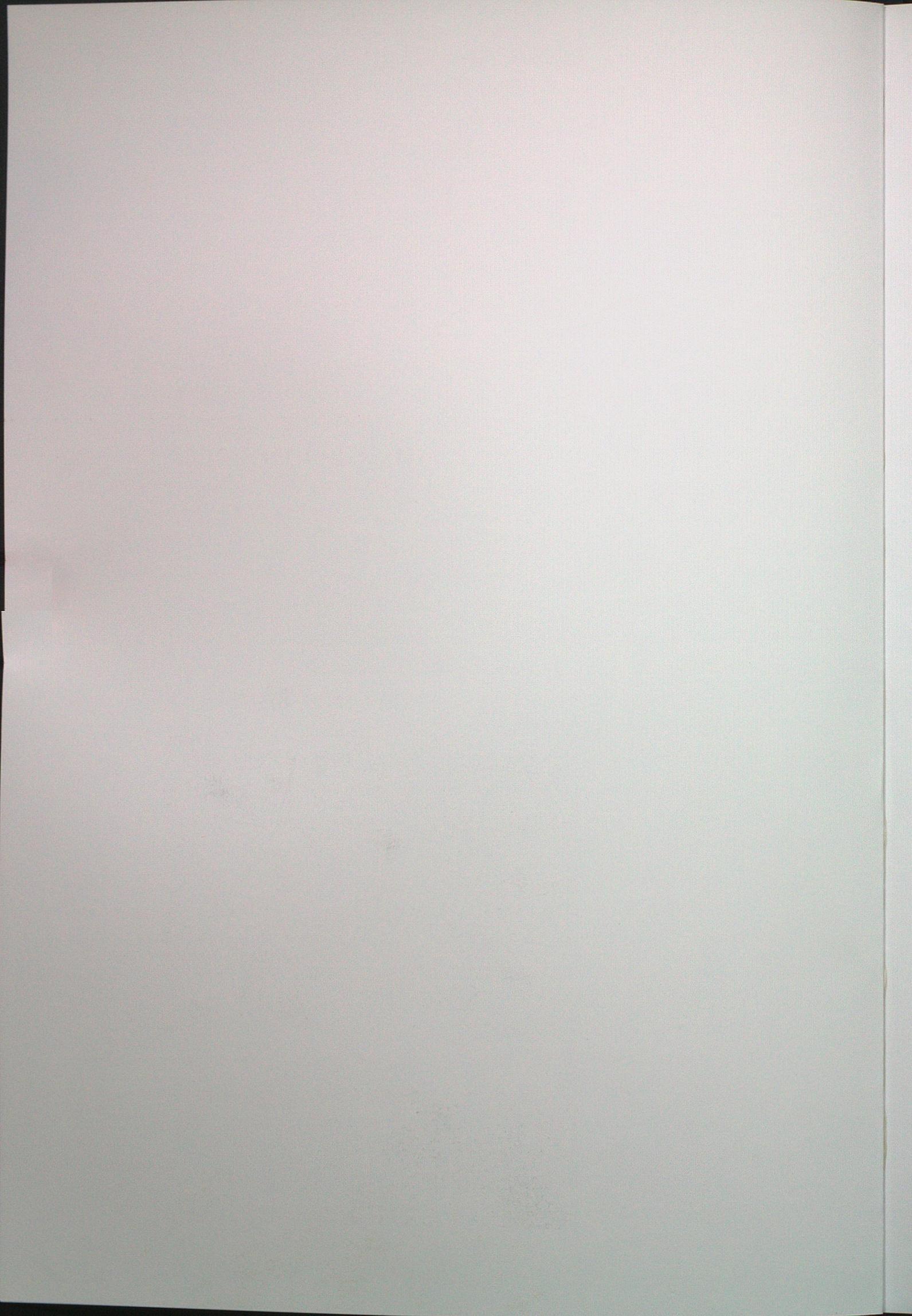


atrio

revista de historia del arte

n° 13-14, 2007/2008

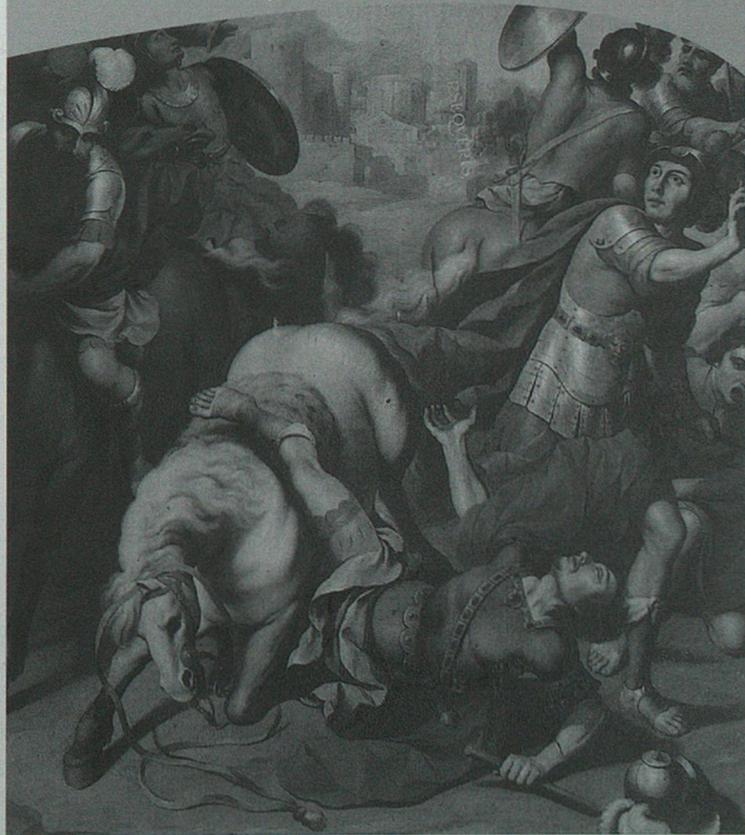




atrio

revista de historia del arte

n° 13 y 14, 2007/2008



atrio

revista de historia del arte

Ns. 13 y 14 (2007/2008)

Director:

Arsenio Moreno Mendoza y Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide)

Secretaría de Redacción:

Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide)

Consejo de Redacción:

Ramón Gutiérrez (CEDODAL. Buenos Aires)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide)

Graciela Viñuales (CEDODAL. Buenos Aires)

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla)

Consejo Asesor:

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández

Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga)

Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada)

Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca. Ecuador)

Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla)

Rafael López Guzmán (Universidad de Granada)

Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

Sandra Negro (Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima)

Alberto Nicolini (Universidad de Tucumán, Argentina)

Víctor Nieto Alcaide (UNED, Madrid)

Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga)

Víctor Pérez Escolano (Universidad de Sevilla)

Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Salcedo Miliani (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona)

Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán. México)

Edita:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1

41013 Sevilla

Diseño, maquetación e impresión:

Pinelo Talleres Gráficos, s.l. Camas-Sevilla

ISSN: 0214-8293

Depósito Legal: SE-10-1989

Con la financiación del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia Tecnológica y el Departamento de Geografía, Historia y Filosofía.

Atrio se encuentra indexada en las bases de datos Arthistoricum.net, CINDOC, Francis, Latindex, Periodicals Index Online, Regesta Imperii, e incluida en los sumarios electrónicos de Dialnet, Compludoc e ISOC, además de otros catálogos de revistas Open Access, como Recolecta. Actualmente cumple con 31 criterios Latindex.

Índice general

<i>Arte efímero en las fiestas regias borbónicas en el nuevo Reino de Granada</i> Laura Liliana Vargas Murcia	5-14
<i>Un arte para la evangelización. Las pinturas murales del templo doctrinero de Sutatausa</i> José Manuel Almansa Moreno	15-28
<i>La representación imaginaria en San Juan de la Cruz</i> Arsenio Moreno Mendoza	29-36
<i>Pintura guadalupana en Cádiz</i> Patricia Barea Azcón.....	37-52
<i>Entre la fortuna y el olvido. La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800)</i> Cándido de la Cruz Alcañiz.....	53-70
<i>Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental</i> César Manrique Figueroa	71-82
<i>El sevillano "capitán" Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor</i> Pablo Francisco Amador Marrero / José Carlos Pérez Morales	83-98
<i>Los retratos olvidados: intercambios con la Cuba española</i> María F. Moral Jimeno.....	99-110
<i>El indiano en casa. Los Soto Sánchez retornan a Sevilla a mediados del siglo XVII</i> Fernando Quiles	111-126
<i>Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII</i> José Roda Peña	127-160
<i>Puesta en escena de los ángeles en la España del siglo XVII. Entre arte dramático y artes pictóricas</i> Cécile Vincent-Cassy.....	161-176

RESEÑAS

<i>Nelly SIGAUT, coordinadora, Guadalupe arte y liturgia, la sillería del coro de la colegiata, Zamora, El Colegio de Michoacán, Museo de la basílica de Guadalupe, 2006, 2 vols.</i>	179
<i>“ROSA MYSTICA EN JHERICO”. Guadalupe arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata. Vol II.....</i>	185
<i>SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos, Sevilla, Diputación Provincial, 2008.</i>	190
<i>MELERO, M^a. Luisa (texto), GACERÁN, Adolfo, GORDILLO, Enrique y GIL, Manuel (fotografía), Patrimonio Etnológico y Actividades tradicionales en la Serranía Suroeste de Sevilla, Sevilla, Asociación Serranía Suroeste Sevillana – Grupo de Desarrollo Local, 2007.</i>	191
<i>FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Benedictinos, Dominicos, Carmelitas y Basilio, Sevilla, Diputación Provincial, 2008</i>	192
<i>Normas de presentación de originales</i>	195

Arte efímero en las fiestas regias borbónicas en el nuevo Reino de Granada

LAURA LILIANA VARGAS MURCIA
Bogotá, Colombia

Resumen: Las formas europeas de celebración de los eventos importantes acaecidos en la familia real de España, durante el periodo de la Casa Borbón, tuvieron su paralelo en los dominios americanos, así, carros triunfales, arcos, túmulos, luminarias, exhibición de objetos en las fachadas de casas, teatros, juegos, música y baile hicieron presencia en las muestras de amor y sumisión por parte de los neogranadinos (siendo objeto de este artículo la región correspondiente actualmente a Colombia) a su rey. Este texto presenta algunos ejemplos de documentos preservados en el Archivo General de la Nación (Bogotá, Colombia) en los que se hace mención a obras de arte efímero en fiestas de carácter regio que adornaron calles del Nuevo Reino de Granada, rindiendo culto al monarca y transmitiendo un mensaje a través de elementos simbólicos.

Palabras clave: Arte efímero. Arte festivo. Celebraciones regias. Nuevo Reino de Granada. Nueva Granada. Arte colonial. Arte virreinal.

Abstract: The European ways of celebration of important events occurred in the Spanish Royal Family (House of Bourbon) had their parallel in the Latin American territory. Triumphant carts, arches, tumulus, lights, object exhibitions along the house façades, theatres, games, music and dances were present to show signs of love and submission from the New Granadians to their King (Being the region of Colombia the object of this article). This text presents some examples of documents preserved by The General Archive of the Nation (Bogotá – Colombia) which mention artistic production of ephemeral art in celebrations of royal kind that decorated the streets of New Granada kingdom paying honor to the king and transmitting messages through symbolic elements.

Key words: Ephemeral art. New Grenade kingdom. Viceroyal art. Colonial art. Regals celebrations

En medio del regocijo de cajas, clarines, pífanos y tiros de pólvora el alfanje del capitán armado se abría paso entre la muchedumbre santaferña y detrás de él, veinticuatro lacayos vestidos de colores llevaban hachas de cera iluminando un carro triunfal de cuatro ruedas, bien adornado y con muchas luces; una creación que tiraban y guiaban seis hombres disfrazados de animales de diferentes especies y con ellos, otros hombres vestidos de obispos con sus monaguillos. Ante los ojos de quienes nunca habían visto, ni verían

en sus vidas, un príncipe, apareció un niño bien vestido y cubierto por joyas en representación del Príncipe y Señor Luis Felipe y gracias a la magia que permiten las fiestas y las máscaras, indios, africanos y afrodescendientes “vestidos a lo grasio” rodearon el carro y se mezclaron con el sarao de damas y galanes que se alegraron con la música de vihuelas, castañetas y sonajas mientras daban vuelta a la Plaza alzando en sus voces los gritos “Viva Nuestro Príncipe y Señor Luis Philipo que Dios guarde felizes años para amparo de la Christiandad” y “Viva Nuestro Rei Philipo quinto muchos años para amparo de la Reina Nuestra Señora y Nuestro Señor Prinzipe Luis Philipo Muchos años para amparo de sus Reinos Christianos”.¹

La planeación de este evento se había iniciado inmediatamente después de la llegada de la misiva real a Santa Fe (de Bogotá) y para dar cuenta de su fidelidad al rey Felipe V y a su familia informaron que “haviendo visto esta Real Cedula la tomaron en sus manos besaron y pusieron sobre sus cavesas obedeciendola con el respeto debido en la forma acostumbrada y dijeron que haviendose tenido noticia el dia onze del Presente mes y año de los efectos contenidos en dicha Real Cedula el dicho Señor Presidente proveio Auto ordenando se solemnizase como se hizo la plausible noticia que en dicha Real Cedula se expresa a quienes concurrieron el Venerable de Consejo Cavildo y Religiones destas Cortes de mas vecinos obsequiosamente cuio Auto se publico dicho día y sin embargo esta Real Audiencia continuara y hase continúe en la mayor celebración correspondiente a la felix noticia”².

Las conmemoraciones de sucesos reales formaron parte de la transmisión ideológica y de poder por parte de la Corona a los dominios en el nuevo continente y el Archivo General de la Nación de Colombia guarda testimonio de ello, especialmente del siglo XVIII, periodo correspondiente a la Casa Borbón y en el cual el Nuevo Reino de Granada fue Real Audiencia hasta 1717 y a partir de este año obtuvo el título de Virreinato hasta su independencia de la Corona. A través de cédulas reales³, se ordenó, cada vez que lo propiciaba un evento acaecido en la casa real, la participación de la población para demostrar su respeto, amor y sumisión al rey. Esa integración del pueblo a los hechos que sucedían a gran distancia tenía el propósito de mostrar la cercanía del monarca por medio de la solicitud de que se compartieran sus sentimientos de júbilo, tristeza o compromiso, según correspondiera. La herramienta usada para lograr tal fin fue la transformación de la ciudad a complacencia del

1. Archivo General de la Nación (Bogotá, Colombia) en adelante AGNC, Sección Colonia, Fondo Virreyes, Tomo 10, f. 1013r (Expediente completo ff. 994r-1016 numeración a mano), año 1708, Celebraciones en Santa Fe por el nacimiento del Príncipe Luis Felipe.

2. AGNC, Sección Colonia, Fondo Virreyes, Tomo 10, f. 995v (Expediente completo ff. 994r-1016 numeración a mano), año 1708, Celebraciones en Santa Fe por el nacimiento del Príncipe Luis Felipe.

3. Otras Cédulas Reales conservadas en Bogotá que ordenan celebraciones en los dominios de las Indias en torno a sucesos regios son:

AGNC, Sección Colonia, Fondo Milicias y Marina, Tomo 102, ff. 1001 - 1002, año 1766, Real Cédula para que se celebraran las nupcias del Príncipe de Asturias con la Princesa María Luisa.

AGNC, Sección Colonia, Fondo Miscelánea, Tomo 66, ff. 205 - 206, año 1775, Real Cédula dada en Aranjuez para que en todos los reinos de Indias sea celebrado con gran pompa el nacimiento de la infanta Carlota, nieta del Rey.

AGNC, Sección Colonia, Fondo Miscelánea, Tomo 37, ff. 573-590, año 1790, Real Cédula dada en Madrid para que el virrey de Santa Fe y la Real Audiencia procedan a celebrar la pompa funeral en honor y sufragio del alma del rey Don Carlos III. Gastos.

rey, así, estampas, tapices, pinturas, pendones, banderas, escudos y luminarias decoraban y embellecían la ciudad, pero además de esto, cumplían el papel de cargar de significado a la celebración. Junto a esta proyección exterior de objetos que pertenecían a la dotación doméstica, eran elaborados especialmente para dichos días, túmulos, catafalcos, arcos, altares, entre otras producciones en las que intervenían, entre otros, maestros de sastrería, carpintería, pintura, escultura, platería y latonería. La celebración de fiestas urbanas en honor al rey con su despliegue de gastos y decoración simbólica fue una afirmación de su poder y en tierras americanas se hicieron extensivas al virrey. Quizás una de las afirmaciones más contundentes al respecto la hace Víctor Mínguez al definir a la fiesta pública colonial como “universo simbólico y ceremonial en el que aparecían integradas todas las artes”⁴.

Las celebraciones religiosas y de índole real a lo largo de los siglos coloniales ocuparon un lugar muy importante en la sociedad neogranadina, tal como sucedió en España y en el resto de Hispanoamérica. Días dedicados a santos de gran devoción, Corpus Christi, bodas reales, advenimientos de príncipes, coronaciones, juras al rey, fallecimientos, llenaron el calendario de razones para salir a las calles y hacer de ellas un teatro en movimiento o de entrar a los templos a contemplar las creaciones que alteraban la apariencia que comúnmente tenía este espacio. Frecuentemente, el bando del Ayuntamiento de la ciudad ordenaba a los habitantes “el aseo de las calles y adorno de las casas”⁵ y la instalación de luminarias en todas las calles⁶, especialmente en las de la plaza principal y alrededores. El levantamiento y el disfrute de estas nuevas atmósferas dentro de la ciudad, involucraron a los diferentes grupos poblacionales⁷. María Jesús Mejías lo resume de la siguiente manera: “...en el desarrollo de ésta [la fiesta] se produce una transformación estética y simbólica, tanto de la ciudad como de los ciudadanos, que va a marcar el arte surgido de ella...”⁸ Sin embargo, es posible que otros motivos hayan movido al pueblo a participar en estos eventos, como por ejemplo la reducción de algún pago a la Real Audiencia o al Virreinato⁹.

4. MÍNGUEZ, V. “Efímero mestizo”, en *Iberoamérica mestiza. Encuentro de culturas y razas*, SEACEX y Fundación Santillana, Madrid, 2003, p. 50.

5. AGNC, Sección Colonia, Fondo Cabildos, Tomo 8, folio 142v (Expediente completo ff. 136r – 154v), año 1803, Jura de Fernando VII en Santa Fe de Bogotá.

6. “Se mandó en dicho auto que en el día de su publicación que fue a catorce del dicho mes de Abril le pusiesen por todas las casas y puertas de los tratantes luminarias y candeladas...” en AGNC, Sección Colonia, Fondo Virreyes, Tomo 10, f. 1002r (expediente completo ff. 904r – 1016v), año 1707, Celebración en Villa de Leyva por el nacimiento del Príncipe Luis Felipe.

7. “Y vinieron cinco pueblos de los indios principales remitidos por el dicho capitán Don Pedro Vivanco Corregidor del dicho partido de Sáchica, el día de las Vísperas los del pueblo de Monquirá y Ráquira montando a Cavallo con lúcido acompañamiento y músicas de clarines y trompetas y atavales muy bien compuestos y vestidos y llegaron a la plaza pública desta Villa en orden y dieron vuelta victoriando en voz alta al Rei Nuestro Señor y señor Príncipe mostrando muy grande gusto y con ellos mucho concurso de gente...” en AGNC, Sección Colonia, Fondo Virreyes, Tomo 10, f. 1006r (expediente completo ff. 904r – 1016v), año 1707, Celebración en Villa de Leyva por el nacimiento del Príncipe Luis Felipe.

8. MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J. *Las estampas de túmulos reales del AGI*, Colección Difusión y Estudio, Escuela de Estudios Hispanoamericanos – CSIC, Sevilla, 2002.

9. Aunque está fuera del periodo abarcado por el presente artículo, una noticia hallada en el archivo (referente a la Casa de Austria) puede generar la posibilidad de que de ese modo hubiera ocurrido también en periodo de dominio borbónico: AGN, Sección Colonia, Fondo Miscelánea, Tomo 37, ff. 434r – 444v, año 1647, Los tratantes de la Ciudad de Tunja

Además de Santa Fe, las celebraciones se llevaron a cabo en muchas otras localidades del Nuevo Reino de Granada con gran fastuosidad, como es el caso de la proclamación de Carlos IV en Guaduas¹⁰, donde se pretendía grabar medallas con el “soberano retrato” pero al no tener armas propias esta villa para ponerlas en el reverso, la solicitud fue denegada por el superintendente de la Casa de Moneda, llenando de “amargura” a esta localidad por no lograr “esta notable complacencia”. Otro de los casos relevantes es el de la Villa de Santa Cruz y San Gil¹¹, en donde se escribe un bello informe de lo efectuado el tres de mayo de 1789, cargado de una intención de mostrar a un pueblo amante del rey y donde se destacan curiosidades como el uso de símbolos como la corona imperial, el retrato del rey y la representación de obras de teatro de Pedro Calderón de la Barca y Francisco de Rojas Zorrilla; de este documento me permito presentar la transcripción de varios folios que ilustran varios aspectos de una fiesta neogranadina:

“(382v) Teniendo la felicidad esta villa de poner su principal Titular la Sacro Santa Cruz, destinó para la Proclamación de Nuestro Católico Monarca el Señor Don Carlos Quarto el citado dia tres de mayo, en que la Iglesia Nuestra Madre nos recuerda que conseguida por el gran Constantino la victoria, en fee de esta señal, la Emperatriz su madre, halló el Sagrado madero; cuyas circunstancias hazen ver que la gran Religión de Nuestro Monarca, no quiere otra en sus Vasallos, sino que vivan bajo la vander de la Cruz= El dia dos, vispera de la Proclamación, comenzo la iluminación por toda la Villa, especial (383v) mente en su Plaza, cuyos Valcones estaban vistosamente adornados, que con la simetrica colocacion de las lusez hacian un obgeto agradable a la vista= El tres por la mañana, a las ocho, se formó en la Plaza una compañía de sesenta hombres uniformada con sus respectivos oficiales, cuya lealtad les hacia manejar las Armas, como el veterano mas instruido= Formada la compañía, los Señores Teniente de Corregidor Don Manuel Ximenes Rodríguez, Doctor Don Philyberto Josef Esteves, Cura, Vicario de esta Villa, Licenciado Don Pedro Pradilla, y Sylva, y Don Salvador Melendez de Valdez, Alcaldes ordinarios, tomaron el real Retrato de Nuestro Catolico Monarca, que se halla en el Dosel de la Sala consistorial, y al tiempo de manifestarlo al Pueblo, se hizo una salva por la Tropa, fuegos artificiales, y la alegría del Pueblo con repetidos vivas en que manifestaban su consuelo de tener en estas remotas regiones si quiera una Ymagen del Soberano, para grabarla en sus corazones. A la misma hora se manifestó el Real Pendón en casa del Señor Alfez Real Don Ramon Xavier Navarro = Para verificar la Proclamación, se hizo en la mitad de la Plaza un teatro, vistosamente vestido, de dies varas en alto, con mucha tapizeria, y espejeria, (384r) que remataba en chapitel que serravan las Armas Reales ensima una Corona Imperial, y un gallardete, todo deleitable a la vista= Siendo ya la hora, salió el Ayuntamiento de las casas Consistoriales, a la del Señor Alfez Mayor donde lo sacaron con el Real Pendon, en medio del Señor teniente Corregidor, y Alcalde ordinario de primero voto, y lo condujeron a dichas casas Consistoriales, donde asistieron el Señor Vicario Superintendente Doctor Don Josef Martin Pradilla, algunos de los Señores Párrocos de la Jurisdicción, varios regulares, y Nobleza de esta villa, en cuya presencia, teniendo el real Pendon el Señor Regidor mas

en raçon de no ser visitados por un año por lo que cada uno contribuyó para las obsequias del Príncipe Baltasar Nuestro Señor.

10. AGNC, Sección Colonia, Fondo Virreyes, Tomo 1, ff. 1r – 24v, año 1790, Cuentas de las Juras y Proclamación de Carlos IV en Guaduas.

