y obras de un monje español que necesariamente debe ser recordado. En palabras de M^a Eugenia Martínez Delgado, Directora del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (Colombia), y encargada de presentar dicha obra, “se trata de incentivar un diálogo entre la ciudad actual, la ciudad antigua, el patrimonio cultural arquitectónico y los habitantes de la capital”.

Zara Ruiz Romero
Becaria FPU Área Historia del Arte
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla



Isabel ORDIERES DÍEZ (coord.)

El Real Cortijo de San Isidro y su integración en el Paisaje Cultural de Aranjuez

Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Excmo. Ayto. de Aranjuez, Madrid, 2013, 94 págs. ISBN 978-84-616-4461-2

Este libro se enmarca dentro del proceso que se ha ido abriendo paso en los últimos años cada vez con mayor fuerza para la integración dentro del Paisaje Cultural del Real Sitio de Aranjuez, declarado por la UNESCO en 2001, del territorio y población lindante denominado el Real Cortijo de San Isidro, fundado por el rey Carlos III en 1766.

El Ayuntamiento de Aranjuez junto con la propia Dirección del Patrimonio Histórico de la Comunidad madrileña desde hace tiempo están elaborando los documentos necesarios para presentar la propuesta a la UNESCO. Por ese motivo promovieron este proyecto que intentaba “visualizar” los valores del paisaje cultural del Real Cortijo.

La coordinadora del trabajo ha sido Isabel Ordieres Díez, Profesora Titular de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá. Doctora

en Historia del Arte, quien deja clara su intención de asumir desde la Universidad el reto de implicarse en procesos reales de la sociedad actual. Se trata de una especialista en arquitectura del siglo XIX y en restauración y conservación del patrimonio, con publicaciones de gran impacto como *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*, editada por el Ministerio de Cultura.

El presente volumen constituye la interpretación y la plasmación gráfica de los valores como Paisaje Cultural del Real Cortijo de Aranjuez. Para ello, el estudio se ha basado en una investigación que podríamos denominar de evolución histórico-visual del Cortijo con la inherente investigación archivística, trabajo de campo y consulta bibliográfica.

En el primer capítulo, que ha escrito Magdalena Merlos, Archivera del Real Sitio y Villa de Aranjuez y Directora científica del Plan de Gestión del Paisaje Cultural de Aranjuez, se exponen los trámites y acciones seguidos por el Ayuntamiento de Aranjuez para la consecución del reconocimiento por parte de la UNESCO de dicha integración. Merlos estudia cómo esta nueva figura de protección ha ido calando en Europa y las repercusiones que ha tenido en nuestro país, para terminar analizando el porqué de la propuesta de inclusión del Real Cortijo como una pieza fundamental del Real Sitio desde un punto teórico y legal.

El siguiente capítulo, a cargo de la coordinadora del volumen, la profesora Ordieres, muestra la evolución del Cortijo, que ha sufrido a lo largo de su historia muchos y sorprendentes cambios de propiedad desde el momento en que el rey Carlos IV, des-

contento por los escasos resultados logrados frente a las expectativas productivas que había albergado su padre Carlos III al fundarlo, decidió intercambiarlo con su favorito Godoy a cambio de una huerta que éste tenía en la Moncloa. Godoy, para potenciar sus posibilidades comerciales, decidió infructuosamente convertir en navegable el río Tajo hasta Lisboa. Con las desamortizaciones liberales de 1868 fue adquirido por el general Prim, entonces Presidente de Gobierno, que ideó construir un ramal de ferrocarril que lo enlazará con la hacia poco inaugurada línea férrea que llegaba hasta Madrid, plan que fracasaría de nuevo al ser asesinado el general en 1870. Después de múltiples avatares, el Real Cortijo se intentó recuperar durante la Segunda República pero será el Instituto Nacional de Colonización el que en los años cuarenta lo vuelva a impulsar tras comprarlo al propietario particular del momento.