11. AGNC, Sección Colonia. Fondos Milicias y Marina, Tomo 108, (Expediente completo 374–388), año 1789, Proclamación de Carlos IV, celebración en Santa Cruz y San Gil.

antiguo Don Antonio Josef de Sylva, el Señor Alferez Mayor, prestó en nombre de toda la Villa, el Juramento de fidelidad, y vasallage a Nuestro Catholico Monarca, y lo mismo executó el Señor Vicario Superintendente, por si, y Párrocos de su Vicaria, que como se ha dicho se hallaron a tan solemne acto con otros Eclesiasticos, seculares, y regulares. Concluida esta funcion, salieron de las casas Capitulares la mayor (384v) parte de los sujetos distinguidos de esta Villa, en Cavallos costosamente enjaesados, a quienes precedia el Ylustre Cabildo. En la misma forma, llebando el Señor Alferez Real el Real Pendon en medio de los Señores Teniente, y Alcaldes ordinarios e iba en su escolta una compañía lucida, y conformada de cincuenta hombres, con sus respectivos ofiziales, y mucica completa de violines, dos flautas, y caxa, yendo detrás el Real Pendon de Reyes de Armas, que lo fueron Don Miguel Gregorio de Sylva, y Don Josef María Bustamante. Llegada la comitiva al Teatro, subio a el el Señor Alferez Mayor, y los Reyes de Armas con el Pendon, y estando todo el Pueblo con gran quietud con las prevenciones de los reyes de Armas, de Cilencio, Cilencio,Vuestra (385r) atención dijo en altas voces dicho Señor Alferez Mayor. Castilla, las Yndias, y la Villa de Santa Cruz y San Gil, por el Señor Don Carlos Cuarto, a que respondieron muchos vivas del Pueblo, y repetidas salvas de la Tropa. Después, como esta Villa hasta en su resinto es corta, solo se continuo el paseo por el cerco de la Plaza, hasta volber a las casas del Ayuntamiento, y alli en el valcon principal se colocó el Real Pendon, sobre su cojín, y colcha en que estavan gravadas las Armas de esta Villa, y puestas las guardias correspondientes para guardarse con el debido respeto. A concequencia, se dio en casa del Señor Alferez Mayor, un refresco esplendido, a varios y muchos vecinos principales, y forasteros, que concurrieron, y Tropa, que se componia de sugetos distinguidos. A la noche, se repitio la iluminación, especialmente en la Plaza y Casa de Ayunta (385v) miento, con cirios de a quatro libras. El dia quatro por la mañana, asistió toda la gente distinguida, sacó al Ylustre Cabildo de sus Casas, y fueron a la Iglesia, llebando el Pendón Real, con la formalidad acostumbrada, y fue recibido de toda la clerecia, y se cantó con la mayor solemnidad una misa, y Tedeum en acción de gracias por la felix exaltacion al Trono de Nuestro Catholico Monarca, y el Señor Cura, dijo una oracion, haciendo ver los derechos que tenia su Majestad a este Nuevo Mundo, y las obligaciones del vasallaje, haciendo ver nuestra felicidad de lograr un Principe tan piadozo, y el mayor de los monarcas. A la tarde, se hizo una solemne Procesión de la Santissima Cruz, Titular de esta Villa, con repetidas salvas de la Tropa. Concluida la Procesión, el Ylustre Ayuntamiento, dio un magnifico refresco en casa del actual Señor Procurador general Don Ignacio Fernandez Saavedra, que concurrieron todos los del antese-dente. A la noche siguió la iluminación, con muchos fuegos artificiales, y de varias ideas, que se concluyó con la figura de un Navio cañoneando un castillo, y este le correspondia, cuyo objeto (386r) fue muy agradable a la vista. El cinco hubo corrida de toros, para lo que se trajeron chulos de distintas partes, se pagaron, y vistieron de trages vistosos, y uniformes, como tambien los Picadores. A la noche se puso en Teatro de vastidores en la Plaza, la Comedia La vida es sueño, precediendo una famosa loa, que solo se reducía a calebrar la exaltacion de Nuestro ilustre Rey. El seis, lo mismo, la comedia fue: Las Armas de la hermosura. El siete, lo mismo, la comedia: El mas impropio verdugo, por la mas justa venganza. El ocho, hubo tambien corrida de toros, y a la noche con una gran mucica, salvas de la Tropa, y fuegos artificiales, salió mucha gente lucida, clamoreando mucho, viva Nuestro Rey el Señor Don Carlos Cuarto, a que respondia la grita, y alborozo del Pueblo, y los faroles que habia en el valcon de la Plaza, y casa donde se halla el Señor Cura Rector de esta Villa, estaban estampadas en cada uno, unas letras grandes, que con la uniformidad de ellos y claridad de las luzes, distintamente se leya: Viva el Señor Don Carlos Cuarto. El nueve, convidó el citado Señor Cura, para una misa solemne de accion de

gracias, por la prosperidad, y salud de Nuestro Amado Rey, y Señor, que la dijo con asistencia del Ylustre Ayuntamiento, muchos Eclesiásticos, Tropa, y numeroso concurso de gente. Y por que no será razon, en virtud de lo mandado, pasar en silencio quanto conduce al obsequio de tan debida, y soberana funcion, digo: que el Muy Ylustre Cabildo, Justicia, y Regimiento, por su Auto de tres de febrero del corriente año denuncio al Publico de esta Villa, y lugares de su Jurisdicción la citada exaltacion al Trono de su Magestad (387r) tad el Señor Don Carlos Cuarto, mandando que para ello también se formase Auto por las Justicias ordinarias y se publicase por Bando; lo que assi se verificó el seis de marzo, y el siete del mismo se publicó en esta Villa, refiriendoce en el, la felicidad con que han sido favorecidos estos Dominios, colocandocelo en el Trono, para su gobierno un Monarca tan Poderoso, Clemente y Misericordioso; previniendose en el citado Auto, quanto conducia al mayor obsequio correspondiente; manifestando de este modo el primer passo de obediencia, y vasallaje a la Soberania. Y siendo accesorio de la celebridad, y funcion referida no puedo tampoco omitir: que todo el marco de la Plaza (a ecepcion de la sera de las Casas Capitulares) estaba con igualdad cercado, y (387v) aunque por fuera se hicieron desentes tablados, quedaron las calles con libertad para transitarlas, teniendo la Plaza el desahogo, que solamente la ocupaban las tardes de toros, los chulos, Picadores, y quando en el Carro, y mulas vestidas, se sacavan de ella el Toro, inmediatamente que moria. En los dias de tan solemne regocijo, hubo una completa mucica de clarines, trompeta, y tambores, manifestandoce todo el Pueblo con alborozo de regocijo, que legítimamente acreditavan sus rostros, y comedimientos, sin que yo huviese visto riña, ni disgusto; pues además del legitimo amor, y obediencia que por todos Derechos debemos a la Sacra Real Majestad Catholica de Nuestro Augusto Soberano el Señor Don Carlos Cuarto, (Dios le guarde) con las demostraciones de singular Jubilo, que manifestaron los Señores del Muy Ylustre Cabildo, Justicia, y Regimiento, y el Señor Cura de esta Villa, y demás circunstancias, se hizo mas hermosa la celebridad; de modo, que para en mi concepto, puedo decir, que otros lugares (388r) abran eccedido a este en tan nobilísima, debidos y Real funcion, engrandeciendola en autoridad, y posibles; pero no le abrán hecho ventajas en la voluntad. A Dios las gracias. Es quanto en el asunto puedo certificar en observancia de lo mandado, y firmo en dicha Villa a cinco de Julio, de mil setecientos, y noventa años= Josef Isidro Carlier, Escrivano de su Majestad, publico del Numero = Assi mismo certifico: que ocho dias antes de la Proclamación, se pusieron en las quatro esquinas de la Plaza, Gallardetes, color de rosa, y desde que se enarbolaron, hubo retretas. Experimentandose tambien, que aun siendo el mes de mayo, por lo comun, uno de los meses de llubias, manifestó la nobleza este elemento, dando lugar proporcionado para las funciones de la Iglesia y la Plaza. Fho ut supra= Carlier, Escrivano= Es fiel copia de su original, que queda agregada en el correspondiente quaderno, que se halla en el Ylustre Ayuntamiento a que en caso necesario me remito, y de donde en virtud de lo mandado saqué el presente que firmo en dicha Villa a cinco de Julio de mil setecientos y noventa años. De off^o= Joseph Isidro Carlier Escrivano de su Majestad”.

Hubo muchas festividades por la Jura de Carlos IV en todos sus dominios¹². En Cartagena de Indias, catalanes residentes en ella, contrataron el servicio de varios artesanos para hacer un carro triunfal en honor al rey

12. SOTO CABA, V. *Fiesta y ciudad en las noticias sobre la proclamación de Carlos IV*. En <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-BE46EAA8-4083-A09F-3098-D5FD2D7B3FB2&dsID=PDF> consultada el 12 de diciembre de 2008.

Existen otros documentos en el Archivo General de la Nación relacionados con la Jura de este Rey:

y en Panamá también se llevaron a cabo grandes obras de arte festivo¹³. En Socorro¹⁴ hubo destacadas producciones para tal fecha que dio inicio con la publicación de la fiesta “a son de caxas” y “fixando al mismo tiempo quatro gallardetes encarnados de gran tamaño en las esquinas de la Plaza mayor” seguido del “alboroso de repiques de campanas, caxas, clarines y fuegos”, sin embargo, fue uno de los estafermos lo que llamó la atención del informante: “(1001v) Quatro días antes del de la Jura se ylumino toda la Villa hasta sus Arravales por quatro noches continuas, y otras tantas después, y la plebe se esmero en divertir las tres primeras tardes con Pandorgas que la muchedumbre de los individuos, y variedad de figuras trayan enbelesados a quantos les miraban entre los quales por lo singular de uno de ellos apareció vestido de una figura extraordinaria con una lanza en la mano del tamaño de su cuerpo el qual estaba sobre dos maderos delgados, y ligeros, que se vio después traya atados a las piernas, y vestidos uniformes al traxe formando sobre ellos tan diestros equilibrios que sin husar de la lansa (1002r) por vaculo (a cuya presentación la traya) andava y bailaba con ligeresa”. La participación de los religiosos también era fundamental en la Jura: “(1002v) llegados a la Yglesia donde aguardava el Parroco acompañado de todo el Clero de esta Villa, y de todos los Curas de la Jurisdicción que concurrieron y de la religión Capuchina, revestido, y con la capa de coro bendijo el Real Estandarte, y dio Yncienso, se canto el Tedeum Ladamus con grande consonancia de boses, y acompañamiento de mucicas y concluidas estas ceremonias se salió de la Yglesia con el mismo acompañamiento y del clero, y Religion hasta el Teatro que estaba preparado con ostentación en una de las esquinas de la Plaza el qual guardaban quatro angeles con espada en mano a donde el Jurante subió acompañado de los Gentiles hombres estando sentado en su cilla, y los dos en pie pidiendo el uno silencio y el otro atención...” No todo fue grato, la celebración registró 15 heridos a causa de la pólvora, uno de ellos muriendo un día después y un niño asfixiado por la multitud de gente, a juicio del redactor de estas noticias que se pretendían enviar al rey: “fidelísimos y amantes vasallos como que daban por bien empleado el ser victima del sacrificio en obsequio de su monarca a quien se selebraba”.

Los únicos documentos gráficos de obras efímeras conocidos hasta el momento, pertenecientes a lo que hoy día correspondería a Colombia, son los presentadas en expedientes relativos a la ciudad de Honda y la Jura de Fernando VII, encontradas por Ramón Gutiérrez¹⁵ en Madrid y el túmulo cartagenero en memoria del Papa Clemente XIV, publicado por María Jesús Mejías¹⁶. La fabricación de túmulos fue una constante en las honras fúne-

AGNC, Sección Colonia, Fondo Milicias y Marina, Tomo 122, ff. 1022-1024, año 1767, Programa de festejos de la celebración en Salazar de las Palmas en la exaltación de Carlos IV.

13. Ver citaciones a estos dos eventos festivos en FAJARDO DE RUEDA, M., *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, pp. 92 – 103.

14. AGNC, Sección Colonia, Fondo Milicias y Marinas, Tomo 119, ff. 1001r-1009v, año 1790, El Cavildo del Socorro da cuenta a Vuestra Excelencia de las fiestas que selebro su república en la Jura de Nuestro Catholico Monarca Don Carlos Quarto.

15. GUTIÉRREZ, R. “Notas para una historia de la arquitectura y de la vida social en Honda” en *Revista Apuntes N° 19*, Bogotá, 1982.

16. MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J. “La muerte del pontífice: las exequias del papa Clemente XIV en Cartagena de Indias” en *Ensayos*, año 4, número 4, Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo. Santa Fe de Bogotá, D. C., 1997. pp. 147 – 156.

bres dedicadas a la memoria de los reyes y en ellos participaban artistas y artesanos de diversas índoles, ejemplo de ello ocurrió en Santa Fe durante los Funerales de Carlos III¹⁷ luego del recibimiento de la Real Cédula fechada en Madrid el 24 de diciembre de 1788, del que queda un interesante documento que da una idea de las formas y los materiales que tuvo:

“(574r) Queda a mi cargo la fabrica del Tumulo, esto es la total formación del Esqueleto Armamento, Reyes de Armas, Acheros para las Luces, Lienzos clavados o cosidos, y todo lo necesario de Sastrería, Costo de Armar, desarmar, y colocar a donde se destinen las piezas, maderas, y Tablazón Concluido el funeral, Costura de paños negros, y Encarnados para los Suelos, Cortinajes, Colchas, Cojín y Pabellón, de suerte que todo es de mi obligación según el diseño formado hasta encender y apoyar luces en tiempo oportuno: más no son de mi cargo los Jeneros para pabellón, Cojín, Colcha, Cortinaje, Cera, Pintor y Musica, por lo que llevo dicho de mi obligación entrando el costo que tubo armar y conducir el túmulo viejo, se me han de dar setecientos pesos que es lo menos que en mi conciencia puede costearse y para que exista firmo el presente en Santafé á Veinte y Seis de Abril de mil setecientos ochenta y nueve= Francisco Guevara y Espinosa=” el informe continúa dando a conocer el precio y la cantidad de telas necesarias para la obra, entre las que se encuentran “cuatrocientas y Catorze Varas de franela a quatro reales vara... Treinta y Un pesos quatro reales por las echuras de diez, y siete borlas de oro fino...dos varas de Cordon Negro, los Veinte, y cinco pesos quatro reales por dichas borlas, y seis pesos por la echura del Cordon... Por ocho y media onzas de seda negra torcida a cinco reales Diez y Siete y quarta onzas galones de oro finos de varias clazes a veinte y ocho reales... Treinta y dos varas de Damasco negro superior a Veinte y Cinco reales... Cuarenta y ocho varas de Valenciana fina à quatro reales...Ciento setenta y seis, y quarta Varas tafetán negro doble superior a doce reales...” También se pagaron al campanero Josef Amaya por los dobles del “Alma de Nuestro Catolico Monarca Rey Carlos Tercero que de Dios goze”, “vino para las misas de doce reales”, por “merma y alquiler de la Sera para las exequias funerales que celebraron en la Yglesia Catedral” a Lorenzo García y por la escritura de “diez poesias Castellanas” a Joaquín Gutiérrez.

Al “trabajo, materiales, y oficiales de pintura del Tumulo” del pintor Bernardo Antonio Portugala y a las labores del carpintero Francisco Guevara y Espinoza, del maestro cordonero Mateo Rico se le sumó la redacción de “Poecias y Lemas del Tumulo” por parte del Maestro Fray Ignacio Usategui. La descripción como se ve es detallada: “(576v) Primeramente el Esqueleto de maderas, que se componen de ochenta bigas, ochenta Tablas dobles, (577r) y sencillas Doscientos y Sesenta clavos de gemales y de enmaderada de nudillo y de entablar, y otros que quedan en algunas Vigas, Veinte y quatro Varas de enmaderar unas enteras y unas trozadas. El vestido de dicho Esqueleto que se compone el primer cuerpo de quince bastidores con sus barandas y Alcayatas, el Segundo Cuerpo que se compone de seis bastidores, y el tercero de quatro bastidores. El Sepulcro con su tapa, y correspondientes alcayatas. El cuerpo principal, que se compone de ocho columnas con sus pedestales, recortes, y Alcayatas con quatro arcos guarnecidos de corniza y

17. AGNC, Sección Colonia, Fondo Miscelánea, Tomo 37 (expediente completo folios 573r-590v), año 1790, Funeral de Carlos III en Santa Fe.

sotabanco. Los dos cuerpos que rematan y se compone de quatro Albortantes que hacen doce bastidores de sotabanco, copas y pirámide. Ocho escudos de Armas, quatro escaleras. La corona y el cetro, quatro estatuas, que sirben de Ministros de Armas con sus garnachas de Damascos y lanilla, gorras, gollillas, cetros y escudos. Una colcha de terciopelo con su gaza y borlas de oro falzo. Un cojín de lo mismo con sus borlas, forrada la colcha y cojín en Valenciana. Un pabellón de tafatan doble con su guarnicion y buelta de galon falzo con cordones de ceda. Los paños negros de lanilla con que se enlutó el presbiterio, Tumulo, costados y cuerpo de la Iglesia. Cinco varas de Damasco sobrante. Por una colcha de Damasco forrada en Valenciana y Un cojín de lo mismo guarnecido Uno y otro con galon mosquetero fino con quatro borlas en el cojín de Ylo de Milan. Otro cojín de Damasco, y tafetán con galon falzo. Unas sillas de sentar forrada en Damasco que se halla en el Palacio de su Excelencia con lo demas que contiene desde la colcha de Damasco fo (577v) rrada en Valenciana. Todo lo qual queda guardado y bien acondicionado en dos piezas bajas de la real Audiencia a ecepcion de lo que esté en el palacio y por ser cierto todo lo que aquí ya expuesto firman la presente los Señores Diputados y el referido Maestro Espinoza por ante mí de que certifico, y doy feè= Pedro Romero Sarachaga= Juan Manuel de Zornoza=Francisco Guevara y Espinosa= Ante mí= Miguel Fulgencio de Medina= Excelentísimo Señor”.

Dentro de las memorias de las correspondencias se halla una nota dirigida a Domingo Esquiaqui, destacadísimo ingeniero de la época:“(586v) Los Señores de la Real Audiencia en quien se halla el Superior Gobierno nos han comisionado en Decreto de diez, y seis del Corriente para las prevenciones, que conducan à celebrar las exequias funerales de Nuestro Catolico Monarca el Señor Don Carlos Tercero (que de Dios goze) y meditando oportuna la direccion de Vuesa merced le suplicamos nos facilite una idea instructivva para la fabrica del Tumulo; a fin de que sea mas armoniosa. Dios guarde a Vuesa merced muchos años, Santafeè y Marzo diez y ocho de ochenta y nueve”. No se sabe si finalmente el túmulo ejecutado provino de su ingenio.

La Catedral también ofreció un concierto en honor al difunto Carlos III, en palabras del Maestro de Capilla del Coro se ejecutó con el “mayor esmero y desempeño”, aunque por parte de los organizadores de los funerales se tuvo un concepto contrario:“(578v) Verdaderamente fue ridiculo el concierto de musica, y atendiendo a su poco merito y a la desvergüenza, con que mandó el que se dice Maestro de Capilla un recibo de cien pesos lo arroxè en el suelo y dije a quien lo llevaba que solo gente soez pudiera decentemente de la obligación de servir a un Monarca como el que hemos perdido exigiendo una cantidad...”

Lucimiento también tuvieron los lapidarios y sastres, tal como lo hace ver la descripción de uno de los elementos más bellos que se presentaron en la Jura de Fernando VII en Pamplona¹⁸, acompañada de la interpretación que hizo Juan Nepomuceno del Bernardo Alvarez, encargado por el alcalde de redactar la relación:“(424r) El pendon se adorno e razo carmesí con

18. AGNC, Sección Colonia, Fondo Milicias y Marina, Tomo 77, ff. 418r – 428v. 1808, Augusta Proclamacion del Señor Don Fernando Septimo por Rey de España y de las Yndias celebrada en la siempre fiel y generosa Ciudad de Pamplona el día diez y seis de octubre del año de 1808.

guarnición de plata; y en el centro el escudo de las Reales Armas en fondo de terciopelo negro y a su pie una granada abierta, mostrando sus rojos y dulces granos. El escudo iba todo bordado de cadenas de oro y la corona exmaltada de Perlas, Diamantes y ricas Esmeraldas. No sé si se querría decir en esta idea que las sienes de Fernando Septimo debían señir una corona igual ala del gran Constantino el primer Principe que la usó, o la Deadema que quito David a Rabach de oro muy fino con piedras muy preciosas, la que David puso en su caveza. La granada abierta puesta al pie manifestando sus granos rojos y gustosos yo creo que era expresar que el pueblo Granadino siempre estaría bajo la subordinación y protección del Rey Catholico y sus lexitimos subcesores. Que el Pueblo Granadino es dulce al obedecer, es fervoroso en servir y resignado al gobierno del Monarca”. Este documento guarda las estrofas compuestas para el Rey y leídas en el evento:

“ (426r) 1ª De Fernando la fe pura
 en[ilegible] el Triunfo presente
 dignísima concurrente
 que ostenta en si la cordura
 en Pamplona se asegura
 ser su Fe la proclamada,
 y en el reyno de Granada,
 como en su triunfo se ve
 en defensa de la Fe
 y la Texta coronada.

2ª La lus que mas pura brilla
 su lucin acrisolado
 el Atheysmo separando
 de la christiana semilla: que obsequie no es maravilla
 tan católica Nasion
 la Augusta Proclamacion
 el Leal Pueblo de Pamplona
 como fiel a la Corona
 al Rey y a la Religion.

No siempre la capital del Nuevo Reino de Granada fue escenario de despliegues de arquitectura efímera, disfraces y teatro, tal como sucedió en la Jura de Fernando Séptimo, como lo explica el expediente relativo a este acto: “con motivo de las últimas criticas circunstancias de la Monarquía en Europa, dispondrá Vuestra Señoría se efectue con la mayor brevedad posible en esta Capital el acto de la Jura a proclamación publica de nuestro nuevo Monarca el Señor Don Fernando Septimo con todas las formalidades esenciales para su debida validación”¹⁹ pudiendo realizar solamente un paseo del Pendón Real por las calles principales de Santa Fe, como si fuera una premonición de la emancipación que vendría años después.

19. AGNC, Sección Colonia, Fondo Cabildos, Tomo 8, folio 136r - 137r (Expediente completo ff. 136r - 154v), año 1803, Jura de Fernando VII en Santa Fe de Bogotá.

Un arte para la evangelización. Las pinturas murales del templo doctrinero de Sutatausa

JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO
Universidad de Jaén. España

Resumen: El conjunto doctrinero de Sutatausa es uno de los más interesantes de los conservados en el altiplano cundiboyacense de Colombia, al conservar tanto el templo como la plaza atrial y sus capillas posas. Además de esto, al interior del templo y en una de las capillas existe un cuidado programa mural, con iconografía relativa a la Pasión de Cristo y a la Resurrección, con influencia de conocidos grabados europeos, destinado a la evangelización de los indios del Nuevo Reino de Granada.

Palabras clave: pintura mural, arquitectura religiosa, Colombia

Abstract: The doctrinal set of Sutatausa is one of most interesting of the conserved in the plateau cundiboyacense of Colombia, when conserving so much the temple as the atrial square and the chapels in the corners. In addition to this, to the interior of the temple and in one of the chapels exists a care program of wallpainting, with iconography relative to the Passion of Christ and the Resurrection, with influence of known engravings European, destined to the evangelization of the Indians of the New Kingdom of Granada.

Key words: wallpainting, religious architecture, Colombia

Las poblaciones de Suta y Tausa fueron fundadas por el conquistador Gonzalo de León Venero en un lugar vinculado a un centro ceremonial prehispánico, región desde donde se abarca visualmente el valle de Ubaté y las poblaciones cercanas que se sustentaban gracias a la explotación de las minas de sal. Tal y como describe Fray Cristóbal Rodríguez, doctrinero de ambos poblados, el sitio de Suta «es muy malo, frío y húmedo porque está en un alto del cerro que de ordinario está todo lleno de páramo y arcabucoso»¹.

Las primeras referencias de ambas poblaciones es de 1541, año en que los indios se sublevaron por el mal trato recibido por los encomenderos, tal y como nos lo cuenta Piedrahita. Como refiere el cronista, el capitán Juan de Céspedes masacraría a los insumisos en el llamado Peñón de Sutatausa, exterminando a casi todos los sutas.

El poblamiento se produciría hacia 1561, dos años después de que el Oidor Tomás López ordenara instrucciones para tal fin. En la visita realizada por el Oidor Albornoz en 1592, se nos dice que es un pueblo pequeño y de poca gente.

1. A. G. N., Colonia, Visitas Cundinamarca, leg. 13, flo. 746.

Tras visitar el valle de Ubaté, el Oidor Luis Enríquez vio la necesidad de reunir los pueblos aborígenes de Cucunubá, Bobota, Suta y Tausa en uno solo, fundándose así el nuevo pueblo de Cucunubá por auto de 2 de agosto de 1600. Los caciques de Suta y Tausa no cumplieron su palabra. No se sabe en qué condición quedaron, si fueron agregados a otro pueblo o si continuaron dependiendo de Cucunubá, aunque sí es seguro que siguieron viviendo en su antiguo lugar².

El actual pueblo de Sutatausa proviene de la fusión realizada en 1762 de las dos aglomeraciones indígenas, de las que recibe su nombre. No se puede hablar de la fundación de un pueblo de indios (especialmente porque en esta época se produce su extinción generalizada), sino más bien la fundación de una parroquia o pueblo de blancos³. En la diligencia de visita del fiscal Moreno y Escandón, practicada al pueblo de San Juan Bautista de Sutatausa el 4 de febrero de 1779 figuraban 158 indios, de los cuales 25 eran tributarios y otros 7 eran reservados o empleados del pueblo. Además, allí vivían unos 231 españoles, cabezas de familia, lo que supondrían unas 1162 almas. Con estos datos se deduce que en 1779 Sutatausa aún era un pueblo de indios y no se había fundado la parroquia de blancos⁴.

El 9 de agosto de 1594 el Oidor Miguel de Ibarra visitó Suta y Tausa. En esta visita ordenó construir las iglesias de ambos poblamientos mediante el siguiente auto: «la iglesia que al presente hay en el pueblo de Tausa debe ser una enramada pequeña de bahareque, cubierta de paja, sin puertas, que es de mucha indecencia, y en el pueblo de Suta debe tener iglesia de tapias cubierta de paja, las paredes de la cual están desnutradas, abiertas y apuntaladas y que se quieren caer. Siendo obligado el dicho Gonzalo de León, encomendero de los dichos pueblos, a tener en cada uno dellos iglesia de tapia cubierta de paja, con sus puertas, cerraduras y llaves... y atento a que el sitio donde al presente está la iglesia en el pueblo de Suta es bueno, y el sitio donde al presente en el pueblo de Tausa es bueno...», mandó que el encomendero Gonzalo de León Venero «dentro de ocho meses cumplidos primeros siguientes haga labrar y edificar en el pueblo de Suta y en el sitio de la iglesia de la otra iglesia de tapias», con sus muros de ladrillo, cubiertas de teja, y para que los indios viniesen a vivir junto a ella, mandó quemar los ranchos que tenían en sus labranzas⁵.

A pesar de las instrucciones dadas por Albornoz para que la nueva iglesia se reconstruyera en los ocho meses siguientes, todo parece indicar que su mandato no se llegó a cumplir. Prueba de ello es la visita realizada por el Oidor Luis Enríquez el 17 de julio de 1600, en el que la describe como «una iglesia muy pequeña de baharaque cubierta de paja, con campanas y ornamentos»⁶.

El templo actual se levantaría tras la visita del Oidor. Así lo confirma el testamento del arquitecto Martín de Archiva, otorgado en Tunja el 1 de junio de 1642, en donde declara el haber construido seis iglesias en pueblos de indios, entre ellos Cómbita y Suta, con especificaciones iguales⁷.

2. VELANDIA, R. *Enciclopedia histórica de Cundinamarca*. 5 vols. Bogotá: Biblioteca de Autores Cundinamarqueses, 1979-1982, p. 2232.

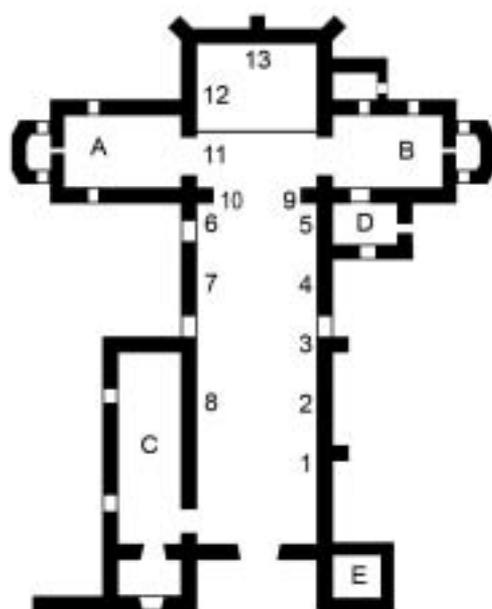
3. *Ibidem*, p. 2227.

4. A. G. N., Colonia, Visitas Cundinamarca, leg. 10, flos. 969-973.

5. A. G. N., Colonia, Visitas Boyacá, leg. 17, flos. 344-356.

6. VELANDIA, R. *Op. Cit.*, p. 2230.

7. ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos; SEBASTIÁN, Santiago. «La arquitectura colonial». [En] *Historia Extensa de Colombia. Las artes en Colombia*. Vol. XX, tomo 4. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1967, p. 242.



1. La Última Cena
 2. La Oración del Huerto
 3. La Flagelación
 4. La Coronación de espinas
 5. Ecce-Homo
 6. Via Dolorosa
 7. Exaltación de la cruz
 8. Juicio Final
 9. Santa Úrsula y cacique
 10. Santa Catalina y cacique.
 - Cacica de Sutatausa
 11. ¿Anunciación?
 12. Santa Clara
 13. Retablo fingido
- A. Capilla de San Juan Evangelista
B. Capilla de la Dolorosa
C. Baptisterio
D. Sacristía
E. Torre

Iglesia doctrinera de Sutatausa

La iglesia es típicamente doctrinera, vinculada a los franciscanos. Velandía asegura que para la construcción del templo se tardaron más de trescientos años⁸. Resulta muy difícil datar las sucesivas adiciones que se realizaron sobre la estructura original del siglo XVII. Según el arquitecto Gustavo Murillo⁹, entre la construcción del templo y 1750 se adosarían la capilla baptisterio a los pies del templo, así como una nueva sacristía anexa a la antigua,

8. Afirmación que hay que hacer teniendo en cuenta las sucesivas reformas que el templo sufrió. Vid. VELANDÍA, R. Op. Cit., p. 2233.

9. MURILLO SALDAÑA, G. *El templo de Sutatausa (investigación histórica)*. Dirección Nacional de Patrimonio, Ministerio de Cultura, Colombia (inédito).

condicionando ésta última como capilla bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores. En el último tercio del siglo XVIII se construiría una nueva capilla vinculada a la Cofradía de San Juan Evangelista, con la cual se obtendría la planta de cruz latina; en esta misma época se añadirían sendos camarines en estas capillas.

En 1818, el cura Pedro José Nieto Forero reconstruye la torre del templo, como así consta en una lápida existente en su base.

★ ★ ★

Al interior del templo se conservan interesantes piezas coloniales. Así lo describe Roberto Velandia: «Es una iglesia de una nave, con coro de madera, techo artesonado, paredes de vara y medio de espesor, altares de madera decorados con filigrana de oro, tallados por finos obradores, en cuyos nichos están enclavados cuadros de Gregorio Vásquez, como el San Juan Evangelista, patrono de la parroquia, y la Anunciación; y de otros pintores de la época, la Virgen de Chiquinquirá, las Almas del Purgatorio, 1781, San Francisco, un tríptico alegórico, San Gabriel Arcángel, la Asunción de la Virgen, la Dolorosa, San José y la Virgen»¹⁰.

Conjuntamente resaltar la hermosa serie de pinturas murales al temple sobre la Pasión de Cristo, con escenas dispuestas de modo cronológico, representadas a manera de fingidos retablos platerescos, con un tamaño aproximado de 2 metros de ancho por 3 metros de alto.

Como comenta Rodolfo Vallín¹¹, las pinturas fueron recubiertas con pañetes de cal a finales del siglo XVII, época en que decayó la autoridad de los caciques, principales mecenas de estas pinturas. Posteriormente en el siglo XVIII se instalaron unos cuadros de madera a modo de vía crucis, complementados con una rocalla mural rococó. Las pinturas existentes aparecieron tras la restauración efectuada en el templo por la Subdirección de Monumentos del Instituto Nacional de Vías en 1994.

El profesor Jaime Lara, refiriéndose a estas pinturas, sostiene que es evidente que no fueron pintadas como mera decoración, ni tampoco como consecuencia de la devoción de unos donantes, sino que más bien se trataría de un programa litúrgico asociado con la Semana Santa¹². Probablemente su función estaría relacionada con los diversos desfiles procesionales, para enfatizar la atención de los devotos durante la lectura de la Pasión. Mencionar que en aquel tiempo no había bancas en los templos, lo cual facilitaba el movimiento de los fieles de una estación a otra. Todo este discurso evangélico se halla íntimamente relacionado con los franciscanos, orden religiosa que había ligado la devoción al Santísimo con el sufrimiento humano de Cristo: recibir a Jesucristo en la hostia es recibir al Cristo crucificado en el Gólgota.

Los temas representados en el muro de la Epístola son la Última Cena, la Oración del huerto, la Flagelación, la Coronación de espinas y el Ecce-Homo. Por su parte, en el muro del Evangelio nos encontramos con la Vía

10. VELANDIA, R. Op. Cit., p. 2234.

11. VALLÍN, R. *Imágenes bajo cal y pañete. La pintura mural de la colonia en Colombia*. Santa Fe de Bogotá: El Sello Editorial / Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998, pp. 81-84.

12. LARA, J. «Los frescos recientemente descubiertos en Sutatausa, Cundinamarca». *Revista de Estéticas*, n. 2, Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), 1996, p. 268.



Dolorosa y la Crucifixión; posiblemente esta serie se continuaría con la Expiración, el Descendimiento y la Piedad. Sin embargo, en la actualidad encontramos un gran Juicio Final que, en opinión de Rodolfo Vallín¹³, fue ejecutado con posterioridad. Conjuntamente con el Juicio Final, se produciría la decoración pictórica del arco toral, en donde encontramos varias santas y donantes, así como los escudos heráldicos de la Orden y elementos florales.

Al igual que en muchos otros casos, desconocemos quien fue el pintor o pintores de este ciclo. Sin duda, posiblemente fue uno de los mismos monjes franciscanos de la Orden. En palabras de Lara, el pintor «sabía representar bien la figura humana y la perspectiva, y tenía asimismo sentido del drama...»¹⁴.

Sí es palpable que las fuentes utilizadas para su elaboración se encuentran en grabados centroeuropeos, concretamente en grabados de los hermanos Wierix de Amberes. Entre sus obras se destacan dos versiones de la *Passionis dominicae compendium* (c. 1580), cuyos grabados son invención del grabador flamenco Martín de Vos. Éste, a su vez, se inspira en grabados de Alberto Dürero, que alrededor de 1511 publicó su *Pasión Grande*.

Tal y como apunta Jaime Lara, «De Vos copió la composición de las escenas según Dürero pero con una simplificación y claridad que son inmediatamente evidente. Los grabados de Martín de Vos son más legibles, además

Escenas del lado de la Epístola.

13. VALLÍN, R. Op. Cit., p. 82.

14. LARA, J. Op. Cit., p. 263.



Escenas del lado del Evangelio

son más “históricos” en el sentido de que, como humanista y renacentista, se tomó el trabajo de estudiar y dibujar el traje antiguo de los soldados romanos, en vez de presentarlos en ropajes medievales como los de Durero»¹⁵.

Muy interesante es la adopción del clasicismo en el marco de las distintas escenas, encuadradas por una arquitectura clásica: sobre plintos, columnas corintias con fuste acanalado con cañas y bellos capiteles de acanto, policromadas en tonos dorados. Salvo la escena del Juicio Final, enmarcada por anchas pilastras de grutescos, todas las escenas aparecen enmarcadas con arcos de medio punto moldurados, decorándose el espacio restante con imitación de mármoles y bolas. Sobre las columnas corintias discurre un friso con grutescos vegetales y jarrones, de gran elegancia.

15. *Ibidem*, p. 265.



Arco toral del templo.

Pasemos ahora a un análisis más pormenorizado de las pinturas.

— *La Última Cena*: esta composición es comparable con dos grabados de Martin de Vos ejecutados por los Wierix, que se alejan del modelo de Durero.

Se representa el momento en que Cristo anuncia que uno de ellos le traicionará, causando la conmoción y la sorpresa entre todos los apóstoles. La escena se estructura en torno a una mesa rectangular, disponiéndose al fondo Jesucristo acompañado por seis apóstoles, mientras que enfrentados se disponen los otros restantes. En la parte central de la mesa únicamente hallamos el pan y el cáliz. Con el fin de crear mayor espacialidad, al fondo se dispone un baldaquino, copiado directamente de los grabados de Martin de Vos. Se ha perdido la parte inferior de la composición en donde, posiblemente, se representara algún ánfora empleada para lavar los pies a los apóstoles, tal y como aparece en los grabados.

Son figuras volumétricas, con vestiduras ampulosas en tonos cálidos, abundando el claroscuro. Sin embargo, las figuras del fondo quedan atrapadas tras la mesa. Se aprecian numerosos errores anatómicos, especialmente en la disposición de las manos. El pintor ha simplificado los gestos y ademanes de los personajes, creando una escena más estática pero sumamente más legible. En general, los apóstoles visten con vestiduras propias del siglo I, si bien existen algunos elementos del vestuario más acordes con la época colonial.

La figura de Judas, invertida respecto al grabado original, se representa en primer plano, sosteniendo la bolsa con las monedas. Curiosamente, es la única figura de todos los apóstoles que no tiene halo de gloria y que presenta su cara picada, quizás un gesto realizado deliberadamente por el operario que cubrió la pintura con cal.

— *La Oración en el huerto*: la fuente de inspiración la encontramos en el grabado de Martin de Vos, eligiéndose éste frente al grabado de Durero – mucho más recargado–.

La composición aparece centrada con la figura de Jesucristo, arrodillado en actitud de orar, disponiéndose en el ángulo superior izquierdo el ángel portando el cáliz. A sus pies se disponen San Juan, Santiago y San Pedro en profundo sueño. Al fondo, a la derecha, se aprecia el grupo de Judas y los romanos que vienen a apresar al Maestro. Toda la escena aparece inmersa en un paisaje montañoso, con un frondoso bosque al fondo, que contrasta fuertemente con la base neutra del resto de las escenas.

Anecdóticamente, comentar que las figuras de los apóstoles son las mismas que vimos en la escena de la Santa Cena, posiblemente un gesto intencionado por parte del pintor para crear un hilo conductor en la historia sagrada. Sí apreciamos importantes cambios respecto al grabado original, invirtiendo algunas de las figuras de los apóstoles y variando su disposición.

De nuevo son figuras volumétricas y con una cálida policromía. A pesar de intentar crear un efecto perspectivístico, éste es muy burdo, casi infantil, como se observa en el grupo superior de Judas y los soldados.

— **La Flagelación:** escena muy mutilada por la apertura de una ventana, apenas conservamos la figura de un sayón romano. Dispuesta sobre un fondo neutro, es una figura anatómicamente mal construida, con una postura forzada, sosteniendo el látigo. Viste una armadura ‘alla antica’, sin duda inspirada del grabado original (posiblemente de Martin de Vos, como en el resto de las escenas).

— **La Coronación de espinas:** al igual que en el caso anterior, también se encuentra en un mal estado de conservación, por haberse abierto una ventana que posteriormente fue tapiada. Se ha perdido casi toda la figura de Cristo y de uno de los sayones.

Jesús aparece sentado, posiblemente mirando al espectador con sufrimiento, vestido con un manto rojo, mientras que uno de los soldados le corona con espinas y el otro le coloca la caña. La figura del soldado de la derecha desvela ciertos errores anatómicos, siendo una figura desproporcionada y alargada, vestida con armadura y con un turbante.

Mencionar que las figuras se disponen sobre un fondo neutro, no habiendo ningún elemento referencial o perspectivístico con el fin de crear la tercera dimensión, a excepción del banco en el que se sienta Cristo.

— **Ecce Homo:** esta escena contrasta con las anteriores, especialmente por la abundancia de personajes representados. A la izquierda, en la parte superior, muestra a Pilatos y un soldado romano que muestran a Jesucristo al pueblo, desde el balcón del palacio («*Ecce Homo*», como se ve en una inscripción); en la parte inferior, la revolucionada masa de gente pide a gritos que lo crucifiquen. Frente a la representación de un fondo urbano tal y como se aprecia en el grabado de Martin de Vos, el resto de la composición aparece vacía, a excepción de la presencia de la cruz, elemento que anuncia la pronta muerte de Jesús.

Si bien es palpable la influencia del grabado de Martin de Vos, encontramos elementos como el turbante y el ademán de Pilatos que copian directamente la xilografía de Durero. Se nota inmediatamente la caída natural del ropaje, y la representación del uniforme de los soldados romanos es históricamente correcta y precisa, mientras las vestiduras de Pilatos es la de los

turcos¹⁶. Como norma general, las figuras están bien construidas, destacando especialmente la expresividad de los hombres de la calle. Un cambio notable es el hecho de que Cristo mire directamente al espectador, con el fin de introducirle en la historia sagrada.

La cruz al fondo no se representa en el grabado de Durero ni en el de Martín de Vos, sino que procede de un grabado de la obra *Humanae salutis monumenta* de Benito Arias Montano (publicada en Amberes entre 1571-1583 por los Plantin).

Se ha perdido la parte inferior de la escena.

— **Vía Dolorosa:** la primera escena representada en el muro del Evangelio, junto al arco toral, se encuentra en parte mutilada por la apertura de una ventana. Así mismo, se ha perdido la parte inferior de las pinturas.

El pintor se vuelve a inspirar en grabados, en este caso del libro de Arias Montano ya mencionado. La composición se centra con Jesucristo soportando la cruz el cual mira directamente al espectador con el fin de involucrarlo en el drama sacro, al igual que ocurría en la escena del Ecce-Homo. Tras él se sitúa el Cirineo ayudándole a soportar la cruz, figura muy mutilada en su parte superior. Cerrando la composición se encuentra el soldado romano que tira de una cuerda anudada al cuello de Cristo.

Al igual que en la mayoría de las escenas, se recurre a un fondo neutro en tonos azulados. En un intento de lograr volumetría en las figuras, se emplea abundantemente el claroscuro.

— **La Crucifixión:** otra de las escenas en las que se sustituye el fondo neutro por un fondo paisajístico; por desgracia, se encuentra muy mutilada, habiéndose perdido casi la totalidad de la figura de Cristo. Poco podemos decir de esta escena, igualmente inspirada en grabados flamencos.

Por los restos conservados, todo parece indicar que la composición aparece centrada por Cristo en la cruz, que es elevado por un sayón a la derecha mediante cuerdas, mientras que a la izquierda otro le empuja para alzarlo. Bajo el sayón de la derecha se sitúa otro que está clavando a Jesús.

Un elemento muy interesante y que no se repite en ninguna de las otras escenas es la presencia de dos calaveras en uno de los capiteles corintios que enmarcan esta última escena. Su exclusiva aparición se puede explicar, quizás por el hecho de representar el Gólgota en la siguiente escena (desaparecida con la creación del gran Juicio Final).

— **El Juicio Final:** la serie sobre la Pasión de Cristo se rompe con la inserción de la gran escena del Juicio Final que se ubicaría sobre otras preexistentes, posiblemente la Expiración, el Descendimiento y la Piedad. Este hecho nos da muestra del escaso valor que se otorgaba a la pintura como tal; no era considerada como un hecho trascendente y se modificaba sin ninguna consideración.

Por desgracia se encuentra en muy mal estado de conservación, ya que se le abrió una ventana que fue posteriormente tapiada. No se han encontrado muchas representaciones de la época colonial que muestren el Juicio Final; aparte de este ejemplo podemos citar los conservados en el templo

16. Ibid., p. 263.



Caciques

de Turmequé y en Santo Domingo de Tunja. Es una composición inspirada en grabados centroeuropeos del siglo XV, ajena al dinamismo propio del Renacimiento. Aparece enmarcada por anchas pilastras sin capitel decoradas con grutescos.

En la parte superior se representa a Jesucristo resucitado, vestido con un manto rojo, sentado sobre el arco iris y con el mundo como escabel. A su derecha se representa la Virgen María mientras que a la izquierda se representa a San Juan Evangelista, apareciendo las tres figuras enmarcadas por la mandorla mística, siguiendo una iconografía medieval. Fuera de la mandorla, a ambos lados, se disponen los demás apóstoles identificados con sus atributos iconográficos, y presididos por San Pedro y San Pablo.

En la parte inferior se representa el Cielo y el Infierno. Como nexo de unión, aparecen ángeles trompeteros –en su mayoría mutilados–, similares a los existentes en Turmequé. Si seguimos este ejemplo mencionado, posiblemente en la parte central aparecerían figuras de ángeles ayudando a desenterrar cadáveres. No se descarta que pudiera aparecer el arcángel San Miguel pesando almas, siguiendo las representaciones medievales.

La boca del infierno, donde se arremolinan los condenados, se sitúa en el extremo derecho sobresaliendo del marco pintado. Muchos de ellos son figuras de indígenas, con el fin de dotarles de mayor dramatismo y acercar el tema religioso a los aborígenes¹⁷. Junto a la boca encontramos al demonio, que arrastra a los pobres aterrorizados hacia el infierno. Sobre el infierno encontramos una cartela con el texto «MALDITOSA», en clara referencia a los condenados.

La otra parte de la composición, correspondiente a los salvados, se dispone en el extremo izquierdo. Junto a ellos encontramos una media docena de santos con palmas en las manos que se disponen a acompañarlos en la Gloria.

En la parte inferior del extremo izquierdo encontramos la figura de un cacique, uno de los donantes de las pinturas, acompañada por la siguiente

17. Opina Jaime Lara que el modelo para realizar la Boca del Infierno se encuentra en la ballena de Jonás, siguiendo el grabado de Wierix. Por su parte, Rodolfo Vallín opina que las facciones de los condenados pertenecen a los españoles más que a los indígenas.

inscripción: «PINTOSE . ESTE JVIZIO / A DEVOCION . DEL . PVE / BLO . DE SVTA. SIENDO / CACIQVE . DON . DOMINGO / Y CAPI-TANES . D^o LAZARO, don Ju^o / neatariguía, don Ju^o corula y don and. (¿rés?) / Año 163-». Esta inscripción identifica a los caciques orantes retratados en el arco toral, ubicados bajo las representaciones de Santa Catalina y Santa Úrsula.

— **El arco toral:** estas pinturas se realizarían con posterioridad al resto del ciclo, en el momento en que se pintó el Juicio Final.

A ambos lados del arco se representan los donantes, identificados en el Juicio Final como antes vimos. Son dos figuras masculinas elegantemente vestidas, arrodilladas y en actitud de orar. Estos retratos son muestra de que no sólo los encomenderos o los sacerdotes ilustrados promovían la creación de obras de arte; también muchos de los caciques tenían la posibilidad de encargar un programa iconográfico en los templos, como así lo atestigua esta iglesia de Sutatausa o la de Suesca.

En el muro del Evangelio, junto al arco toral y la escena de la Vía Dolorosa, destaca la presencia de la esposa de un cacique muisca vestida con la manta típica (la conocida como “cacica de Sutatausa”). Esta es la única imagen latinoamericana que muestra a un miembro de la clase dirigente utilizando la vestimenta indígena ya que, «los pocos retratos de dirigentes nativos que se han descubierto en la zona del Cuzco, en el Perú, conservan sus facciones, pero visten atuendos característicos españoles»¹⁸. En el templo de Suesca encontraremos otra imagen de una cacica donante, en este caso con vestiduras españolas.

Sobre los caciques se representan a dos santas vírgenes: Santa Catalina y Santa Úrsula. Ambas figuras, dispuestas sobre una pequeña ménsula, visten de un modo similar (túnica azul y manto rojo, con corona real), presentando cierto parecido físico. La primera de ellas, Santa Catalina –a la izquierda– aparece identificada con sus atributos tradicionales: espada y rueda con espinos, así como la palma de martirio. La segunda, Santa Úrsula, se representa con la palma de martirio y una banderola con la cruz.

Sobre la imposta del arco se encuentra dos escudos heráldicos, vinculados a la orden franciscana. El primero de ellos presenta el anagrama de Cristo y los tres clavos. El segundo aparece partido, presentando en el primer cuartel un calvario, las llagas de San Francisco en el segundo, y entado en punta los tres clavos de la cruz.

El trasdós del arco se decora con una moldura, con una cruz de resurrección en la clave. Todo el intradós del arco se halla ornado con grutesco vegetal, similar al que discurre por los entablamentos del templo. Como complemento, en las jambas se localizan dos bellos jarrones dorados con frutas y flores.