La investigación ha partido de la documentación y planos del siglo XVIII y XIX, algunos inéditos, conservados en el Palacio Real, con los planos, levantamientos y fotografías antiguas custodiadas en el Archivo General de la Administración y en el archivo histórico del Instituto Nacional de Colonización. Esta última documentación ha permitido conocer cómo había llegado el conjunto del Cortijo de San Isidro hasta el siglo XX y con qué criterios productivos se organizó la nueva parcelación de los terrenos en ese momento. Asimismo se reproducen planos y fotografías históricas de cómo eran las construcciones del siglo XVIII antes de que los arquitectos del INC las derribaran para construir el nuevo núcleo, respetando sólo el antiguo lagar, la impresionante bodega, la Casa Grande, donde vivía el intendente y la iglesia.

El análisis histórico del Real Cortijo realizado por la profesora Ordieres parte de una interpretación desde el punto de vista territorial. Por ello ha utilizado la microtoponimia detallada de los planos históricos existentes, para luego compararla con la

que se recoge en los planos del INC y la generada por el uso cotidiano de los colonos que volvieron a labrar sus tierras después de trasladarse a vivir al nuevo pueblo construido por el Instituto, ya en la etapa franquista.

Otro capítulo del libro está dedicado a los levantamientos, llevados a cabo por alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares bajo la dirección de la doctora Ordieres, buscando muy cuidadosamente un sistema gráfico de representación que consiguiera visualizar, de la manera más explícita posible, los valores paisajísticos, en algunos casos intangibles. Para ello, además de insistirse en recordar la ordenación “ilustrada” dieciochesca de este territorio mediante la representación de las llamadas “calles” arboladas y del sistema hidráulico de acequias, se ha intentado llamar la atención sobre la interrelación entre el ordenamiento y explotación del cortijo y algunos posibles hitos arquitectónicos, que se han tratado como unidades visuales paisajísticas para su mejor lectura. Estos levantamientos y dibujos terminan decantándose en propuestas concretas de intervención y rehabilitación para materializar simbólicamente esos valores con el fin de potenciar tanto la comprensión y sensibilidad de los propios alumnos, futuros arquitectos, como de los vecinos actuales hacia un paisaje cultural tan especial como éste.

El formato de esta edición combina los textos con gran número de documentación gráfica histórica, destacando las potentes imágenes de los dibujos y propuestas de los alumnos, que, de manera muy atractiva, realizaron también la maquetación y diseño del libro.

Sara Núñez Izquierdo
Universidad de Salamanca

Normas para la presentación de los originales

La revista *Atrio* es de periodicidad anual. Fue fundada en 1988 con el objetivo de publicar estudios sobre patrimonio cultural e historia del arte y de la arquitectura españoles e iberoamericanos. Está orientada a la comunidad de investigadores y docentes de estas disciplinas. En la selección de los textos el Consejo Editorial estima el carácter científico de los originales presentados. Para esta tarea cuenta con el asesoramiento del Comité Asesor y la opinión experta de evaluadores externos.

Los textos han de ser enviados antes del 30 de septiembre de cada año a la dirección fquigar@upo.es. Y en el caso de que la calidad y el número de las imágenes lo dificulte, se hará en CD/DVD remitido a la siguiente dirección postal: Fernando Quiles. Dpto. de Geografía, Historia y Filosofía. Universidad Pablo de Olavide. Ctra. de Utrera, km. 1. 41013 Sevilla (España).

Los autores tendrán conocimiento de la aceptación de su original mediante comunicación escrita a través del correo electrónico, antes de dos meses, después de concluido el plazo de entrega.