— **El presbiterio:** está presidido por un retablo de madera posiblemente realizado a mediados del siglo XVIII, tras el cual se encuentra una bella decoración arquitectónica. Toda la capilla mayor se decora con las mismas columnas corintias que enmarcaban las escenas de la Pasión, sobre las cuales discurre un bello friso de grutescos vegetales.

18. VALLÍN, R. Op. Cit., p. 83.

En la actualidad casi toda la decoración mural aparece semioculta por el altar de madera. El retablo fingido presenta parejas de columnas corintias laterales, sobre un zócalo de decoración geométrica (idéntica a la hallada en la capilla mayor de Turmequé), entre las cuales se insertan hornacinas con imágenes de San Francisco y San Antonio. Sobre ellos se representan a San Pedro y San Pablo, enmarcados por pequeños cuadros rectangulares.

La parte central del testero aparece sin pintar, lo que supondría que aquí se encontraría un lienzo o pequeño retablo de madera, que fue reemplazado por el actual.

En la parte superior encontramos un frontispicio presidido por una custodia dorada de tipo sol, bajo la cual aparecen tres cabezas de querubes entre nubes, complementado con dos ángeles portando instrumentos de la Pasión y que sostienen un manto a modo de baldaquino. Parece ser que estas figuras y el remate superior fueron realizados con posterioridad, apreciándose ciertas disonancias en su unión con el friso de grutescos.

Junto a la capilla mayor quedan restos de un retablo fingido que sería eliminado a mediados del siglo XVIII cuando –según Gustavo Murillo¹⁹–, se crearía una capilla en el muro del Evangelio, que vendría a conformar la planta de cruz latina del templo de Sutatausa. Posiblemente enfrentado se encontraría otro retablo fingido o marco arquitectónico para la puerta de la sacristía, del cual solo queda algún resto arquitectónico junto al arco toral.

Es un retablo conformado con pilastras toscanas, sobre las cuales se dispone un entablamento y un frontón recto. Todo parece indicar que en este retablo se representaría la Anunciación de María. Esta afirmación la hacemos teniendo en cuenta la existencia de una cartela superior en la que, pese a estar mutilada, se puede leer: «*MARIA VIRGO CON(cebida) SINE PE(cado)*». Además, en el tímpano de su frontón se representa la paloma del Espíritu Santo, que enfatizaría esta idea.

A la derecha de este retablo aún se conserva la figura de Santa Clara, representada con su iconografía tradicional, vestida de franciscana y con un portapaz. Posiblemente enfrentado aparecería San Francisco, como corresponde al pertenecer Sutatausa a la doctrina franciscana.

— **Capilla de la Dolorosa:** como señalamos, entre 1750 y 1779, se crearía una capilla en el muro del Evangelio, que vendría a conformar la planta de cruz latina del templo, y se crearía el camarín en la Capilla de San Juan (primitiva sacristía del templo). Posiblemente en este momento se realizarían los retablos neoclásicos que actualmente podemos ver, decorándose igualmente sus muros. Todo parece indicar que esta decoración pictórica se vendría complementada al exterior del templo en las capillas posas.

Las paredes se pintarían creando un trampantojo, que seguiría las formas arquitectónicas del retablo. Así pues, encontramos columnas compuestas de fuste verde y capitel blanco, sobre los cuales se dispone el entablamento con dentículos, policromado en tonos suaves. Junto a las columnas aparecen corintajes en tonos ocres.

19. MURILLO SALDAÑA, G. Op. Cit.



Capillas posas

— *Las capillas posas*: excepcional es el caso del conjunto doctrinero de Sutatausa, por conservar sus cuatro capillas posas, tres de ellas originales y una cuarta reconstruida en la década de los años sesenta.

Sin duda, la que mayor interés ofrece es la capilla situada junto al templo, orientada hacia el Noroeste. Al exterior aún conserva restos de decoración en la rosca de su arco de entrada, a base de motivos geométricos. Sorprende su interior, en donde se representa un retablo barroco presidido por Jesucristo. Es un bello trampantojo, casi podríamos decir un tímido intento de crear una quadratura siguiendo modelos italianos.

El retablo, con mármoles de colores, presenta parejas de columnas corintias con retropilastras, sobre el que se dispone un frontón curvo dentado, con

un frontispicio en el que encontramos un medallón con el Cordero Místico. Presidiendo el retablo, bajo un dosel, encontramos la figura de Jesucristo. En un intento de crear mayor perspectiva, se representa tras un altar, sentado en un trono, con actitud de bendecir y llevando el pan en la mano.

Estas pinturas acentúan aún más esa idea doctrinal, especialmente para festividades como el Corpus Christi. Como señalamos antes, posiblemente se realizaran entre 1750 y 1779, fecha en que se transforma la sacristía para convertirse en la capilla de San Juan.

Reproducimos aquí un documento procedente del archivo parroquial de Guachetá, dado a conocer por Carlos Arbeláez, que hace referencia a las posas de Sutatausa: «En esta parroquia hay un templo, con sus dos Capillas, Sacristía, Bautisterio y Torre, todo de tapia, calicanto, y texa de muy y cuidada arquitectura: hay en él mucho adorno, y Altares buenos; en especial los dos de Dolores, y el Patriarca S.S. José estucados de primor: **en la plaza quatro Capillas con Altares, y elegantes pinturas que sirven p.^a las funciones de el Corpus.** Además existe un Cementerio cercado a tapia y texa, con una hermosa Capilla, y Altar en donde hace poco tiempo se celebraba el Sto. Sacrificio de la Misa. No hay más Capillas, ni oratorios en este Distrito. Sirve un vecino de Sacristán: tiene la iglesia los paramentos y alajas necesarias: es quanto debe exponerse. Sutatausa 22 de Agosto de 1848. Pedro Xavier Gutiérrez»²⁰.

20. ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. «Templos doctrineros y capillas posas en la Nueva Granada». *Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. XXXI, n.º 18, julio-septiembre 1969, p. 213.

La representación imaginaria en San Juan de la Cruz

ARSENIO MORENO MENDOZA
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. España

Resumen: Las artes plásticas están presentes en la obra de San Juan de la Cruz. Sus referencias son múltiples, evidenciándose por parte del poeta un conocimiento preciso tanto de las técnicas de producción artística, como del valor doctrinal de la imagen emanado de los dictados de Trento. Pero el conocimiento contemplativo de la Divinidad, la epifanía que se manifiesta a través del encuentro místico, suspendidas las potencias anímicas, implica la negación más absoluta del universo imaginario. La imagen, “la composición del lugar”, más que una ayuda, se convierte en un estorbo para el alma. La más pura abstracción icónica, que no es otra cosa que el desprecio de los sentidos, adquiere una categoría nihilista incuestionable.

Palabras clave: mística, imagen, San Juan de la Cruz.

Abstract: The Fine Arts are ubiquitous in the works of San Juan de la Cruz. Continuous references to the arts show a throughout knowledge both of artistic techniques and the doctrinal value of the arts that the precepts of Trent held. However, contemplation and knowledge of divinity, the absoluteness of experience in the mystic spiritual encounter implies the neglect for imagery. Images become a hurdle to the soul. Iconic abstraction, in a way a negation of the sensual world, can lead to nothing but a nihilistic attitude to the outer world.

Key words: mysticism, imagery, S. Juan de la Cruz

Fray Juan de la Cruz, cuando era solo Juan de Yepes, un niño del Colegio de la Doctrina en Medina del Campo, fue puesto por su madre como aprendiz en los oficios de sastre, carpintero, entallador y pintor. Sin embargo él, aunque amigo de trabajar –nos cuenta su hermano Francisco–, en ninguno de ellos se asentó.¹

Juan de Yepes era un muchacho introvertido. Un ser prodigioso destinado a remontar las alturas al aire de su vuelo.

No obstante, su paso por estos aprendizajes, fuera del éxito inmediato y el aprovechamiento pericial, dejó en él una profunda huella que emerge de un modo permanente en todo el magisterio espiritual de sus textos, un fenómeno que ya fue advertido tempranamente en toda su complejidad y extensión por Emilio Orozco.²

1. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. *Tiempo y vida de San Juan de la Cruz*. BAC. Madrid, 1992, p. 91.

2. Orozco Díaz, E. “Mística y Plástica”. En “Boletín”, 55-56, Universidad de Granada, 1939.

Fray Juan de la Cruz, en una palabra, se familiarizó con los oficios artísticos, sus procesos de creación y sus técnicas. Y ellos fueron para el santo fuente de inspiración y metáfora permanente.

“No cualquiera que sabe desbastar el madero –nos dice en sus comentarios a la Llama de amor viva– sabe entallar la imagen, ni cualquiera que sabe entallar sabe perfilarla y pulirla, y no cualquiera que sabe pulirla sabrá pintarla, ni cualquiera que sabe pintarla sabrá poner la última mano y perfección; porque cada uno de éstos no puede en la imagen hacer más de lo que sabe, y si quisiere pasar adelante sería echarla a perder”.³

Como podemos apreciar, la trayectoria creativa de una escultura policromada, sus fases de elaboración bien acotadas y definidas, está aquí al completo; casi descrito por un hombre del oficio que conoce los vericuetos de un obrador.

Los símiles con el aprendizaje mecánico tampoco faltan: “Así como el caminante que, para ir a nuevas tierras no sabidas, va por nuevos caminos no sabidos ni experimentados, que (camina no) guiado por lo que sabía antes, sino en dudas y por el dicho de otros, y claro está que éste no podrá venir a nuevas tierras ni saber más de lo que antes sabía, si no fuera por caminos nuevos nunca sabidos, y dejando los que sabía. Ni más ni menos el que va sabiendo más particularidades en un oficio o arte, siempre va a oscuras, no por su saber primero, porque si aquél no dejase a tras nunca saldría dél ni aprovecharía en más.”⁴

Su conocimiento de la pintura le hace sabedor de las diferentes artes que la componen, siguiendo la taxonomía que especifican los gremios y sus respectivas ordenanzas. Así nos dice en sus Cautelas: “Conviene que pienses que todos los oficiales que están en el convento para ejercitarte, como a la verdad lo son, y que unos te han de labrar de palabra, otros de obra, otros de pensamiento contra ti, y que en todo eso tú has de estar sugeto, como la imagen lo está ya al que la labra, ya al que la pinta, ya al que la dora.”⁵

Pero nuestro poeta es, ante todo, un teólogo. Así que, desde un punto de vista teórico, para él no podía quedar ajena toda valoración doctrinal de la imagen desde sus principios estéticos y funcionales, ponderando, ante todo y como principal premisa, el principio del “decoro” en las representaciones sagradas, un principio emanado de Trento que nada ha de tener que ver, a priori, con la función persuasiva del universo pictórico del Barroco.

La imagen sacra nunca puede ser encargada a manos ineptas. Su dignidad no lo permite, como tampoco admite atuendos indecentes. Si “un rostros de extremada y delicada pintura –comenta en la Llama de Amor Viva– tocase una tosca mano con bajos y toscos colores, sería el daño mayor y más notable y de más lástima que si borrarse muchos rostros de pintura comunes”.⁶ Un mal oficial podría arruinar una obra de arte maestra con una mala restauración o “adobo”.

3. San Juan de la Cruz. Obras completas. Edición de Licinio Ruano de la Iglesia. BAC, Madrid, 2005, pp. 1007-1008.

4. Ibid. pp. 559-560.

5. Ibid. P. 185.

6. Ibid. P. 997.



En su Subida al Monte Carmelo Fray Juan es bien elocuente. “De aquí es (porque comencemos a tratar de los oratorios que algunas personas –nos dice– no se hartan de añadir unas y otras imágenes a su oratorio, gustando del orden y atavío con que las ponen, a fin que su oratorio esté bien adornado y parezca bien, y a Dios no le quieren más así que así, mas antes menos, pues el gusto que ponen en aquellos ornatos pintados quitan a lo vivo (como habemos dicho). Que, aunque es verdad que todo ornato y atavío y reverencia que se pueda hacer a las imágenes es muy poco –por lo cual los que las tienen con poca decencia y reverencia son dignos de mucha reprehensión, junto con los que hacen algunas tan mal talladas que antes quitan la devoción que la añaden, por lo cual habían de impedir algunos oficiales que en esta arte son cortos y toscos–.”⁷

Antes, en el capítulo 35 de esta misma obra, nos dejaba con precisión canónica bien establecido desde un punto de vista eclesiástico cual debía ser

7. Ibid. P. 470.

el uso correcto de las imágenes siguiendo los principios doctrinales de la Contrarreforma:

“El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos; y cuanto sirven desto son provechosas y el uso de ellas necesario. Y por eso las que más al propio y vivo están sacadas, y más mueven la voluntad a devoción se ha de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato. Porque hay, como digo, algunas personas que miran más en la curiosidad de la imagen y valor della, que en lo que representan.”⁸

Parece evidente que en estas páginas el místico se hace valedor del pensamiento tomista del XVI hispano, como reacción a las corrientes iconoclastas postuladas por la Reforma protestantes. “Pero hase de advertir –nos previene– aquí que no por eso convenimos ni queremos convenir en esta nuestra doctrina con la de aquellos pestíferos hombres que, persuadidos de la soberbia y envidia de Satanás, quisieron quitar de delante de los ojos de los fieles el santo y necesario uso e ínclita adoración de las imágenes de Dios y de los santos; antes esta nuestra doctrina es muy diferente de aquella. Porque aquí no tratamos que no haya imágenes y que no sean adoradas, como ellos, sino damos a entender la diferencia que hay de ellas a Dios, y que de tal manera pasen por lo pintado, que no impidan de ir a lo vivo”.⁹

No debemos pasar inadvertido, por otra parte, que el santo reformador ejerció por sí mismo las artes de la escultura y el dibujo, con su original visión de la imagen religiosa y su fenomenología.

El Padre Brocardo de San Pedro, que convivió con Fray Juan en las soledades del convento de El Calvario, nos dice de él que “el tiempo que le sobraba de sus obligaciones y ocupaciones, que era muchas, lo gastaba como por recreación en labrar unos Cristos de madera que hacía”.¹⁰

En su prisión en Toledo el santo talló con sus propias manos una cruz, la cual, según su propio carcelero a quien el poeta le hizo entrega de la misma, era “de una madera exquisita, y relevados en ella los instrumentos de la Pasión”.¹¹

Y es que, según otro testigo presencial, el padre Juan de Santa Ana, Fray Juan “en las horas de recreación, con una punta de lanceta labraba curiosas imagencitas”.¹²

Célebre es su dibujo a pluma del crucificado que en su día inspirase al mismo Dalí. De éste decía en 1929 el Padre Crisógono, biógrafo del santo: “Hecho todo a pluma y con pocas líneas, es sencillamente admirable. Caída la cabeza sobre el sagrado pecho, que está levantado; el cabello tendido por la espalda desnuda y desgarrada, la cintura estrechísima como vista de lado, encogidas las piernas por el cuerpo que descarga su peso sobre los pies sangrantes y sujetos por dos clavos, y los brazos muy extendidos, descoyuntados, ofrece el santo Cristo una figura que llega al alma del que lo mira”.¹³

8. Ibid. P. 464.

9. Ibid. P. 425.

10. Efrén de la Madre de Dios. Tiempo y vida de San Juan de la Cruz. Op. Cit. p. 93

11. Ibid. P. 93.

12. Ibid. P. 92.

13. Crisógono de la Madre de Dios. San Juan de la Cruz. Su obra científica y su obra literaria, II, Avila, 1929, p. 103.



Este dibujo, custodiado en la actualidad en el Monasterio de la Encarnación de Ávila, pudo ser, tal vez— en opinión del padre Efrén de la Madre de Dios—, aquel que tanto conmoviera a Santa Teresa en el convento de Duruelo. Se trataría de un papel pegado a una pequeña cruz de palo, con “un Cristo que parecía poner más devoción que si fuese de cosa muy bien labrada”.¹⁴

Sin embargo, al margen de resabios nacidos de una formación profesional frustrada, o de planteamientos teológicos escolásticos, fruto de una prevención intelectual que hunde sus raíces en la más pura ortodoxia, la valoración que la figura religiosa ofrece, como objeto de veneración y fuente de reflexión, en la obra del santo reformador es extraordinariamente interesante por original y radical en sus postulados contemplativos.

14. Efrén de la Madre de Dios. Op. Cit. p. 93.

En la Subida al Monte Carmelo, san Juan insiste en el valor de la imagen en el culto divino para mover la voluntad a devoción y despertar nuestra tibieza. Pero, a un mismo tiempo, advierte que “hay muchas personas que ponen su gozo más en la pintura y ornato de ellas que no en lo que representan”.¹⁵

“Esto se verá –añade– bien por el uso abominable que en estos nuestros tiempos usan algunas personas, que, no teniendo ellas aborrecido el traje vano del mundo, adornan a las imágenes con el traje que la gente vana por tiempo va inventando para el cumplimiento de sus pasatiempos y vanidades, y del traje que en ellas es reprendido visten (ellos a) las imágenes (cosa que a los santos que representan fue tan aborrecible, y lo es, procurando en esto el demonio y ellos en él canonizar sus vanidades poniéndolas en los santos no sin agraviarles mucho”.¹⁶

Y advierte, en este mismo capítulo 35, que “La persona devota de veras en lo invisible principalmente pone su devoción y pocas imágenes ha menester y de pocas usa”.¹⁷ Y ello porque ha de tener por cierto el alma que “cuanto más asida con propiedad estuviere a la imagen o motivo, tanto menos subirá a Dios su devoción y adoración”.¹⁸

No podemos descartar que san Juan de la Cruz hubiera recibido parte de las influencias erasmista de la época con respecto a este fenómeno. Porque san Juan de la Cruz es un hombre de su tiempo. Y, sobre todo, no es un precursor del pensamiento barroco como tantas veces se ha esgrimido. No debemos de olvidar las palabras de Aubrey Bell, cuando afirmaba que es nuestra mística “lo diametralmente opuesto a lo barroco”.¹⁹

El pensamiento teológico de san Juan de la Cruz y su misticismo cristocéntrico nada tienen que ver con el valor otorgado a las imágenes, no ya tanto por la Contrarreforma, como por el Barroco y “la composición de lugar” argumentada por Ignacio de Loyola en su metodología para la meditación.²⁰

“Porque la viva imagen nos dice el santo– busca dentro de si, que es Cristo crucificado, en el cual antes gusta de que todo se lo quiten y que todo le falte. Hasta los motivos y medios que llegan más a Dios, quitándoselos, queda quieto, porque mayor perfección del alma es estar con tranquilidad y gozo en la privación de estos motivos, que en la posesión con apetito y asimiento de ellos”.²¹

La contemplación mística de Dios conlleva la suspensión de los sentidos e implica la anulación de las potencias del alma. Por tanto, toda mediación imaginaria, no solo es superflua para el santo, sino inconveniente. Todo estorba a este pájaro solitario que no sufre compañía y pone el pico al aire sin determinado color. Solo la más completa oscuridad es capaz de recibir la luz

15. San Juan de la Cruz. Obras Completas. P. 464.

16. Ibid.

17. Ibid. P. 465

18. Ibid.

19. A.F.G. Bell: El Renacimiento español. Trad. E. Juliá. Zaragoza, 1944, p. 218

20. Ignacio de Loyola. Ejercicios espirituales. Edición y notas de Jordi Groh. Ediciones Abraxas, Barcelona, 1999.

21. San Juan de la Cruz. Op. Cit. p.465.

divina. La teofanía solo se produce en el vacío más absoluto y oscuro, en la abstracción más anicónica.

“Otras (aprehensiones) –nos dice el santo en su Subida al Monte Carmelo– son naturales, que son las que habilidad activamente puede fabricar en sí por su operación,, debajo de formas, figuras e imágenes.Y así, a estas dos potencias pertenece la meditación, que es acto discursivo por miedo de imágenes, formas y figuras, fabricadas e imaginadas por los dichos sentidos; así como imaginar a Cristo crucificado o en la columna o en otro paso, o a Dios con su grande majestad en un trono, o considerar y imaginar la gloria como una hermosísima luz, etc., y, por el semejante, otras cualesquier cosas, ahora divinas, ahora humanas, que pueden caer en la imaginativa. Todas las cuales imaginaciones se han de venir a vaciar del alma, quedándose a oscuras según este sentido, para llegar a la divina unión, por cuanto no pueden tener alguna proporción de próximo medio con Dios tampoco, como los corporales que sirven de objeto a los cinco sentidos exteriores”.²²

A Dios, añadirá más adelante, no se llega por imágenes y formas. La quietud amorosa en Dios es extraña a toda imaginación, pues para llegar a una verdadera unión divina las potencias han de descansar, obrando solo de un modo pasivo. “En lo cual se da a entender claro que en este alto estado de unión (de) que vamos hablando, no se comunica Dios al alma mediante algún disfraz de visión imaginaria o semejanza o figura, ni la ha de hacer; sino que boca a boca, esto es, esencia pura y desnuda de Dios –que es la boca de Dios en amor– con esencia pura y desnuda del alma, que es la boca del alma en amor de Dios”. Por tanto –añade– “para venir a esta unión de amor de Dios esencial, ha de tener cuidado el alma de no se ir arrimando a visiones imaginarias, ni formas, ni figuras ni particulares inteligencias”.²³

La composición imaginaria ni tan siquiera podía ser un prelude para la oración, destinada a fundamental la meditación, un estadio previo, tal como aceptan otros autores como Juan de Ávila, Alonso Rodríguez, o fray Luis de Granada.²⁴

Éste último, en su Libro de Oración, al referirse a la meditación sobre la pasión de Cristo, nos deja dicho a título de ejemplo:

“Oh dulcísimo Salvador mío, cuando yo abro los ojos y miro este retablo tan doloroso que aquí se me pone delante,¿cómo no se me parte el corazón de dolor? Veo esta delicadísima cabeza, de que tiemblan los poderes del cielo,, traspasada por crueles espinas. Veo escupido y abofeteado ese divino rostro, oscurecida la lumbre de esa frente clara, cegados con la lluvia de la sangre esos ojos serenos.Veo los hilos de sangre que gotean por la cabeza, y descienden por el rostro, y borran la hermosura de esa divina cara”.²⁵

Como podemos apreciar, la negación de toda operación imaginaria, de toda recomposición mental de lugar, es absoluta. Mucho más imposible, si cabe, es la unión con Dios en su amor a través de la visión meditativa de la

22. Ibid. P. 324.

23. Ibid. P. 339.

24. Cousinié, F: “Images et meditation dans la literature spirituell espagnole. En La imagen religiosa en la Monarquía hispana. Casa de Velásquez, Madrid, 2008, p. 275.

25. Fray Luis de Granada. Libro de oración. BAC, Madrid, 1999, p. 252.

imagen, por muy “al natural” que ésta resulte. ¡Qué lejos queda esta visión de la mirada del escritor ascético, creadora de “una verdadera imaginería mental en perfecta correspondencia con la plástica de la época!”²⁶

Aquí, en San Juan, la imagen se desvanece en el silencio opaco y ciego de la noche para nacer en la más pura y deslumbrante claridad, como el agua se evapora al contacto con el fuego.

La epifanía nada precisa, pues todo le empacha y sobra.

26. Orozco, E: Temas del Barroco en poesía y pintura. Edición facsímil de Antonio Sánchez Trigueros. Universidad de Granada, 1989, p. XXXII.

Pintura guadalupana en Cádiz

PATRICIA BAREA AZCÓN
Universidad de Granada. España

Resumen: La existencia de un buen número de pinturas de la Virgen de Guadalupe de México en Cádiz da fe de las intensas relaciones mantenidas con el virreinato de Nueva España durante los siglos XVII y XVIII, como consecuencia de su categoría de Puerto de Indias. La mayoría son óleos sobre lienzo situados en edificios religiosos y domicilios particulares, traídos por gaditanos afincados en la Nueva España con un sentido básicamente devocional. Su presencia tiene un gran valor simbólico y atestiguan un proceso de intercambio cultural en el que intervinieron factores de diversa índole.

Palabras clave: Pintura religiosa, siglos XVII y XVIII, México, Cádiz, virreinato de Nueva España, Virgen de Guadalupe.

Abstract: The existence of a great number of paintings of the mexican Virgen of Guadalupe in Cádiz proves the intense relationships kept with the New Spain viceroyalty during the XVIIth and XVIIIth centuries, as a consequence of its category of Port of Indias. Most of them are oil paintings situated in religious building and particular addresses, brought by people of Cádiz settle down in the New Spain with a basically devotional sense. Their presence has a great symbolic value and proves a cultural interchanging process in which took part different kind of factors.

Key words: Religious painting, XVIIth and XVIII centuries, México, Cádiz, New Spain viceroyalty, Virgin of Guadalupe.

La presencia de un buen número de pinturas mexicanas en Cádiz y su provincia avala las intensas relaciones mantenidas con el virreinato de Nueva España. Son en su mayoría de representaciones de la Virgen de Guadalupe de México, diseminadas en iglesias, conventos y domicilios particulares que llegaron entre los siglos XVII y XVIII por vía marítima.

Los contactos de Cádiz con América fueron múltiples y de diversa índole debido a su condición de puerto de Indias. Sevilla ofrecía una serie de ventajas dadas sus características de puerto interior y fluvial, pero Cádiz gozaba de una mayor amplitud y tradición marina. El hecho de ser una ciudad casi completamente circundada por el mar, situada en la encrucijada entre el Mediterráneo y el Atlántico, le confería una posición privilegiada. Pero a pesar de estas ventajas, Cádiz carecía de buenas infraestructuras y servicios. Además, tuvo que enfrentarse a adversidades como los sucesivos ataques piratas y una serie de tormentas y vendavales.

Las relaciones de Cádiz con el Nuevo Mundo fueron bastante estrechas desde los inicios de la empresa americana: el segundo viaje de Colón, que exigía un puerto más amplio y mejor dotado que el de Palos, partió desde el de Cádiz. Además, la procedencia geográfica de los Cargadores a Indias correspondía a esta ciudad en un alto porcentaje. A mediados del siglo XVI adquirió protagonismo en el tráfico americano. Pasó de ser un simple anepuerto complementario a Sevilla, a sustituirla como capital de la Carrera de Indias. El punto de partida fue la autorización de la Corona a todos los navíos que quisieran a cargar sus mercancías allí. En 1535 se instituyó el Juzgado de Indias, y unos años después se promulgaron dos reales cédulas que ponían fin a la obligación de retornar a Sevilla. A comienzos del siglo XVII la actividad mercantil gaditana inició una fase de crecimiento. En 1666 fue suprimido el Juzgado de Indias, restituyéndose de nuevo en 1679. Desde entonces Sevilla sólo conservó el aparato burocrático del comercio, mientras que Cádiz se convirtió en el verdadero núcleo del comercio americano.

Entre las ventajas que ofrecía Cádiz con respecto a Sevilla estaba el ahorro de tiempo y dinero, aunque por otra parte poseía una debilidad militar que la hacía muy vulnerable ante los ataques enemigos. En opinión del historiador Antonio García-Baquero, Cádiz aportó al mercado americano un realismo económico del que Sevilla careció.¹ La competitividad entre estas dos ciudades no era una novedad en el siglo XVII. A medida que Cádiz mejoraba sus condiciones y adquiría mayor protagonismo, Sevilla se debilitaba debido al cambio estructural que se estaba produciendo en el comercio indiano. El modelo de Cádiz como capital del monopolio fue distinto de los anteriores, confiriéndole una personalidad especial: “Lo que hace sobretodo importante a Cádiz, lo que la iguala a los demás importantes emporios comerciales del mundo, es la inmensidad de su comercio”.²

Durante el siglo XVII Cádiz experimentó una evolución demográfica, una gran afluencia de riquezas, y un importante movimiento portuario. En 1738 la Casa de la Contratación se trasladó allí. Un año antes lo había hecho la Universidad de Cargadores a Indias. La investigadora Ana Crespo sostiene que el anhelo de Felipe V de controlar el comercio colonial fue el principal motivo de los intentos de la Corona por reorganizar el tráfico, y que las reformas políticas que se llevaron a cabo con ese fin pretendían mantener el sistema basado en el puerto único para asegurar el monopolio.³

En 1744 un decreto atribuía igualdad de electores para Sevilla que para Cádiz, lo que supuso el fin del supuesto estatus de ventaja de la comunidad mercantil de Sevilla. En 1769, con la restitución a Cádiz de su «Tabla de Indias y tercio de toneladas», se reconoció a su puerto como el verdadero foco del comercio hispanoamericano. A partir de 1778 perdió su carácter de único tribunal mercantil con jurisdicción en la Carrera, y desde entonces sus atribuciones quedaron reducidas al ámbito local.

Cádiz conserva actualmente significativas huellas de su pasado americanista. En la ciudad y su provincia subsisten hoy día un buen número de

1. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., *La Carrera de Indias. Suma de Contratación y océano de negocios*, págs. 15-16.

2. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., *Comercio y burguesía mercantil en el Cádiz de la Carrera de Indias*, págs. 20-21.

3. CRESPO SOLANA, A., *La Casa de la Contratación y la intendencia general de la marina en Cádiz (1717-1730)*, págs. 11-17.

edificaciones con estas connotaciones. Una de las más importantes es la Catedral. Prácticamente todo el capital que se invirtió en ella procedía del comercio americano. Además de edificios oficiales como la Casa de la Contratación, la Aduana, la Casa del Juez de Indias o el Consulado de Cargadores a Indias, perviven bastantes construcciones religiosas con vinculación americana como el Oratorio de San Felipe Neri. Cada una de las grandes órdenes monásticas tenía una casa destinada a hospedar y atender a los frailes de su misma orden que marchaban a las misiones de América. Uno de ellos fue el Convento el de Santo Domingo, de finales del siglo XVII. En su camarín se encuentra la Virgen del Rosario, patrona de la ciudad y de la Carrera de Indias. Conocida como “La Galeona”, era trasladada al muelle y embarcaba con la Flota de Indias cada vez que esta zarpaba a América para velar por un buen viaje.⁴ Otro centro emblemático fue el Convento de Nuestra Señora del Rosario, fundado en 1636 junto a Puerta de Tierra. Desde sus orígenes estuvo relacionado con la aventura americana, ya que se creó para albergar a frailes que partían hacia el Nuevo Mundo en misión evangelizadora.

También numerosos edificios civiles poseen reminiscencias americanas. La Casa Fragela, institución destinada al recogimiento de viudas fundada a mediados del siglo XVIII por el comerciante Juan Clat Fragela, está vinculada con el comercio indiano. En la Plazuela de San Martín se encuentra la Casa del Almirante, con dos altas torres para ver venir los barcos que cargaban mercancías ultramarinas. Debe su nombre a que su dueño, Ignacio de Barrios, fue Almirante de la Armada y Flota de Nueva España.

Un amplio número de personajes mantuvieron contactos con América. Muchos de ellos fueron los responsables de la llegada de pinturas indianas. Los inventarios de las colecciones artísticas de clérigos gaditanos del siglo XVIII da fe de ello. Don Gaspar Ximénez Parrado era propietario de 17 cuadros de iconografía religiosa: “Tránsito de Nuestra Señora, la Cena del Rey Baltasar, Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora del Rosario...”⁵

Otro gaditano de gran relevancia en este siglo fue Vicente Pulciani, propietario de una inmensa biblioteca y fundador de diversas instituciones religiosas. Realizó transacciones comerciales con América. “De sus paredes colgaban láminas con figuras de santos (San Antonio de Padua, la efigie de Ntra. Sra. de los Dolores, San Vicente, San Juan Nepomuceno, Ntra. Sra. de Guadalupe)...”, lo que demuestra que entre sus devociones se encontraba la virgen mexicana.⁶

Muy cerca de Cádiz se sitúa un enclave que tuvo una especial significación en las relaciones marítimas con las Indias: Sanlúcar de Barrameda. Su importancia viene dada por su función de antepuerto de Sevilla desde época muy temprana. Su embarque fue autorizado por la Corona en 1508.⁷ Podemos hablar de una Sanlúcar americana, que recorre longitudinalmente toda la ciudad. Entre estos vestigios americanistas se encuentran el Barrio de los Bretones, la calle de la Bolsa, o casas solariegas de cargadores a Indias como la de los Arizón. En el Callejón del Truco se ubicó la Casa de la

4. AA.VV., *Andalucía-América*, pág. 21.

5. MORGADO GARCÍA, A., *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*. págs. 52-53.

6. GARCÍA FERNÁNDEZ, M. N., *Burguesía y toga en el Cádiz del siglo XVIII. Vicente Pulciani y su biblioteca*, págs. 30-31.

7. SERRERA, R. M., “La organización de las Indias”, AA.VV. *Descubrimiento, colonización y emancipación de América. Historia de España, Volumen 8*, pág. 256.

Contratación, fundada antes que la de Sevilla. Una de las familias más insignes y relacionadas con el Nuevo Mundo fue la de los Guzmán, Señores de Niebla y Duques de Medina Sidonia. Su palacio alberga un importante archivo histórico y numerosas obras de arte, entre ellas representaciones de la Virgen de Guadalupe de México.⁸

Algunos edificios religiosos dieron cobijo a las expediciones de los primeros frailes evangelizadores y albergan en su interior obras de arte enviadas por sanluqueños desde el virreinato: la antigua Iglesia de la Victoria, el Convento de Capuchinos, el Convento de Madre de Dios, la Iglesia de San Nicolás, la Iglesia de Nuestra Señora de la O, el Convento de Carmelitas Descalzas, la Iglesia de Nuestra Señora de la Caridad, o la Iglesia de la Santísima Trinidad. No es de extrañar por lo tanto el gran número de pinturas guadalupanas conservadas en esta ciudad: “Correspondiendo al gran arraigo devocional que obtuvo la Virgen de la Antigua en Ultramar, en los templos sanluqueños se veneran hasta 17 cuadros indios de la Virgen de Guadalupe, así como otros numerosos objetos de culto que corroboran este destacado efecto «boomerang» que cruza el Atlántico para enriquecer el panorama artístico de la Baja Andalucía”.⁹

Otro lugar cercano a Cádiz que ocupó un importante puesto en las relaciones con América es El Puerto de Santa María. Era un puerto seguro que contó con el patrocinio de los Medinaceli y experimentó un esplendor económico y un gran incremento demográfico durante el siglo XVIII. Era sede de una de las Capitanías Generales del Mar Océano y tenía buenos astilleros donde se equiparon muchas naos de la carrera indiana.¹⁰

Junto a un numeroso grupo de hidalgos existía un amplio estamento eclesiástico. Aún quedan palacios de comerciantes y cargadores, como el de Purullena, el de los Valdivieso o el de las Cadenas, erigido a finales del siglo XVII por Juan Vizarrón y Aranibar. Pero quizás el edificio más importante es el Castillo de San Marcos, una primitiva mezquita donde residió Colón en 1484.

Podemos citar importantes nombres de gaditanos que tomaron parte en la empresa americana. Manuel Benítez de Aranda, natural de Jerez de la Frontera, se instaló en Nueva España como maestro platero y ensayador. Fray Fernando de Sierra, también jerezano, fue Vicario General de las provincias de Nueva España a mediados del siglo XVIII e hizo legados de piezas artísticas al Convento de la Merced de Jerez. Un tal Camacho, oriundo de El Puerto de Santa María, fue general y capitán de guardias del virrey de México a finales del siglo XVII e hizo donativos a la Iglesia Prioral.¹¹ Muchos de ellos fueron los responsables de la presencia de una o más de las abundantes obras novohispanas que se localizan en esta provincia.

La mayor parte de las pinturas novohispanas conservadas en Cádiz tienen por tema a la Virgen de Guadalupe de México. Antes de referirnos a ellas, es necesario aludir al surgimiento y la difusión de esta advocación en el virreinato de Nueva España.

8. AA.VV., *Andalucía-América*, pág. 25.

9. GÓMEZ DÍAZ, A. M., *Guía histórico-artística de Sanlúcar*, pág. 24.

10. GONZÁLEZ BELTRÁN, J. M., *El Cabildo Municipal del Puerto de Santa María (1725-1734). Un estudio de la institución en su tránsito de señoría y realengo* (Tesis de licenciatura), págs. 17-22.

11. GONZÁLEZ BELTRÁN, J. M., *Op. Cit.*, pág. 43.



Virgen de Guadalupe. Iglesia de la Victoria. Medina Sidonia (Cádiz). Anónimo. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

Aunque tomó el nombre de su homónima extremeña, puede considerarse una advocación totalmente novohispana. Una antigua leyenda presuntamente escrita por el indio Antonio Valeriano y denominada «Nicomopohua» (aquí se narra) cuenta como en 1531 la Virgen se le apareció a un indio recién bautizado llamado Juan Diego, en las afueras de la ciudad de México. Cuando le pidió que fuera a ver al arzobispo fray Juan de Zumárraga y le solicitara la construcción de un santuario en su honor, el arzobispo desoyó su ruego. La Virgen le dijo entonces al indio que recogiera rosas con su ayate (túnica) y se las llevara. Al desplegarlo en su presencia, había obrado el milagro de dejar impresa su imagen en él. Este hecho, conocido como el Milagro de las Rosas, dio origen al culto guadalupano en Nueva España.¹²

12. NEBEL, R., *Santa María de Tonantzin, Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México.*, págs. 56-87.

Todas las castas del virreinato se identificaron con la Guadalupana. Su condición milagrosa y carácter popular, alentados por la literatura criolla, la hicieron triunfar sobre el resto de las advocaciones. En palabras de Francisco de Florencia, “no se hallará en todo el reino, iglesia, capilla, casa ni choza de español ni indio, en que no se vean y adoren imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe”.¹³ Pero también poseía importantes connotaciones políticas, llegando a encarnar la búsqueda de la identidad novohispana.

Fue sin parangón el tema más representado en los talleres virreinales. Su iconografía quedó establecida de una forma fija: sin niño, suspendida en el aire, con corona, túnica rosa y manto azul de estrellas, rodeada de una aureola de rayos solares. Su rasgo más distintivo era la tez morena como la de los indios, exaltando su origen novohispano. Algunos atributos como la luna sobre la que se apoya, las manos en actitud de oración, la corona o los rayos revelan su origen apocalíptico. Uno de los máximos difusores de su culto fue el bachiller Miguel Sánchez, considerado el creador de la tradición guadalupana. El pintor Miguel Cabrera exaltó su origen divino en *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, un opúsculo publicado en 1752.

Muchos teólogos relacionaron a la Virgen de Guadalupe con la Inmaculada Concepción, también de ascendencia apocalíptica. El indio Antonio Valeriano se refería a ella como una Inmaculada india.¹⁴ Fray Servando Teresa de Mier contaba que el taller dirigido por fray Pedro de Gante había producido en masa imágenes de la Virgen que Juan Diego había visto bajo el aspecto de una Inmaculada Concepción.¹⁵ Para el historiador Antonio Moreno, es la mejor muestra de lo que la Inmaculada fue para América.¹⁶ El jesuita Mateo de la Cruz escribió: “...Y poniendo los ojos en la Santa Imagen (la Virgen de Guadalupe), ¿quién no ve que sus señas todas son de la Concepción?”.¹⁷

Aunque han existido intentos de relacionarla con la española, poco tiene que ver la una con la otra. En una carta dirigida a Felipe II el virrey Martín Enríquez en 1575 afirmara que “pusieron nombre a la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, por decir que se parecía a la de España”, pero su iconografía difiere bastante de la de su homónima extremeña. Más acertadas son las teorías que señalan su semejanza con la imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se conserva en el coro de la iglesia de este santuario, una imagen gótica apocalíptica, con el niño en brazos, apoyada sobre la luna sostenida por un querubín y rodeada de rayos solares.

Como consecuencia de su desmesurado culto, la Virgen de Guadalupe fue pintada por los principales artistas virreinales como Juan Correa, Miguel Cabrera o Cristóbal de Villalpando. Existen varios modelos iconográficos.

13. FLORENCIA, F. de., *Estrella del Norte de México aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre del cerro del Tēpeyac...*, pág. 133.

14. VALERIANO, A., *Historia de las apariciones*, pág. 7.

15. TERESA DE MIER, S., *Memorias*.

16. MORENO GARRIDO, A., “Tipos iconográficos concepcionistas andaluces en el siglo XVIII”, *Algunas consideraciones entorno a la iconografía concepcionista en Andalucía y el Nuevo Mundo*, págs. 183-189.

17. CRUZ, M. de la., *Relación de la milagrosa aparición de la Santa Imagen de la Virgen de Guadalupe de México, sacada de la historia que compuso el bachiller Miguel Sánchez*, pág. 22.

El más sencillo, conocido como “Fiel copia del original” se caracteriza por mostrar únicamente la figura de la Virgen, con ausencia de cualquier elemento decorativo. El más común es el que la muestra rodeada por cuatro escenas, situadas en los ángulos del lienzo, que relatan sus apariciones al indio Juan Diego con un marcado carácter narrativo. Este suele incluir también decoración de flores o/y angelitos, y a veces un paisaje del Monte Tepeyac a los pies de la Virgen. Además en algunas pinturas está acompañada de diversos santos o advocaciones marianas. En una de las versiones más polémicas, denominada “el Taller Celestial” aparece la encarnación humana del Padre, el Hijo o el Espíritu Santo pintándola, reclamando así su autoría.¹⁸ En el siglo XVIII se realizaron ricas alegorías guadalupanas que integraban elementos políticos, sociales, teológicos...

A su vuelta del virreinato, muchos españoles trajeron consigo pinturas novohispanas, especialmente copias del retrato guadalupano. No se trató de una actividad organizada, sino perteneciente al ámbito privado. Las obras formaban parte de los equipajes personales, con un sentido más devocional que artístico. Su propósito era decorar sus domicilios, regalar a conocidos o donar a instituciones religiosas de su localidad natal, a menudo con un deseo de reconocimiento social. Esta situación deriva sobretodo del valor devocional que habían alcanzado algunas imágenes religiosas. Con frecuencia se trataba funcionarios del gobierno o personas que habían hecho fortuna en las Indias, y clérigos con el propósito de propagar su culto en la comunidad.

Estas pinturas fueron muy apreciadas. Se trataba de una iconografía exótica, desconocida en nuestro país, de connotaciones profundamente americanistas. Las personas de mayor poder adquisitivo eran las principales poseedoras de obras de arte. En el equipaje de virreyes, militares o altos cargos eclesiásticos se incluía con frecuencia alguna pintura guadalupana. En ocasiones, una inscripción informaba de su procedencia. La que se conserva en el antiguo convento de los Padres Mínimos de Puerto Real (Cádiz), obra de Miguel Correa, data de 1718 y tiene una que revela que fue pintada: “A devoción del Cap. D. Juan de Reina”. Junto con el estamento más noble, muchos comerciantes, artesanos, marineros... quisieron traer una imagen de la Virgen de Guadalupe al regresar a España: Pero “debemos llegar a finales del siglo XVII cuando en un estamento social diferente a la nobleza aparece un mayor número de piezas, no de coleccionistas como los ídolos de oro, sino pertenecientes ya al ámbito cotidiano”.¹⁹

A menudo las donaciones tenían el fin de dar a conocer en su tierra natal a la Virgen o al santo al que se habían encomendado en su viaje o estancia en el Nuevo Mundo y al que atribuían la fortuna adquirida en esas tierras. A veces, al morir el propietario, las pinturas eran enviadas a través de intermediarios, y a en España eran encargadas a un representante. Los testamentos y expedientes de Bienes de Difuntos conservados en el Archivo General de Indias de Sevilla han aportado interesantes datos.

18. CUADRIELLO, J., “El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial” (catálogo de la exposición), *Museo de la Basílica de Guadalupe. 60 Aniversario* (Ciudad de México, Diciembre 2001-Abril 2002), págs. 163-165.

19. AGUILÓ ALONSO, M. P., “El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”, AA.VV. *Relaciones artísticas entre España y América*, pág. 117.

La mayoría de las pinturas de la Virgen de Guadalupe que permanecen en España se encuentran en las provincias de Sevilla y Cádiz debido a su sucesiva función de puertos de Indias. El historiador Joaquín González Moreno recogió muchas de ellas en su obra *Iconografía guadalupana en Andalucía*, cuya primera edición data de 1959.

En Cádiz varios conventos e iglesias albergan pinturas guadalupanas de diferentes modelos iconográficos:

— **Fiel copias del original.**

Son las representaciones de la Virgen según el modelo tradicional, sin ningún tipo de elemento decorativo. En el Convento de Santa María se conserva una pintura del siglo XVIII realizada sobre tabla, de gran tamaño, en la que con el fin de destacar el rostro de la Virgen se le abultó la cabeza. También una de pequeñas dimensiones que data del primer tercio del siglo XVIII.

Otras se sitúan en el Colegio de Santa Cruz y en el Oratorio de la Santa Cueva. La primera es de pequeñas dimensiones, del siglo XVII. La segunda ha sido catalogada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Es una obra realizada por el pintor novohispano Antonio de Torres entre 1760 y 1790, de gran tamaño.

— **Con las escenas de las apariciones.**

Es el modelo más abundante, que muestra a la Virgen rodeada por las cuatro escenas de las apariciones al indio Juan Diego en los ángulos. Por lo general incluyen también decoración de angelitos y rosas.

En el Convento de Santa María se localiza un lienzo que “ofrece la originalidad de colocar unidas en la parte inferior del lienzo, las cuatro cartelas formando un gran rectángulo dividido por filetes dorados en cuatro partes iguales”. Este es un caso excepcional en la pintura guadalupana. Un modelo parecido lo encontramos en el lienzo que se conserva en la catedral de Astorga (León). Además se conserva otro, que según González Moreno es la primera imagen que encontramos rodeada de cabezas de ángeles alados. De hecho, afirma que “la mayoría de las imágenes del último tercio del siglo XVIII conservadas en España con los ángeles se encuentran actualmente en iglesias y conventos de la ciudad de Cádiz. Parece como si la ciudad de Hércules hubiera heredado de Sevilla a fines de este siglo no sólo el comercio indiano, sino la devoción a la Virgen de Guadalupe rodeada de ángeles”.²⁰ Recordemos que en el siglo XVIII casi la mitad de las pinturas de la guadalupana van acompañadas de angelitos. El Padre Francisco de Florencia decía que “pareció a la piedad de los que cuidaban el culto de la imagen (a raíz de la aparición) que sería bien adornarla de ángeles, que alrededor de los rayos del sol le hiciesen compañía”.²¹

En el Convento de San Juan de Dios se ubica una pintura de grandes dimensiones que data del siglo XVIII. Exhibe las cuatro cartelas en los ángulos, en marcos octogonales, y una escena del Tepeyac a los pies de la Virgen, enmarcada en un rectángulo. Dos angelitos se apoyan en las cartelas inferiores, y otros dos sostienen las dos superiores. Entre ellos aparece decoración de rosas. Los ángeles se asemejan a los que aparecen en «La Virgen de la Servilleta» de Murillo.

20. GONZÁLEZ MORENO, J., *Iconografía guadalupana en Andalucía*, págs. 27-28.

21. FLORENCIA, F. de., Op. Cit., pág. 2.

En la iglesia del ex Convento de Capuchinos se halla una de gran tamaño que data del segundo tercio del siglo XVIII. Incluye las escenas de las apariciones enmarcadas en óvalos con rocalla, y un paisaje del Tepeyac a los pies de la Virgen. Junto a cada óvalo hay un angelito, y el resto del lienzo está cubierto de flores.

Joaquín González Moreno menciona una pintura en la sacristía de la Iglesia de San Agustín que incluye las escenas de las apariciones y el milagro en marcos ovalados con rocalla y una vista del Tepeyac a los pies de la Virgen. Apoyados en las dos cartelas inferiores hay dos angelitos, y otros dos sostienen las superiores. Entre ellos aparece decoración de rosas.

En el Colegio de Santa Cruz existe un lienzo que presenta las tradicionales cartelas con molduras rococó. Fue parcialmente destruido, aunque se conserva intacta la parte más interesante. En un principio tenía seis cartelas (siendo el único ejemplar en alcanzar este número), con marcos rococó unidos entre sí por seis bellísimos ángeles. Actualmente sólo se conservan cinco cartelas, cuatro ángeles, y el busto de la imagen de la Virgen. Los ángeles, al igual que los que aparecen en los lienzos de la Iglesia de San Agustín, el ex Convento de capuchinos, y uno de una colección particular (la del Sr. Conte), evidencian el parecido iconográfico con los de Valdés Leal.

En el Hospital de Mujeres hay una pintura de gran tamaño catalogada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico que data de la segunda mitad del siglo XVIII.

En la sacristía de Iglesia del Oratorio de San Felipe Neri se encuentra otra, realizada entre 1675 y 1724.

La que se ubica en la sacristía de la Iglesia de San Antonio, de grandes proporciones, fue pintada según los datos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en el siglo XIX.