Normas exigidas para la presentación de los originales

- Los textos deben ser originales e inéditos y elaborados en formato Microsoft Word (.doc) o RTF (.rtf), con las siguientes características: máximo de 15 páginas de 38 líneas, y cada una de éstas de 70 caracteres en letra Times New Roman y tipo 12.
- Las notas podrán ir tanto al pie de página como al final del texto, debiendo respetar todas las características del formato y presentación dadas. Del mismo modo, irán numeradas consecutivamente.
- Se entregará un máximo de diez ilustraciones por artículo, todas ellas realizadas en cualesquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 ppp. Se adjuntará un listado con el orden de las imágenes y con sus correspondientes pies de fotografías. La redacción de la revista estudiará en cada caso la necesidad de incrementar el número de ilustraciones, si así lo requiere el texto. Asimismo se reserva el derecho a no incluir las imágenes carentes de la calidad de impresión necesaria, o reducir su número si se envían más de las estrictamente necesarias (en este último caso, se consultarán al autor cuáles deberán ser eliminadas).
- El texto irá acompañado de dos resúmenes, uno en español y otro en inglés, de una extensión no mayor de 350 caracteres, así como un número suficiente de palabras clave o descriptores que delimiten el campo temático y cronológico.
- El autor hará constar, inmediatamente después del título, la institución o grupo de investigación al que pertenece.
- Para unificar citas bibliográficas, éstas se presentarán del siguiente modo:

Referencias a una monografía:

BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Los usos del templo cristiano y su conservación", en PEÑA VELASCO, C. de la, coord., *En torno al Barroco: miradas múltiples*, Murcia, Universidad, 2007, págs. 99-112.

Referencia a un artículo en una publicación periódica:

CHUECA GOITIA, F., "Jaén y Andrés de Vandelvira", *Boletín de Estudios Giennenses*, 33, 2003, págs. 83-92.

Referencia a un congreso:

CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E., "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca", *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001)*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2003, págs. 303-320.

Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada no precede inmediatamente y es la única del autor en el texto: LÓPEZ GUZMÁN, R., Op. Cit., pág. 98. Si precede inmediatamente y existen más obras del autor citadas en el texto: SEBASTIÁN, S., *El Barroco iberoamericano...*, pág. 145. Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibidem*, pág. 53. Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibidem*, pág. 60.

Garantías y manifestaciones de los autores de los artículos publicados

El autor o cedente del material que se entrega para publicación autoriza a la revista *Atrio* para que publique, sin obligación alguna (económica o de otra naturaleza), el contenido del referido material tanto en formato papel, como en digital, así como en cualquier otro medio. Esta cesión de uso del material entregado comprende todos los derechos necesarios para la publicación del material en la revista *Atrio*. Quedan garantizados, simultáneamente, los derechos morales de autor. El autor o cedente es plenamente consciente y está de acuerdo con que todos o cualquiera de los contenidos proporcionados, formarán una obra cuyo uso se cede a la revista *Atrio* para su publicación total o parcial.

El autor o cedente garantiza ser el titular de los derechos de Propiedad Intelectual sobre los contenidos proporcionados, es decir, sobre el propio texto e imágenes/fotografías/obras fotográficas que se incorporan en su artículo.

El autor o cedente asegura y garantiza: (i) que todo el material enviado a la revista *Atrio* cumple con las disposiciones legales aplicables; (ii) que la utilización de cualquier material protegido por derechos de autor y derechos personales en la concepción del material se encuentra regularizada; (iii) que obtuvo las licencias de derechos, permisos y autorizaciones necesarias para la ejecución del material, inclusive los derechos de imagen, si fueran aplicables; y (iv) que el material no viola derechos de terceros, incluyendo, sin limitarse a éstos, los derechos de autor y derechos de las personas.

El autor o cedente, exime a la revista *Atrio* de toda y cualquier responsabilidad con relación a la violación de derechos de autor, comprometiéndose a emplear todos sus esfuerzos para auxiliar a la revista *Atrio* en la defensa de cualquier acusación, medidas extrajudiciales y/o judiciales. Asimismo, asume el abono a la revista *Atrio* de cualquier cantidad o indemnización que ésta tenga que abonar a terceros por el incumplimiento de estas obligaciones, ya sea por decisión judicial, arbitral y/o administrativa.