En la Iglesia parroquia de Santa Cruz (antigua catedral vieja) se encuentra una pintura no muy grande del primer tercio del siglo XVIII.

En el Convento de Santo Domingo se halla un lienzo de gran tamaño con la misma cronología.

En la sacristía de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Palma se conserva una pintura del segundo tercio del siglo XVIII.

En la sacristía de la Iglesia de San José se encuentra una pintura guadalupana con las cuatro apariciones en marcos decorados, un angelito sosteniendo cada uno, un paisaje del Tepeyac a los pies de la Virgen y rosas a ambos lados. Tiene una inscripción que dice: "Se tocó a su original el 24 de Septiembre de 1748".

Otra representación guadalupana de esta tipología se conserva en la Iglesia parroquial de San Lorenzo.

— Iconografías alternativas.

Difieren del modelo tradicional por sus materiales o temática. En la Casa Fragela de recogimiento de viudas se conservan cuatro lienzos que tienen por tema las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego.

En muchas iglesias y conventos de pueblos de la provincia de Cádiz se custodian pinturas de la Virgen de Guadalupe. Una de ellas copia exacta del original se localiza en el altar mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Algar. Según cuenta el investigador Salvador Moreno, "no es de extrañar que esta devoción cruzara el Océano Atlántico hasta llegar a Cádiz



Virgen de Guadalupe. Iglesia de San Antonio. Cádiz. Anónimo. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

de 1763 y fue dañada en 1818 durante la cruzada napoleónica. La segunda pintura es de 1813. La tercera, la única que se conserva, es una copia del original hecha en el siglo XVIII. Posee dos inscripciones: “Restaurado en los estudios Cañete. Moratín, 28. Sevilla” y “Copia exacta de la patrona de Méjico –siglo XVIII– adquirida en dicho país por don Bernardo Taravillo de La Loma, en 1917. Cedido a D. Augusto Díaz Pérez, y donado por este a la Iglesia parroquial de Algar de Santa María de Guadalupe”. La segunda imagen se bendijo en 1814. Durante un tiempo estuvieron las dos en la iglesia, cada una en su altar. Ambas desaparecieron en el asalto en incendio de Domingo de Ramos, 19 de Abril de 1936.

En la Iglesia de Santo Domingo de Jerez de la Frontera hallamos una pintura guadalupana, en una capilla lateral. En la zona inferior del lienzo, en dos óvalos, se lee la siguiente inscripción: “El Excmo. E Iltmo. Sr. don

y de Cádiz pasara a toda España”.²² El promotor de este vínculo fue el señor Domingo López de Carvajal, Vizconde de Carrión y Marqués de Atalaya Bermeja, natural de Duanco (Galicia) pero avecindado en el Puerto de Santa María. A él se debe la fundación de Algar en el último cuarto del siglo XVIII con motivo de una promesa hecha a la Virgen de Guadalupe de México durante su travesía de regreso, al sorprenderle una tempestad.

Joaquín González Moreno cuenta que en la Villa de Algar del Río existió un lienzo, hoy desaparecido, que reproducía el conjunto terminado de todas las edificaciones del Tepeyac tal y como estaban a finales del siglo XVIII.²³ En 1757 el marqués colocó en el altar de su iglesia una talla de madera de la Guadalupana, traída de México. El 13 de Octubre de 1773 el Rey Carlos III concedió título de Villa al lugar de Algar y quedó desde entonces bajo el patronato, único en España, de la Virgen de Guadalupe de México.

Desde la fundación de Algar, la Virgen de Guadalupe ha recibido devoción en tres pinturas y tres imágenes. La primera pintura data

22. MORENO, S., “Guadalupismo mexicano en Cádiz”, *Cádiz Iberoamérica*, n.º. 2, 1984, págs. 28-29.

23. GONZÁLEZ MORENO, J., Op. Cit., pág. 38.

Alonso Núñez de Haro y Peralta, Arzobispo de Méjico, concede 80 días de indulgencias por cada Ave María que se rezare ante esta soberana Virgen”. “Se tocó al original en el mes de Julio del año 1790”. En la sacristía de la Iglesia parroquial de San Mateo hay otra, de gran tamaño, con las tradicionales cartelas en los ángulos. Data del primer tercio del siglo XVIII. En la Iglesia de San Miguel otra, cuyo motivo principal es el pasaje de la primera aparición. La pintura muestra la imagen de la Virgen de Guadalupe tal y como es habitual, y a Juan Diego arrodillado en el ángulo inferior izquierdo.

En la sacristía de la Iglesia Parroquial de San Miguel se conserva un original lienzo que representa una de las apariciones de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego. Es de grandes dimensiones y data del siglo XVIII. Esta pintura muestra una iconografía distinta de la habitual, especialmente en la figura del angelito, que aparece de medio cuerpo. Juan Diego se sitúa, arrodillado, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo.

En el Convento de las Concepcionistas del Puerto de Santa María se custodian tres, una de ellas con las cartelas en sus extremos. Una inscripción revela que fue pintada por Ambrosio de Avellaneda en 1711. En una escena recoge el momento de la aparición de la Virgen a Juan Bernardino, el tío de Juan Diego, cuyo precedente lo podemos encontrar en un lienzo que se venera en la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe en México. Esta se observa también en el lienzo del Colegio de Santa Cruz de Cádiz, y en uno que pertenece a una colección particular sevillana (la de don Santiago Martínez). En una de las celdas bajas existe otra, del primer tercio del siglo XVIII. En el locutorio se ubica otra. Una más se localiza en la sacristía de su iglesia. Data de la segunda mitad del siglo XVII, y sus ángeles recuerdan a los que pintaba Francisco Pacheco.

En el Monasterio de San Miguel Arcángel del Puerto de Santa María hay un lienzo de la Virgen de Guadalupe del siglo XVIII con las cuatro apariciones y rodeada de guirnaldas de flores. “Puede ser esta la imagen de culto que hubo en el presbiterio en un retablo que costeó Don Juan de



Virgen de Guadalupe. Iglesia de San José. Cádiz. Anónimo. 1748. Óleo sobre lienzo.

Palma Torón, que en 1748 obtiene licencia para tener entierro con su madre y parientes hasta 4º grado, frente a este retablo”.²⁴

En un lateral de la iglesia se encontraba el retablo dedicado a Nuestra Señora de Guadalupe que fue costeado por el presbítero don Juan de Palma Torón, a quien se le autorizó a ser enterrado en él. En el legajo 10 de los denominados “Documentos de la Caja” se incluyen autorizaciones para pedir limosnas en América a favor de las obras en este convento. El legajo 33 es un documento en el que la Comunidad manifiesta su agradecimiento al Pbro. don Juan de Palma por las donaciones hechas al convento. Entre ellas se cita el altar de la Virgen de Guadalupe (a. 1751).

En el Convento de Capuchinas se ubica un lienzo del siglo XVIII, y en la iglesia otro, del siglo XIX. En la Iglesia parroquial de Santa María, se conservan dos pinturas de la Virgen de Guadalupe que llevan las cartelas en los ángulos. Una de ellas, situada en la sacristía, data del segundo tercio del siglo XVIII. En el Convento de las Madres Agustinas existen dos representaciones de la Virgen de Guadalupe, una de ellas en el Refectorio y otra en la Escalera Reglar, ambas del siglo XVII. Una más se conserva en la Iglesia de San Telmo.

En la Capilla de la Virgen de la Soledad de la Iglesia Prioral de Santa María hay un lienzo guadalupano de gran tamaño realizado en el último tercio del siglo XVIII.

En Sanlúcar de Barrameda se localizan varias pinturas guadalupanas. Una en la Iglesia del Convento de las Descalzas, en el coro. Es de pequeñas dimensiones y presenta una iconografía bastante original. “En 1737 un anónimo pintor mejicano trazó tres lienzos de distinto tamaño, conservando uno en el Convento de las Descalzas de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), otro en la Colección de la Sra. Viuda de Pérez Barquín, en Sevilla y otro en la Colección del Sr. Sánchez, de Sevilla. En los tres presentó diez ángeles que sostienen cartelas, coronas y rosarios, entre los cuales hay rótulos con letanías”.²⁵ Los dos que se sitúan sobre las cartelas superiores portan coronas y pronuncian el “Regina Angelorum” y el “Regina Patriarcarum”. A la derecha de la Virgen hay tres, que sostienen las leyendas “Regina Prophetarum”, “Regina Martirium”, y “Regina Virginum”. A la izquierda hay otros tres, en postura asimétrica, portando las invocaciones “Regina Apostolorum”, “Regina Confessorum”, y “Regina Sanctorum omnium”. En la parte inferior dos ángeles sostienen un rosario, extendiéndolo en forma triangular. Sobre ellos aparece la famosa inscripción: “Non fecit taliter omni nationi”. Y bajo la cruz se lee: “Regina Sacratissimi Rosarii”. Posee una cartela en la que se puede leer: “Rto. De Sta. María Virgen de Guadalupe Patrona principal de Nueva España, Jurada en Méjico en 27 e Abril año de la Epidemia de 1737”. Existen dos más, copias exactas del original.

En la Iglesia de la Santísima Trinidad de Sanlúcar de Barrameda se encuentra otra Guadalupeana. En el Convento de Madre de Dios se ubica un lienzo copia exacta del original, y otro con las cartelas en los ángulos. En el Convento de Regina Angelorum se localiza una copia exacta del original de pequeñas dimensiones, realizada en el siglo XVII. En la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen hallamos una pintura con las tradicionales

24. GARCÍA PEÑA, C., *Los monasterios de Santa María de la Victoria y San Miguel Arcángel en el Puerto de Santa María*, pág. 96.

25. GÓMEZ DÍAZ, A. M., *Op. Cit.*, pág. 83.

cartelas que data de la segunda mitad del siglo XVII. Al igual que la de la iglesia del Convento de las Concepcionistas del Puerto, de la misma época, recuerdan al estilo de los de Pacheco. Otra es la de la Iglesia parroquial de Santo Domingo, copia exacta del original. En esta iglesia existe otra con las consabidas cartelas. Data del segundo tercio del siglo XVIII. En la Iglesia parroquial de San Nicolás se conservan dos pinturas, ambas copias exactas del original que datan del siglo XVII. Una de ellas se ubica en la sacristía. También en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen se encuentra una pintura de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones.

En la Iglesia parroquial de la Caridad se encuentra un lienzo que incluye las escenas de las apariciones y un paisaje del Tepeyac. Posee una inscripción: “Antto de Torres, f. año de 1730”. En un salón-despacho del claustro se conserva otro. En este “colocó a la manera tradicional cuatro ángeles sosteniendo las cuatro cartelas. En los rostros de estos querubes se pueden descubrir los rasgos característicos de la raza mestiza mejicana”.²⁶ Está firmado en el ángulo inferior derecho por “Matheo de Montesdeoca”. Al dorso lleva una inscripción que reza “De la Caridad”.

En la sacristía de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O hay dos lienzos copia exacta del original. En la Capilla del Santísimo Sacramento hubo uno con la figura de su donante a los pies y rodeado de los tradicionales símbolos marianos. Estos símbolos acompañaban a la Virgen como recuerdo de una procesión que tuvo lugar “el 14 de Mayo de 1634, conduciéndose la Virgen de Guadalupe al Tepeyac bordándose en la pedrería los atributos de Na. Sa., dejando el verde del ciprés, palma y huerto, las esmeraldas, los rubíes a la rosa, topacios y zafiros al lirio, diamantes a las luces y estrellas”.²⁷ Los dos existentes actualmente son posteriores. Uno de ellos, fiel copia del original que se ubica en la sacristía, fue donado por don Enrique de Silva e inicialmente se colocó en el centro del retablo.²⁸ Está firmado por



Virgen de Guadalupe. Iglesia de Nuestra Señora de la Caridad. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Mateo Montesdeoca. Último tercio del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

26. GONZÁLEZ MORENO, J., Op. Cit., pág. 28.

27. GÓMEZ DÍAZ, A. M., Op. Cit., pág. 108.

28. GONZÁLEZ MORENO, J., Op. Cit., pág. 46.

“Josephus ab Alzibar, pinxit Mexici, a° 1778”. Posee una inscripción que dice: “Está fielmente copiada y/arreglada a las/medidas, número de Rayos, y Estrellas de su Sagra-/do/Original”.

En la sacristía de la Iglesia del Seminario Menor se exhibe una pintura guadalupana del siglo XVII sin ningún elemento decorativo, y en la escalera otra, con las tradicionales cartelas. Esta data de la segunda mitad del siglo XVII y está firmada por “Diego Ruiz”.

Los Duques de Medina Sidonia poseen en su palacio dos representaciones guadalupanas. Ambas son piezas de pequeñas dimensiones y gran calidad, realizadas sobre lámina de cobre y decoradas con pan de oro. El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico cataloga una de ellas como del siglo XVII y otra de los siglos XVII al XIX.

En la Iglesia de la Victoria de Medina Sidonia (antiguo Convento de San Francisco de Paula) se localiza una que no incluye las cartelas con las escenas de las apariciones. En la Iglesia de Santiago del mismo pueblo se halla otra guadalupana que presenta únicamente los dos medallones superiores, lo que hace pensar que el lienzo está cortado por la parte inferior. De esta localidad era natural el célebre arquitecto carmelita fray Andrés de San Miguel, vecindado en el virreinato, por lo que tal vez la presencia de alguno de estos lienzos esté relacionada con él.

En la Capilla de Jesús de Conil de la Frontera se encuentra un retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe que incluye cinco lienzos: uno fiel copia del original y cuatro con las escenas de las apariciones.

En la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva de Vejer de la Frontera se localiza una que incluye las escenas de las apariciones, un paisaje del Tepeyac, y la tradicional decoración de rosas y angelitos.

En la Iglesia de San Francisco de San Fernando hay un lienzo guadalupano del último tercio del siglo XVIII.

Otras son las situadas en la Iglesia parroquial de Bornos, un lienzo del siglo XVIII, y en la iglesia del Hospital Municipal de las Misericordias de Puerto Real (antiguo Convento de los Padres Mínimos).

Muchas pinturas se localizan en domicilios particulares gaditanos. La mayoría son obras anónimas del siglo XVIII. Muy pocas son fiel copia del original o presentan iconografías alternativas. Algunas pertenecen a familias aristocráticas que estuvieron vinculadas al virreinato, como los Señores Díez o la Baronesa de Algar de Jerez de la Frontera. Esta última posee tres pinturas de pequeñas dimensiones, dos realizadas en el primer tercio del siglo XVIII, otra en el segundo. Una de las primeras incluye las cartelas de las apariciones con molduras rococó.

El investigador Joaquín González Moreno catalogó algunas.²⁹ Obviamente, muchas de estas obras han debido cambiar de dueño. Según su información, el Sr. Augusto Conte posee varias. Una de ellas, de pequeñas dimensiones, incluye la inscripción: “Se tocó al Sagrado Original el día 24 de Abril de 1747”. También posee un lienzo firmado por Antonio Rodríguez con la inscripción “Non fecit taliter ovni Nationi” (“No hizo lo mismo en otras naciones”), y un cobre de pequeño formato, obra de Manuel Serna, en el que igualmente se lee la inscripción: “Non fecit taliter omni nationi”. Otra, la más

29. GONZÁLEZ MORENO, J. Op. Cit., págs. 71-135.

original, es una copia del rostro de la Virgen de Guadalupe. Es de pequeño tamaño, del siglo XVIII, y se sitúa en las afueras de Jerez de la Frontera.

Otra representación guadalupana del siglo XVII pertenece al Sr. don Joaquín Barquín. La de los herederos de los Sres. Díez, de Jerez de la Frontera, data del último tercio del siglo XVIII.

Don Fernando Romero posee otra, del último tercio del siglo XVIII en su domicilio de Sanlúcar de Barrameda. Es un lienzo de pequeñas dimensiones.

El Sr. Obispo de Cádiz es el dueño de una pintura guadalupana del siglo XVIII situada en el palacio episcopal.

El Sr. Martínez del Cerro tiene una pintura del siglo XVIII que incluye las apariciones en óvalos con marco de rocalla y un paisaje del Tepeyac. En el resto del lienzo aparece decoración de flores. El marco es de un gran barroquismo.

Además de estas representaciones guadalupanas, se conoce la existencia de algunas pinturas novohispanas de otras temáticas. Entre ellas podemos mencionar «María Santísima del Rosario, Patrona de Cádiz» o la «Inmaculada Concepción» de Miguel Cabrera situadas en la Catedral (Antón, 1995),³⁰ «Las Ánimas Benditas» situada en la Iglesia de San Antonio, o «Ierarchia Angelorum» en la Iglesia de San Nicolás de Sanlúcar de Barrameda.

Como queda patente, la presencia de la pintura novohispana en Cádiz alcanza niveles bastante significativos. Se trata en su mayoría de representaciones de la Virgen de Guadalupe de México de los siglos XVII y XVIII (preferentemente del XVIII), anónimas (aunque algunas de ellas están firmadas por prestigiosos artistas novohispanos), de distintos modelos iconográficos, que residen en edificios religiosos o domicilios particulares y fueron traídas con un fin fundamentalmente devocional. Aunque es probable que existan aún pinturas sin catalogar, son bastantes de las que se tiene conocimiento. Su presencia es sin duda producto de las estrechas relaciones mantenidas entre Cádiz y el virreinato de la Nueva España durante la época colonial y atestiguan un proceso de intercambio cultural en el que intervinieron factores sociales, políticos, artísticos, religiosos, y meramente humanos.

Bibliografía

- AA.VV, *Andalucía-América*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.
- AA.VV., *Cartas de Indias*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1980.
- AGUILÓ ALONSO, M. P., “El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”, AA.VV. *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- ANSÓN, F., *Guadalupe, lo que dicen sus ojos*. Madrid, Rialp, 1988.
- ANTÓN SOLÉ, P., “Miguel Cabrera en la Catedral de Cádiz”, *Goya. Revista de Arte*, n° 244. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1995.
- CABRERA Y QUINTERO, C. de, *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima ciudad de la Nueva España...*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981 (1738).
- CRESCO SOLANA, A., *La Casa de la Contratación y la intendencia general de la marina en Cádiz (1717-1730)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996.

30. ANTÓN SOLÉ, P., “Miguel Cabrera en la Catedral de Cádiz”, *Goya. Revista de Arte*, n° 244, 1995.

- CRUZ, M. de la, *Relación de la milagrosa aparición de la Santa Imagen de la Virgen de Guadalupe de México, sacada de la historia que compuso el bachiller Miguel Sánchez*, México, 1738 (1600).
- CUADRIELLO, J., *Catálogo de la exposición "El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial"*, Museo de la Basílica de Guadalupe. 60 Aniversario (Ciudad de México, Diciembre 2001-Abril 2002), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.
- FLORENCIA, Francisco de, *Estrella del Norte de México aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre del cerro del Tepeyac...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (1688).
- GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., *La Carrera de Indias. Suma de Contratación y océano de negocios*, Sevilla, Ed. Algaida, 1992.
- Comercio y burguesía mercantil en el Cádiz de la Carrera de Indias*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1989.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. N., *Burguesía y toga en el Cádiz del siglo XVIII. Vicente Pulciani y su biblioteca*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000.
- GARCÍA PEÑA, C., *Los monasterios de Santa María de la Victoria y San Miguel Arcángel en el Puerto de Santa María*, Jerez de la Frontera (Cádiz), Diputación de Cádiz, 1985.
- GÓMEZ DÍAZ, A. M., *Guía histórico-artística de Sanlúcar*. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), Asociación sanluqueña de encuentros con la Historia y el Arte, 1993.
- GONZÁLEZ BELTRÁN, J. M., *El Cabildo Municipal del Puerto de Santa María (1725-1734). Un estudio de la institución en su tránsito de señorío y realengo* (Tesis de licenciatura), Granada, Universidad de Granada, 1986.
- GONZÁLEZ MORENO, J., *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Jerez de la Frontera (Cádiz), Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, Asesoría Quinto Centenario, 1991 (1959).
- LAFAYE, J., *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, 1995 (1977).
- MORENO, S., "Guadalupismo mexicano en Cádiz", *Cádiz Iberoamérica*, n.º. 2, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1984.
- MORENO GARRIDO, A., "Tipos iconográficos concepcionistas andaluces en el siglo XVIII", *Algunas consideraciones entorno a la iconografía concepcionista en Andalucía y el Nuevo Mundo*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985.
- MORGADO GARCÍA, A., *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989.
- NEBEL, R., *Santa María de Tonantzín, Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- SERRERA, R. M., "La organización de las Indias", AA.VV. *Descubrimiento, colonización y emancipación de América. Historia de España, Volumen 8*, Barcelona, Ed. Planeta, 1990.
- TERESA DE MIER, S., *Memorias*. México, Ed. Porrúa, 1982 (1822).
- VALERIANO, A., *Historia de las apariciones, 1558-1570*.

Entre la fortuna y el olvido. La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800)

CÁNDIDO DE LA CRUZ ALCAÑIZ

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. EEHAR-CSIC

Resumen: La trayectoria artística de Domingo Álvarez giró entre Madrid, Roma y Cádiz. Formado a las órdenes de artistas de la talla de Andrés de la Calleja, Francisco Preciado de la Vega o Anton Rafael Mengs, el éxito profesional le llegaba en la senectud cuando fue nombrado maestro de pintura de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz. Mostrar una de las tantas personalidades que bebió directamente de las artes clásicas en el siglo XVIII es la finalidad de este trabajo.

Palabras clave: Roma, Real Academia de San Fernando, Academia de San Lucas, Anton Raphael Mengs, Francisco Preciado de la Vega

Abstract: Domingo Álvarez's artistic career turned between Madrid, Rome and Cadiz. Formed by artists of the size of Andrés de la Calleja, Francisco Preciado of the Vega or Anthony Rafael Mengs, the professional success came when he was named painting teacher of the Arts School of Cadiz. The purpose of this work is to show one of so many people personalities influenced by the classic arts in the XVIIIth century.

Key words: Rome, National Academy of St. Luke, Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, Anton Raphael Mengs, Francisco Preciado de la Vega

No había mayor honor en el siglo de las Luces para un artista académico que poder observar de primera mano los paradigmas del arte occidental. Sin duda, el viaje a Roma, más conocido en el ámbito anglosajón como *Grand Tour*, fue la experiencia artística más importante del Setecientos. En la Ciudad Eterna coincidieron artistas de toda Europa con el único fin de entrar en los talleres más acreditados, copiar los mejores ejemplos del arte clásico y renacentista, y finalmente formarse como artistas de acreditada reputación.

Uno de esos artistas, semidesconocido por la cantidad de genios que acudieron a la Urbe, fue Domingo Álvarez Enciso. Natural de Mansilla de la Sierra (antiguo arzobispado de Burgos) en 1739, llegó a Madrid con 13 años de edad para someterse a las enseñanzas de Andrés de la Calleja. El artista riojano era pintor de Cámara desde 1734 y además mantenía en su casa una "Academia de las tres nobles Artes que antiguamente tenían los profesores", por lo tanto un pintor de gran proyección capaz de introducir a sus alumnos dentro de los círculos cortesanos que incluso había tomado parte en la creación de la Academia

de Bellas Artes de San Fernando¹. Resulta necesario señalar que la entrada de un anónimo aprendiz de los pinceles en una escuela privada de tan elevada categoría se encuentra relacionada con la pertenencia de Álvarez a una familia asentada en el servicio de la Real Furreria, concretamente sus tíos Agustín y Manuel Sainz de Alfaro². Desde este momento, 1752, Álvarez compaginaba su vida artística entre el taller de su maestro y las clases de la institución artística, donde se presentó al concurso de 1754, prueba en la que obtuvo el primer premio de la tercera clase con el diseño del Hércules Farnesio. Igualmente, en 1756 y 1757 también optó al concurso académico, en estos casos en la segunda clase, aunque en ambas ocasiones no obtuvo ningún galardón³. Tuvo oportunidad de trabajar al servicio de la Real Fábrica de Tapices copiando las obras de David Teniers que luego serían utilizadas para fabricar las colgaduras con destino a El Escorial, labor en la que eran empleados muchos de los pupilos de los pintores cortesanos con el fin de aligerar la carga profesional de sus maestros al mismo tiempo que servía para profundizar en el estudio pictórico.

Tras este aprendizaje acelerado en el ambiente madrileño, su momento de gloria llegaba en 1758 cuando participó en el concurso que por segunda vez (la primera oposición romana se había producido en 1746) la Academia de San Fernando organizaba para formar en Roma a seis jóvenes aspirantes a las musas. Entre aquellos que concurren encontramos muchos nombres familiares que tarde o temprano realizaron el *soggiorno* romano, unidos a los que continuaron su labor en la península: en pintura Ignacio Benito de la Villa (quedo eliminado en la primera prueba), Joaquín Inza, José del Castillo, Antonio Martínez, Santiago Fernández, Miguel Barbadillo, Pedro Lozano, Luis Antonio Planes (se sumó más tarde que sus compañeros), Ginés de Aguirre y el mismo Domingo Álvarez; en escultura Antonio Primo, Isidro Carnicero y Carlos de Salas, y en arquitectura, Domingo Lois de Monteagudo, Andrés Fernández, Juan de Villanueva y Manuel Ferrero⁴. El tema que tuvo que acometer el pintor burgalés fue *Pedro Ansúrez y Alfonso I el Batallador*⁵. En septiembre del mismo año se conocían los nombres de los pensionados que fueron elegidos para viajar a Roma: Domingo Álvarez quedaba en primer lugar seguido por José del Castillo; en la rama de escultura los afortunados fueron Manuel Álvarez y Carlos de Salas (renunciaron a la pensión y sus puestos los ocuparon Isidro Carnicero y Antonio Primo) y en arquitectura Domingo Lois Monteagudo y Juan de Villanueva.

1. CONTENTO MÁRQUEZ, R., "Formación del buen gusto", en *Formación del buen gusto: Dibujos de pensionados en Roma (1752-86)*, 1995, Madrid, p. 31; BARRIO MOYA, J.L., "Algunas noticias sobre el pintor Andrés de la Calleja", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 67, 1988, pp. 317-318.

2. GARCÍA SÁNCHEZ, J., "Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Azanar*, n° 100, 2007, p. 62.

3. Archivo de la Real Academia de San Fernando (en adelante, AASF), Libro 3/81, Junta general de 17, 19 y 20 de diciembre de 1754, fols. 33-34; OSSORIO, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975, p. 27; AA.VV., *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994, pp. 46-47, 56-57 y 67.

4. LÓPEZ DE MENESES, A., "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n° 41, 1933, pp. 257-248.

5. CIRUELOS, A. y DURÁ, M.V., "Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 79, 1994, p. 319.

La experiencia romana. Entre la copia y la invención

Es evidente que en Madrid no se encontraban al tanto de la vida cultural que ofrecía Roma, a pesar de que la experiencia de mantener a un grupo de pensionados en la Ciudad Eterna contaba con claros referentes en las figuras de Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, además de la primera generación oficial de artistas ‘romanos’ de 1746. Un ejemplo claro de ello es que se pensaba que los alumnos de arquitectura estudiaran en la *Scuola del Nudo* que cuatro años antes Benedicto XIV había instaurado en el Campidoglio. La única finalidad de esta Academia pública era el diseño gratuito de la figura humana, ya sea en su vertiente anatómica a través del desnudo o en el estudio de los pliegues a través de la utilización de maniqués, centro por el que pasaron ineludiblemente la mayoría de artistas europeos que arribaban a las riberas del Tíber⁶. Por ello, fue necesario realizar un programa formativo para esta nueva generación de pensionados, el cual fue redactado principalmente por Felipe de Castro y soportado en la rama pictórica por Antonio González Ruíz, Pablo Pernicharo y Antonio González Velázquez⁷, artistas todos ellos que habían estado en la ciudad italiana. Esta reglamentación pretendía que el pintor se adentrara durante los primeros estadios en los misterios del diseño de la figura anatómica para continuar con la copia de los grandes maestros, se perfeccionara en la práctica del colorido –asignatura que no entraba en el programa de la Academia de San Fernando– y finalizar con la ejecución de obras de invención propia⁸. Para todo ello contaban con la asistencia y control de un director de pensionados, en este caso, Francisco Preciado de la Vega, artista que llegó a Roma en 1732 junto a Felipe de Castro y que transcurrió toda su vida pictórica al servicio de la monarquía española y de la Academia de San Fernando en la ciudad del Tíber.

Domingo Álvarez y José del Castillo llegaron a Roma el 20 de diciembre de 1758⁹. Siguiendo las premisas dictadas desde Madrid, Álvarez comenzó sus estudios en la Galería Farnese con la obra de Carracci y en La Farnesina con el ejemplo de Rafael, al mismo tiempo que acudía al estudio del natural en la *Scuola del Nudo* y diseñaba la estatuaría clásica del Museo Capitolino. El burgalés cumplió ampliamente con las esperanzas depositadas en él y remitió a Madrid en 1760 las copias del *Júpiter y Juno* y *Paris y Mercurio* de La Farnesina, así como diseños de las estatuas de *Flora*, *Antinoo*, *Zenón*, el grupo de *Psichis y Cupido*, además de doce academias (fig. 1 y 2)¹⁰. Estos eran los trabajos correspondientes al primer año de estancia del pensionado en Roma, y sin entrar a valorar la calidad de los mismos, la cantidad demuestra que el aspirante a pintor llegó a la Urbe con la convicción de trabajar duramente. De hecho, como fruto de todo el período romano, la Facultad

6. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede (en adelante, AMAE. SS), leg. 598, Carta de Ricardo Wall a Manuel de Roda de 18 de julio de 1758.

7. AASE, Libro 3/121, Junta particular de 10 de septiembre de 1758, fol. 23r.

8. AASE, leg. 50-5/1, Instrucción para el director y los pensionados de Roma.

9. AMAE. SS., leg. 598, Carta de Manuel de Roda a Tiburcio Aguirre de 8 de febrero de 1759, fol. 32.

10. AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 8 de abril de 1760, fols. 77-78; LÓPEZ DE MENESES, A., “Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n° 42, 1934, p. 33.



Figura 1. Domingo Álvarez, *Academia*, Facultad de Bellas Artes de la U. Complutense, Madrid, 1759.

de Bellas Artes de la Universidad Complutense custodia actualmente en sus fondos un total de 29 academias realizadas por Álvarez durante su etapa como pensionado¹¹. La figura humana significaba hablar del depósito de la belleza ideal, concepto auspiciado por los grandes descubrimientos arqueológicos del siglo y los avances en el conocimiento de la estatuaria clásica.

En el segundo año de estancia, el maestro elegido era Pietro da Cortona, lejos de la demasiada novedosa estética neoclásica. La obra, *El rapto de las Sabinas* (fig. 3) del original de la Galería capitolina, no gustó a los profesores de la Academia. A pesar de la excelencia en el diseño que Álvarez había demostrado con sus diseños del natural, desde la Academia de San Fernando se mandaba a Preciado que dirigiese al joven burgalés hacia obras que conllevasen una dificultad menor en lo referente a las réplicas de los grandes maestros¹². Para apoyar los estudios de los pensionados, Preciado consiguió que José del Castillo y Domingo Álvarez por la rama de pintura, y Antonio

11. CONTENTO MÁRQUEZ, R., *Op. cit.*, pp. 31-32.

12. AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 9 de agosto de 1761, fols. 118r-119v.



Figura 2. Domingo Álvarez, *Academia*, Facultad de Bellas Artes de la U. Complutense, Madrid, 1759.

Primo e Isidro Carnicero como escultores, pasasen a estudiar a la Academia de Francia, sin olvidar los ejemplos del Capitolio y el aprendizaje en la *Scuola del Nudo*, medida con la que el director de los pensionados pretendía que los alumnos incidiesen en el estudio de las obras clásicas y de la figura humana¹³.

Continuando con el programa formativo, en 1762 Álvarez acometió la copia de la paradigmática obra de Guido Reni en la iglesia de los Capuchinos, el *San Miguel Arcángel*; sin embargo, cuando se disponía a sacarla del templo, la tela se rompió, por lo que el artista “procurara componerla ó repetirla para que venga en la primera ocasión”, empeño que finalmente pudo culminar al año siguiente¹⁴. No obstante, y como fruto de particular empeño, Álvarez consiguió remitir con éxito a Madrid un *San Gregorio* de Carracci, algo menor que el original, y un *Tarquino y Lucrecia* como obra de

13. AASE Libro 3/121, Junta particular de 4 de agosto de 1760, fol. 96r.

14. AASE Libro 3/82, Junta ordinaria de 11 de febrero y 4 de septiembre de 1763, fols. 162v y 200v-201r; PIQUERO LÓPEZ, M.A., “Copias académicas de maestros italianos”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 76, 1993, pp. 329-331.



Figura 3. Domingo Álvarez, *El rapto de las Sabinas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1761.

pensamiento propio, al mismo tiempo que se introducía en las prácticas de la pintura al fresco en el salón del Palacio de España junto a José del Castillo y Mariano Salvador Maella¹⁵. Sin embargo, la Academia, ajena a los adelantos del joven pintor, le instaba a profundizar en el estudio del diseño, al mismo tiempo que le aconsejaba realizar la copia de la *Santa Cecilia* de la iglesia de San Luis de los Franceses, calco del Domenichino realizado a partir de un original de Rafael¹⁶. No sabemos si finalmente Álvarez ejecutó esta propuesta pues en los registros de la Academia no aparece ninguna información respecto a esta pintura. Quien sí trabajó en la capilla de Santa Cecilia fue el también pensionado José Galón que había llegado a Roma tras la recomendación de Tiburcio Aguirre, embajador en París y posterior viceprotector de la Academia de San Fernando¹⁷.

En 1764, Álvarez continuaba con el pintor cortonés y remitió un *Martirio de San Lorenzo* (fig. 4) presente en el templo romano de San Lorenzo in Miranda, junto a tres figuras de academia según rezan las juntas de la Academia, firmada al dorso “Domingo Albarez fet. Roma 1763”¹⁸. Cuando se

15. LÓPEZ DE MENESES, A., *Op. cit.*, 1934, pp. 51-52, pp. 53-54; AASF, Libro 3/82, Junta ordinaria de 6 de marzo de 1763, fols. 166v-167v.

16. AASF, Libro 3/82, Junta ordinaria de 4 de septiembre de 1763, fols. 200v-201r.

17. AASF, Libro 3/82, Junta ordinaria de 16 de diciembre de 1764, fol. 270v.

18. AASF, Libro 3/82, Junta ordinaria de 2 de septiembre de 1764, fol. 256v; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964, pp. 22 y 33. El célebre historiador la confunde como un *Martirio de San Esteban*. Asimismo presenta una copia de Guido Reni, en este caso *La Aurora* del Casino Pallavicini, catalogada en los fondos de la Academia como obra de Domingo Álvarez, aunque en ningún

recibe en Madrid esta tela se le achaca su poca calidad, de hecho, junto a su compañero José del Castillo “se hallaba atraso en lugar de adelantamiento”¹⁹. Preciado explicaba que “el atraso de Castillo y Alvarez pende de la desigualdad de los talentos y de guiarse por sus propios caprichos, sin dar oídos a los consejos y persuasiones que les ha hecho”²⁰. Lejos de conformarse con las críticas vertidas, Álvarez pasaba a diseñar a otro de los lugares emblemáticos de la Ciudad Eterna, las estancias de Rafael en el Vaticano, acompañado por Mariano Salvador Maella. Era el primer contacto del artista burgalés con los paradigmáticos frescos del genio de Urbino, ejemplo que retomaría durante su segunda estancia romana. Con poco tiempo para la realización de obras de envergadura antes de la finalización de la pensión, la última remesa de Álvarez consistió tan sólo en tres figuras de academia²¹.

En marzo de 1765 ya se encontraba en España, momento en el que tuvo conocimiento de que la Academia había concedido una prórroga a los pensionados para residir en Roma precisamente hasta finales de marzo, por lo que Álvarez solicitó a los consiliarios recibir la ayuda correspondiente en Madrid. El seno académico concedió otorgar la gracia (le desembolsaron 900 reales de vellón) al igual que había ocurrido con Lois y Maella²². Al año siguiente, ingresa oficialmente en la institución madrileña como académico supernumerario por el lienzo *Endimión y Diana* (fig. 5), lejos del rango que los artistas notables obtenían, el de académico de mérito²³.



Figura 4. Domingo Álvarez, *Martirio de San Lorenzo*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1764.

momento figura dentro del registro de envíos de pensionados romanos con destino a Madrid, por lo que su autoría hay que ponerla en duda.

19. AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 2 de septiembre de 1764, fol. 256v; AASE, leg. 50-5/1, Carta de Manuel de Roda a Ignacio de Heramosilla de 11 de octubre de 1764.

20. AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 16 de diciembre de 1764, fol. 270r.

21. Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), Estado, leg. 4.973, Carta de Manuel de Roda al marqués de Grimaldi de 27 de febrero de 1765; AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 5 de mayo de 1765, fol. 301r.

22. AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 9 de junio de 1765, fol. 307r.

23. AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 14 de diciembre de 1766, fol. 414. En la colección particular María Cristina Zaldívar se encuentra una réplica de esta obra, la cual



Figura 5. Domingo Álvarez,
Endimión y Diana, Colección
María Cristina Zaldívar.

Hasta el segundo período romano de Domingo Álvarez (1773–1789), la figura del pintor, a pesar de haber sido uno de los elegidos para disfrutar de la formación en la Ciudad Eterna, cae en el olvido y su figura aparece relacionada con la petición de ayudas de costa para las clases de la Academia, becas que habitualmente eran solicitadas por artistas que comenzaban su formación en la institución artística²⁴. Este fenómeno, la falta de patrocinio de San Fernando, fue una constante en referencia a los pensionados romanos. Tuvo que ser el enorme aparato artístico que giraba alrededor de Mengs el que le proporcionara cobijo. Fue el tedesco, con el que había coincidido en Roma, quien le apadrinó al emplearle en “hazer una Pinturas sobre Puertas, que se colocaron en Palacio, y otras grandes para la Real Fabrica de Tapizes”; asimismo, el burgalés fue un

también sirvió al artista para realizar otro cuadro que regaló a la Escuela de Nobles Artes de Cádiz, AA.VV., *Los pintores de la Ilustración*, Madrid, 1988, pp. 273–275.

24. AASE, Libro 3/83, Junta ordinaria de 13 de febrero de 1771, fols. 53v-54r.

alumno más dentro de su academia particular, pero cuando el artista bohemio regresó a Roma en 1769, Domingo Álvarez ingresaba nuevamente en el taller de Andrés de la Calleja, al mismo tiempo que se vio obligado a recurrir a sus tíos Agustín y Manuel Sainz de Alfaro para poder subsistir²⁵.

La indisciplina del joven pintor

La vida de los pensionados no sólo consistía en el diseño y estudio de las grandes obras, pues dentro de lo que se registra habitualmente en la vida cotidiana, los acicates para la ociosidad que ofrecía Roma eran grandes. La actitud del burgalés no fue distinta a la de muchos de sus compañeros, no sólo españoles, pero la indisciplina no pudo ser más inoportuna ya que Preciado de la Vega estaba inmerso en la petición de creación de una Academia de España en Roma, y los descuidos de Álvarez fueron aprovechados para apoyar la necesidad del proyecto.

En mayo de 1762, Preciado notificaba a la Academia como Álvarez “continúa siendo la Piedra del Escandalo, que dà que hacer mas que todos con sus vicios, sin haber forma de enmendar mas que embobado con mugeres, y casado con sus opiniones nada adelanta, y dibuja aora como quando fuè, y ultimamente que llegarà el caso de venirse de Roma en muy pocas noticias de lo que hay en ella” y que Antonio Primo, el otro pensionado por la rama de la escultura, “prosigue con su mala cabeza”²⁶. Relataba el sevillano como gastaban todo su caudal en gastos superfluos, “por querer andar más guapos”, y que incluso realizaban diversos encargos destinados a diferentes coleccionistas, lo que estaba terminantemente prohibido en el reglamento, además de que “empezaba ya a distraerse Alvarez con las mugeres”²⁷. Desde marzo de 1761 se habían comenzado a remitir noticias a Madrid sobre las distracciones de Álvarez, y gracias a una confidencial de Preciado dirigida a Hermosilla (de la que nunca supieron los consiliarios) conocemos el hecho de que una joven, denominada Amarilis por el sevillano, perseguía continuamente al joven pintor hasta el punto de generarse un lamentable espectáculo en su residencia: “Yo siento la devilidad de Alvarez, porque en lo demas es bonisimo. A puras persuaciones mias ha comenzado a huir de su maldita Amarilis, y ella siguiendole los pasos en una casa donde le hallo, le cargò de patadas y bofetones diciendole mil injurias: Y el bueno del Jaque [caballero] llevò con mucha paciencia la carga. Si la niña tenia entonces alguna arma, hubiera sido capaz de matarle. La dueña de la casa quiso defenderle y la niña pegò con ella: Las vecinas se alvorotaron y unas defendieron una parte y otras: De modo que fue un pesado entremes que se fabrico a costa del español, que no quedò poco desacreditado”²⁸. Se habían tomado medidas al respecto para provocar

25. AGS, leg. 4.999, Carta de Manuel Sainz de Alfaro al conde de Floridablanca de 31 de enero de 1785.

26. AASF, Libro 3/82, Junta ordinaria de 27 de julio de 1762, fol. 141.

27. LÓPEZ DE MENESES, A., *Op. cit.*, 1934, pp. 42-43; BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, p. 260. AASF, Libro 3/82, Junta ordinaria de 27 de julio de 1762, fol. 141r; AMAE. SS., leg. 598, Copia de la junta particular de 27 de julio de 1762, fol. 84v.

28. AMAE. SS., leg. 598, Copia de la junta particular de 27 de julio de 1762, fol. 83v-84r bis.

que Álvarez retomase el buen camino como el impago de una mensualidad, continuas reprensiones por parte de Roda, Preciado y Hermosilla, e incluso su reclusión en un convento para controlar su comportamiento.

El secretario Hermosilla había ocultado la información al resto del cuerpo académico esperando que los pensionados retomaran las buenas costumbres. Resulta interesante señalar como en mayo de 1760, Roda escribió a Tiburcio Aguirre, viceprotector de la Academia, comunicando que sólo uno de los pensionados, sin revelar en ningún momento su identidad, había causado algunos problemas: “Solo de uno he sabido poco ha sus distracciones, y es de quien menos pudiera sospechar, por estar en un convento, y al cuidado de un religioso”²⁹. Se deduce a través de la misiva que los desmanes de Álvarez habían intentado ser atajados por Preciado ordenándole la entrada en un convento y sin comunicar al ministro esta decisión. La casa religiosa no era otra que la de los agustinos descalzos, dependiente de San Ildefonso y Santo Tommaso, donde permaneció recluido durante más de siete meses y lugar que se encontraba muy cercano a la morada de Francisco Preciado de la Vega en Piazza Barberini. Fue posteriormente cuando Roda, informado de lo que había sucedido, le negó el importe de una de sus mesadas.

Cuando la consiliarios conocieron todos los detalles del asunto y pudieron observar que las obras remitidas eran de inferior calidad a la del resto se procedió a una votación que tuvo como resultado un escrito, firmado por todos los consiliarios, que reprendía duramente a Álvarez y Primo (la falta de éste era la inaplicación y la falta de sometimiento a las órdenes de Preciado) y avisaba que en la primera ocasión que faltasen a su deber serían despojados de sus pensiones. Baltasar Elgueta y Agustín Montiano, dentro de los trece vocales que participaron en la votación, eran de la opinión de que sería mejor el cese inmediato de la asignación a los jóvenes. No obstante, en agosto de 1762, Ricardo Wall, ministro de Estado y protector de la Academia de San Fernando, pudo conocer los detalles del proceso abierto contra los pensionados y comunicó a Carlos III todo lo acontecido; el monarca decidió sin contemplaciones el cese de las pensiones con fecha de 13 de septiembre: Maella ocupó el puesto de Álvarez (al fin y al cabo tenía la misma asignación por parte de la Academia) y para suplir el puesto de Primo se pensó en convocar una nueva pensión³⁰.

La noticia de que Álvarez y Primo habían dejado de ser pensionados de la Academia de San Fernando llegó a Roma en octubre. Inmediatamente, Preciado salía en defensa de los dos artistas cuando apenas unos meses atrás los había defenestrado frente a la corporación. De Álvarez comunicaba que estaba “mas corregido, moderado y aplicado” y que Primo “lo esta aun mas”, al mismo tiempo que atacaba a las conciencias de los consiliarios alegando que el castigo acabaría para siempre con sus carreras³¹. Roda también escribió a la Academia para pedir que no se cumpliera la sentencia, que las únicas faltas de los alumnos consistían en no haber asistido a trabajar a la Academia capitolina, la *Scuola del Nudo*, por la lejanía de su ubicación. A ello añadía el ministro que Preciado sólo había querido poner de manifiesto los problemas

29. AMAE. SS., leg. 598, Carta de Manuel de Roda a Tiburcio Aguirre de 1 de mayo de 1760, fol. 64.

30. LÓPEZ DE MENESES, A., *Op. cit.*, 1934, pp. 42-44.

31. AASF, Libro 3/82, Junta ordinaria de 7 de noviembre de 1762, fol. 151v.

que acarrea el hecho de que director y pensionados habitasen tan lejos unos de otros; ésta era la razón principal del sevillano (la creación de una academia española con una sede fija) y no el deseo de castigo³².

La institución, atada de pies y manos, no podía revocar una orden de origen regio y por tanto respondía a Roda y Preciado que no quedaba otro camino que cumplir lo dictaminado. Resulta interesante observar como en esa misma junta que ratificaba la decisión, se escribía al sevillano para agradecer su gestión pues “reconoce en ello el celo y buena dirección”³³. Sin embargo, una misiva de Roda a Ricardo Wall provocó que el protector pidiese explicaciones a la Academia sobre el asunto Álvarez-Primo; parece que la información que poseía la corporación sobre la conducta de los artistas no era la misma de la que disponía el ministro en Roma. El 16 de noviembre, Wall escribía a Roda para explicar que se habían cortado las pensiones porque la Academia “aseguraba la ninguna esperanza que había de que se enmendasen en sus desordenes”³⁴. Lo cierto es que Hermosilla había escrito al protector de la Academia reproduciendo tan sólo las palabras que Preciado había plasmado en diversas cartas en las que se notificaba el despilfarro de Primo y la veleidad de Álvarez con las mujeres³⁵.

La corporación, en vista de que comenzaba a perder crédito a los ojos del ministro de Estado, del ministro en Roma y del mismo monarca, suplicó a Carlos III la revocación de la suspensión de las becas, más si cabe cuando Roda les hizo partícipes de que había escrito a Wall para que pidiese la cancelación de la orden esperando que los consiliarios actuaran en la misma dirección³⁶. El monarca, en un habitual arrebato de piedad, accedía a restablecer las becas en diciembre, pero el problema fue la ruptura de la confianza que la Academia había depositado en Preciado. Al fin y al cabo, la corporación no había ordenado en ningún momento el cese de las pensiones y en cambio su imagen de organismo de pública generosidad se había resentido sensiblemente. Hemos de recordar como los consiliarios no conocieron en ningún momento las verdaderas causas de los problemas, pues Hermosilla sólo les hizo partícipes de los detalles más superficiales. Fue el secretario quien más credibilidad perdió en todo este asunto; cuando los consiliarios recuperaron las cartas confidenciales de Preciado se quejaron duramente de la incomunicación de Hermosilla y se preguntaban “con que conciencia había el secretario de callar esta carta?”³⁷.

Pero también el sevillano vio mermada su proyección como persona de equilibrado juicio y de infatigable empeño; Wall ordenó a Hermosilla que reprendiera a Preciado, y en adelante se conminaba al sevillano a consultar con Roda todas las decisiones en asuntos de esta índole antes de dirigirse directamente a la Academia³⁸. Sólo Manuel de Roda salió decididamente

32. AMAE. SS., leg. 598, Carta de Manuel de Roda a Ignacio de Hermosilla de 28 de octubre de 1762, fol. 99; AASE, Libro 3/121, Junta particular de 16 de noviembre de 1762, fol. 135.

33. AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 7 de noviembre de 1762, fol. 152r.

34. AMAE. SS., leg. 211, Carta de Ricardo Wall a Manuel de Roda de 16 de noviembre de 1762, fol. 81.

35. AASE, Libro 3/121, Junta particular de 5 de diciembre de 1762, fol. 139.

36. AASE, Libro 3/82, Junta ordinaria de 5 de diciembre de 1762, fol. 157v; AASE, Libro 3/121, Junta particular de 16 de noviembre de 1762, fol. 135v.

37. AMAE. SS., leg. 598, Copia de la junta particular de 27 de julio de 1762, fol. 83v-84r bis.

38. AASE, Libro 3/121, Junta particular de 5 de diciembre de 1762, fol. 140.

en defensa de Preciado, es más, atacó la actitud del secretario en la falta de información continua que se sufría en Roma sobre los acuerdos académicos, se quejaba de que se sentían aislados³⁹. Lo que queda claro es que desde Roma, Preciado y Roda, y en Madrid, Hermosilla, trataron de proteger y encubrir a Álvarez y Primo. Lo que no se esperaba Preciado es que el pensionado al que trató de proteger y encubrir trató de usurparle el puesto en 1785, cuando a través de su tío dirigió un memorial al conde de Floridablanca pretendiendo el cargo⁴⁰.

El segundo viaje a Roma. El comienzo de la fortuna

Anton Rafael Mengs, acompañado por Manuel Napoli, Buenaventura Salesa, Francisco Agustín, Francisco Javier Ramos y Carlos Espinosa, entraba en Roma el 11 de marzo de 1777. Allí le esperaban dos de sus protegidos, Alejandro de la Cruz y Domingo Álvarez, artistas que entraron inmediatamente bajo su protección para encaminarlos a las principales galerías y museos de Roma, así como para introducirlos en su propia academia privada donde diseñaban el estudio del natural y la propia colección de vaciados que poseía el tedesco⁴¹. De la Cruz había llegado a Roma en 1763 con una pensión de la Academia obtenida gracias al patrocinio del propio Mengs. Álvarez, cuando regresó a Madrid tras la pensión oficial romana, había trabajado para el bohemio en diversos trabajos del Palacio Real y la Real Fábrica de Tapices; aunque no sabemos la fecha exacta en la que el burgalés regresó a Roma, su retorno puede situarse en torno a 1773 por motivos de matrimonio, quizás la citada como Amarilis, aunque no hemos encontrado datos documentales sobre el hipotético enlace. Era un fenómeno habitual que los jóvenes pensionados se esposasen con italianas, tal y como reflejan los casos de Gabriel Durán, Francisco Javier Ramos, Francisco Gutiérrez, Miguel Fernández o el propio director de pensionados, Francisco Preciado⁴². Para confirmar la fecha de regreso, en abril de 1773 el burgalés aparece en los registros de la Academia de San Lucas como concursante en el Concurso Balestra con el tema de *La partida de Héctor* junto a Marcello Leopardi, Gioachino Mondelli, David Allan y Antonio Cavallucci; estos dos últimos fueron finalmente los ganadores⁴³.

Hasta la llegada de Mengs a Roma, hay que pensar que Álvarez sobrevivió gracias a la práctica de la pintura; su calidad en el diseño le otorgaría un buen número de clientes *grandtouristas*, es decir, viajeros y amantes de las artes que pululaban por Roma. Durante esta época, Álvarez residió en la

39. AMAE. SS., leg. 598, Carta de Manuel de Roda a Tiburcio Aguirre de 23 de diciembre de 1762, fol. 107.

40. AGS, Estado, leg. 4.999, Carta de Manuel Sainz de Alfaro al conde de Floridablanca de 31 de enero de 1785.

41. JORDÁN DE URRÍES, J., "Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)", en *I Congreso Internacional Pintura española del siglo XVIII*, Marbella, 1998, p. 439.

42. GARCÍA SÁNCHEZ, J., "Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 104-105, p. 41.

43. Archivio dell'Accademia di San Luca (en adelante, ASL), Libro dei decreti, vol. 53, congregación de 4 de abril de 1773, fol. 33r; CIPRIANI, A. y VALERIANI, E., *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, vol. III, Quasar, Roma, 1991, pp. 95-98.

Strada Paolina, dentro del distrito de Piazza di Spagna, tradicional centro artístico de la Urbe pero lejano a la zona de concentración de pensionados españoles, es decir, Piazza Barberini, lugar de residencia de Preciado de la Vega⁴⁴. Del director de los pensionados, el burgalés realizó un retrato (1779) como miembro de la Academia de la Arcadia que se conserva actualmente en el Museo di Roma (fig. 6)⁴⁵. Sin ninguna expresión que haga referencia al oficio del retratado, éste se dispone de manera serena y sencilla, reflejo de la elite intelectual que había alcanzado. No obstante, el sevillano estaba totalmente integrado en la Academia literaria y en la sociedad artística del momento. Existen otras efigies de Preciado de la Vega, como el autorretrato de la Galleria degli Uffizi o la que realizara su amigo Anton von Maron para la colección de la Academia de San Lucas.

Buena muestra de la integración de Domingo Álvarez en la academia de Anton Rafael Mengs es el hecho de que cuando éste falleció en 1779, realizó una copia de la pintura que el bohemio había dejado inacabada⁴⁶. Se trataba de la *Anunciación* que tenía como destino la nueva capilla del Palacio de Aranjuez y fue considerada como una de las grandes obras del neoclasicismo⁴⁷. Desde

la muerte de Mengs, las noticias sobre Álvarez son muy escasas, pero en la década de los '80 su figura vuelve a reaparecer de manera más intensa gracias a que todos los alumnos del bohemio pasaron al amparo de Francisco Preciado. A pesar de que ya no participaba del rango de los pensionados oficiales, el artista también fue incluido en el envío de los subvencionados por la

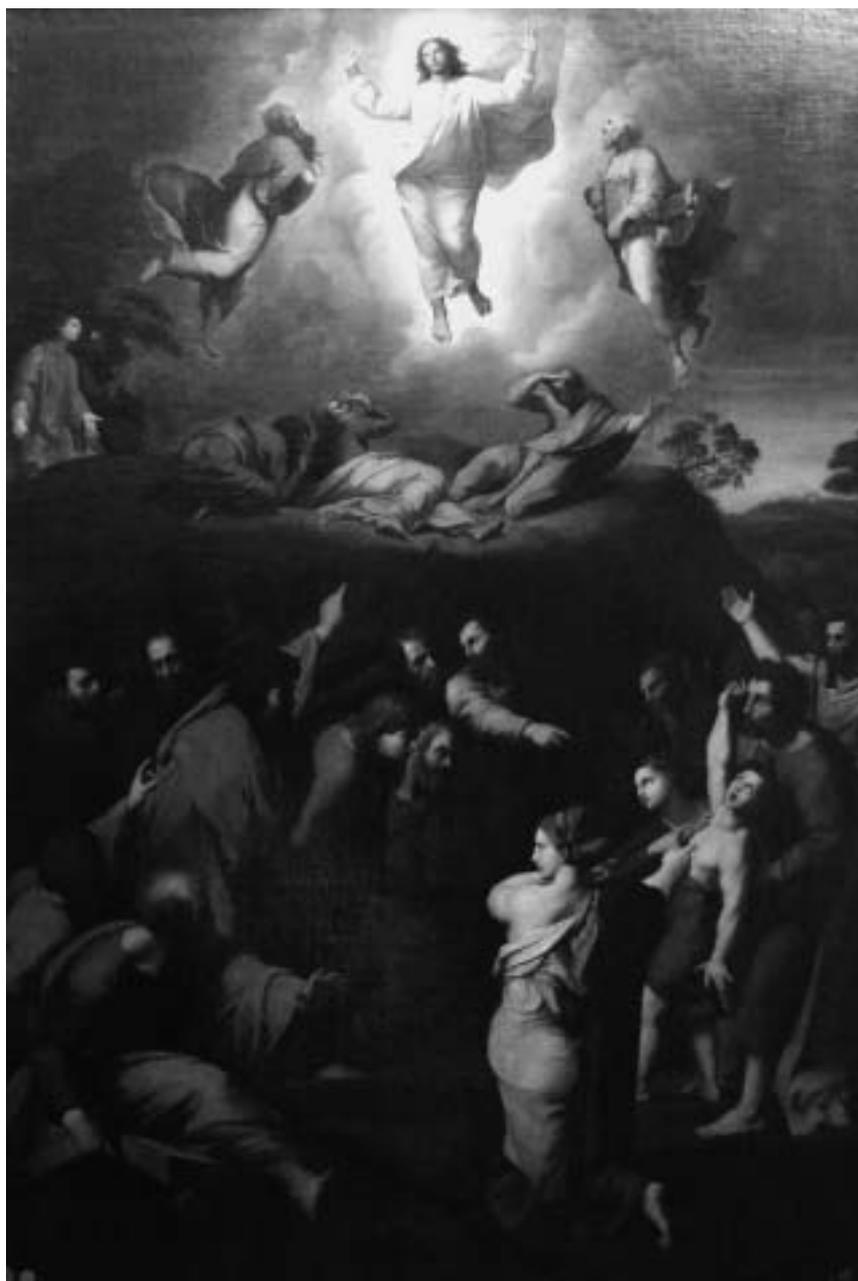


Figura 6. Domingo Álvarez, *La Transfiguración*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1785.

44. Archivio Storico del Vicariato, *San Lorenzo in Lucina. Stato delle Anime*. n° 146 (1778), p. 32v.

45. PIETRANGELI, C., *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*, Capelli, Roma, 1971, p. 31.

46. AGS, leg. 4.999, Carta de Manuel Sainz de Alfaro al conde de Floridablanca de 31 de enero de 1785.

47. JORDÁN DE URRÍES, *Op. cit.*, p. 440; JORDÁN DE URRÍES, J. "Mengs y el Infante Don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España", en JUNQUERA MATO, J.J., *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga)*, Zaragoza, 1996, p. 95.

Academia y expidió en 1784 el *Atila* de Rafael de la estancia de Heliodoro⁴⁸. En el mismo año también había confeccionado un *San Carlos con la Virgen y el Niño* de invención, una *Virgen* sacada del original de Loreto, y un *San Carlos Borromeo arrodillado ante la Virgen*, ambas copias de Rafael, que José Nicolás de Azara, ministro del Rey en Roma, se encargó de enviar al monarca. Las pinturas complacieron a Carlos III, y como premio, además de 71 escudos en concepto de gratificación, se propuso a Álvarez la reproducción continuada de las paradigmáticas obras de Rafael en las estancias vaticanas con destino a las salas de la Academia de San Fernando⁴⁹. Para el artista era un verdadero éxito en su carrera profesional, pero lo que verdaderamente esperaba con este envío dirigido a la piedad de Carlos III era lograr el puesto que había dejado vacante por fallecimiento Andrés de la Calleja en la Academia de San Fernando, o en cambio, sustituir a Francisco Preciado en su puesto de director de los pensionados en Roma: “Ausencias y enfermedades del Director Dn. Franco Preciado, que se alla achacoso y de maior edad, y el suplente en la mejor de ella, robustez español, Pintor de merito de San Fernando mas antiguo”⁵⁰. Es interesante que Álvarez, uno de los antiguos pupilos del maestro sevillano, fuese la primera voz crítica sobre la figura de Preciado en lo concerniente a la merma de sus facultades físicas. Ciertamente, Preciado se encontraba al final de sus días, y la vejez y enfermedades reducían su ritmo de trabajo. De hecho, el autor de la “Arcadia pictórica” comenzaba a faltar a sus compromisos con la asamblea de artistas de la Academia de San Lucas desde que ingresó en la prestigiosa institución en enero de 1749. Sin embargo, la súplica del burgalés era demasiado pretenciosa para un artista que no mostraba su excelencia con los pinceles.

Ninguno de los deseos de Álvarez se vio cumplido, pero en cambio podía mantenerse gracias al ejercicio de las copias de Rafael, una gran conquista para un artista acostumbrado a sobrevivir al margen de los principales círculos artísticos. Entre las obras del maestro de Urbino se encontraban el *Incendio del Borgo* y la *Escuela de Atenas*, que tuvieron una buena acogida, seguidas de la *Transfiguración* (fig. 7), *La disputa del Sacramento* en 1787 y *Eleodoro expulsado del templo* en 1788⁵¹. Mengs había alabado la capacidad del burgalés para copiar obras de Rafael en pequeño tamaño y esta calificación, que no era gratuita, había calado no sólo en los sucesivos ministros del Rey en Roma, Floridablanca, Grimaldi y Azara, sino que la

48. AGS, Estado, leg. 4.998, Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 12 de febrero de 1784.

49. AGS, Estado, leg. 4.999, Carta de Manuel Sainz de Alfaro al conde de Floridablanca de 31 de enero de 1785; AMAE. SS., leg. 234, Carta del conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara de 15 de febrero de 1785, fol. 100; AGS, Estado, leg. 4.999, Cuenta de gastos del segundo cuatrimestre de 1785; JORDAN DE URRÍES, J., *Op. cit.*, 1998, p. 442.

50. AGS, leg. 4.999, Carta de Manuel Sainz de Alfaro al conde de Floridablanca de 31 de enero de 1785.

51. AGS, Estado, leg. 4.999, Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 13 de julio de 1785; AMAE. SS., leg. 234, Carta del conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara de 2 de agosto de 1785, fol. 34; AMAE. SS., leg. 356, Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 14 de diciembre de 1785, fol. 70; AASF, Libro 3/85, Junta ordinaria de 12 de agosto de 1787, fol. 54v; AMAE. SS., leg. 236, Carta del conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara de 31 de julio de 1787, fol. 59; AMAE. SS., Carta del conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara de 22 de abril de 1788, fol. 15; GARCÍA SÁNCHEZ, J., “Vida, obra... *Op. cit.*, p. 62.

fama de su habilidad había llegado al ministro de Gracia y Justicia y reconocido amante de las artes, Eugenio Llaguno. De hecho, el político alavés tenía versiones de la *Escuela de Atenas* y el *Incendio del Borgo* realizadas por Álvarez y realmente fue gracias a su patrocinio que el burgalés pudo enviar a Madrid copias de Rafael⁵².

A partir de ese momento de la década de los '80, aunque hay que matizar que también coincidió con el período en el que Azara estaba al cargo de la embajada, la presencia de españoles en las beatificaciones creció enormemente; de hecho, las instrucciones dictadas por la Secretaría de Estado en 1779 y 1782 favorecían la intervención de los artistas nacionales en este tipo de manifestaciones artísticas cuando se trataba de aspirantes a los altares de casas religiosas españolas⁵³. Gracias a estas premisas, en 1786 Francisco Javier Ramos y Domingo Álvarez lograron participar en el proceso de beatificación de Nicolás Factor junto a otros tres artistas de reconocido prestigio como eran Domenico Corvi, Domenico de Angelis y Antonio Cavallucci⁵⁴. Era una buena oportunidad para invitar a la piedad del mundo cristiano a través de su propia creación.

Pero el mayor reconocimiento a su dilatada carrera llegaba en 1788 cuando fue nombrado director de pintura de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz; en esta actuación tuvieron mucho que ver los informes de José Nicolás de Azara, antiguo protector de Mengs y tras la muerte de éste del resto de sus alumnos⁵⁵. El viaje de Álvarez desde Roma a Cádiz estuvo lleno de penalidades: "Mi Viage hasta Genova fué penoso, y la navegacion desde alli a

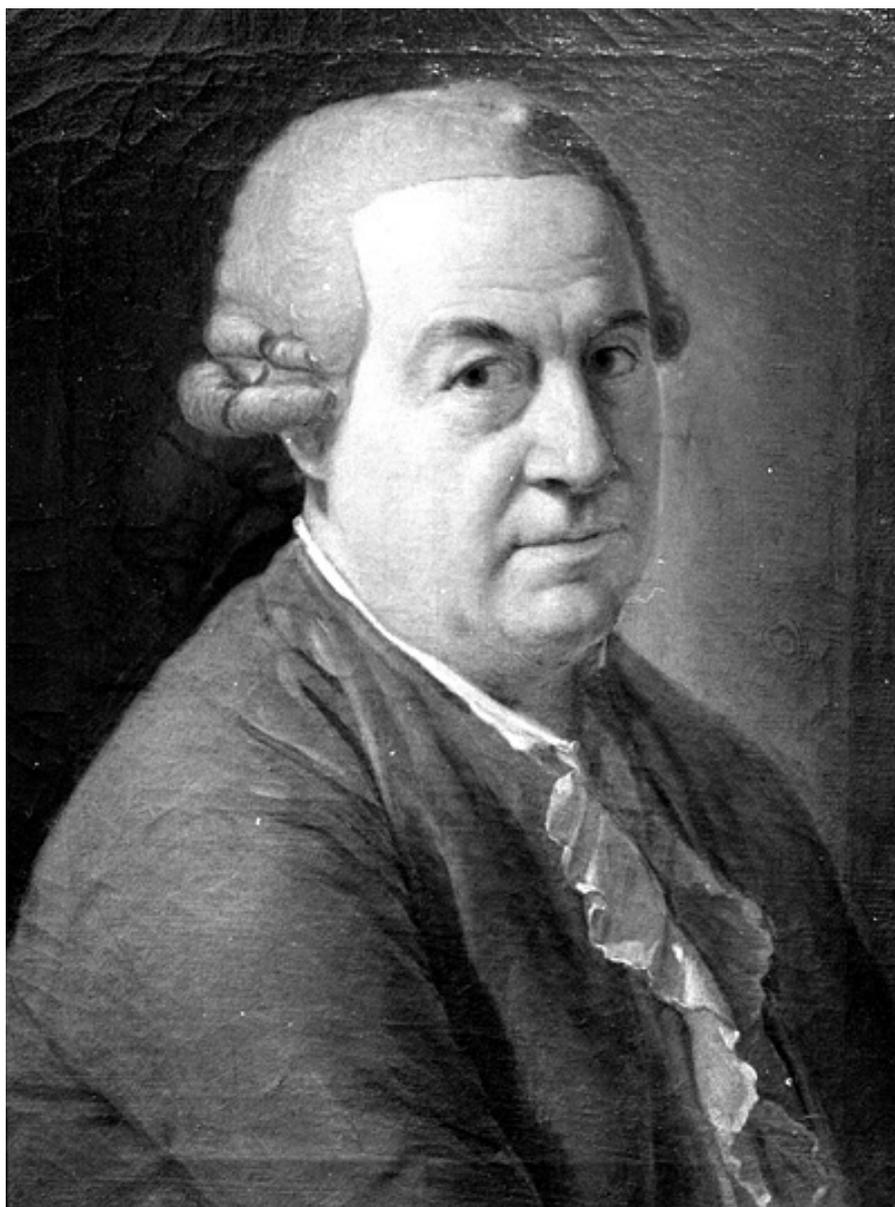


Figura 7. Domingo Álvarez, *Retrato de Francisco Preciado de la Vêga*, Museo di Roma, 1779.

52. JORDÁN DE URRÍES, *Op. cit.*, 1998, pp. 442-443.

53. AMAE. SS., leg. 350, Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 28 de octubre de 1779; asimismo, AGS. Estado, leg. 4.996, Carta de Joseph Moñino al padre fray Antonio de 29 de octubre de 1782.

54. *Giornale delle belle arti e della incisione, antiquaria, musica e poesia*, Roma, 1787, 10, pp. 73 y 74.

55. AASE, leg. 38-28/2, Carta de Domingo Álvarez a Antonio Ponz de 30 de diciembre de 1788.

esta Borrascosa, y en terminos de Naufragar muchas veces, cuyos sustos, aun no he podido desvanecer, arrivando a Puerto Mahon, y desde alli hice otra arrivada a Mallorca, dese el dicho Puerto, a Gibraltar, y ultimamente tuve que desembarcar en Algeciras, y por tierra llegué a esta, estropeado de tan penoso viage, con mi Esposa, y un Sirbiente”⁵⁶. Además de ilustrar la travesía, esta cita aclara como el burgalés había abandonado la soltería en Roma.

El regreso a la península. Cádiz

Entre los nombres que se asocian a la erección de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz se encuentran el conde de O’Reilly, protagonista de la anterior Escuela de Dibujo, y el gobernador Joaquín de Fonsdeviela y Ondeano, primer presidente de la nueva Academia que tiene como fecha de inicio el 29 de noviembre de 1788⁵⁷. Sin embargo, poco tuvieron que ver en la elección del profesor de pintura ya que Domingo Álvarez había sido distinguido en Roma por el ministro José Nicolás de Azara, acto sorprendente pues escapaba de los dominios de los pintores ubicados en Cádiz o de la propia Academia de San Fernando, de la que hemos de recordar que Álvarez sólo era académico supernumerario. Fonsdeviela comunicaba en diciembre de 1788 a Antonio Ponz como estaba “pendiente de las noticias del Sr Dn. Josef Nicolas de Azara, que fueron las mas recomendables en avono de Dn. Domingo Alvarez para Director de Dibujo, y de Pintura”⁵⁸. Desde el 9 de julio de 1788, Álvarez había sido nombrado en Roma como director de la rama de pintura del nuevo establecimiento artístico gaditano con la elevada asignación de 14.000 reales de vellón, cantidad exorbitada si se compara con los sueldos que gozaban los profesores de la Academia de San Fernando y de los propios asalariados de la Escuela de Cádiz, pues los directores de escultura y arquitectura, Cosme Velázquez y Pedro Ángel Albizu respectivamente, cobraban 7.000 reales⁵⁹.

No son muchos los datos que existen sobre la actividad de Álvarez en los primeros años de la Escuela, pero dentro de sus funciones como director, regresó por última vez a Roma en 1795 para encargar personalmente diversos vaciados y yesos de grandes obras de la Antigüedad. El genial escultor romano Vincenzo Pacetti nos da noticia de que el pintor burgalés contrató a Carlo Albacini un yeso de grandes dimensiones del Hércules Farnesio⁶⁰. En febrero de 1796, Pacetti cargó la figura con destino a Cádiz al mismo tiempo que Álvarez le compraba dos academias. El escultor anotaba en su diario la burla de la que fue objeto el artista español ya que creyó haber adquirido dos academias de Pompeo Batoni cuando en realidad una de ellas la había realizado el mismo Pacetti⁶¹. La réplica de la obra de Lisipo que Álvarez pudo

56. AASF, leg. 38-28/2, Carta de Domingo Álvarez a la Escuela de Cádiz de 30 de diciembre de 1788.

57. GASCÓN HEREDIA, M.T., *Estudio histórico de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz: 1789-1842*, Real Academia de Bellas Artes, Cádiz, 1989, pp. 33-35.

58. AASF, leg. 38-28/2, Carta de Joaquín de Fonsdeviela a Antonio Ponz de 5 de diciembre de 1788.

59. GASCÓN HEREDIA, M.T., *Op. cit.*, pp. 37-41.

60. PACETTI, V., *Giornale riguardante li principali affari e negozi del suo studio di scultura... incominciato dall’anno 1773 fino all’anno 1803*, fol. 158r.

61. *Idem*, fol. 161.

llevar hasta Cádiz no hay que confundirla con la que encargó en 1838 el conde de Maule para la misma Escuela de Nobles Artes⁶².

Durante esta fugaz presencia en Roma, Giuseppe Cades, Domenico De Angelis y Antonio Concioli le presentaron a la Academia (era un fenómeno habitual que el artista fuese distinguido por los propios académicos) para el cargo de académico de mérito, y en la votación ingresa con todos los dictámenes favorables. Era costumbre que el artista donase una obra para permanecer en los fondos de San Lucas, pero Álvarez se retrasó hasta 1798 para mandar la tela con destino a la galería romana, envío que finalmente consistió en los bocetos de los cuadros realizados para la iglesia de San Agustín de Cádiz⁶³. Los óleos que realizó para el citado templo eran *Santo Tomás de Villanueva socorriendo a los pobres* y *Santa Rita en éxtasis asistida por un ángel*, presentes hoy en día en los colaterales del altar mayor, los cuales “han merecido el aprecio de los inteligentes, pues a más de su buen dibujo y colorido, desempeñó con mucho acierto su autor la difícil colocación artística de las figuras quasi del tamaño del natural”⁶⁴. Aunque en la actualidad los dos bocetos están desaparecidos, constan en el inventario de pinturas de 1807 de la Academia de San Lucas⁶⁵.

Una de las últimas actuaciones pictóricas de Álvarez, y gracias a la comisión del marqués de Ureña, fue la realización de *La Cena de Emaús* (fig. 8) y cada uno de los cuatro



Figura 8. Domingo Álvarez, *La Cena de Emaús*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1794.

62. GASCÓN HEREDIA, M.T., *Op. cit.*, 1989, p. 428.

63. ASL, Libro dei decreti, vol. 55, congregaciones de 20 de noviembre de 1795, 3 de enero y 14 de febrero, y 4 de marzo de 1798, fols. fols. 32r, 33v, 35r y 55v; AASF, leg. 3-2/1, Expediente de Domingo Álvarez de 1802; OSSORIO, M., *Op. cit.*, p. 27.

64. AASF, leg. 3-2/1, Expediente de Domingo Álvarez de 1802; OSSORIO, M., *Op. cit.*, p. 27; Para la iglesia de San Agustín también desempeñó *La Última Cena*.

65. CIPRIANI, A. y DE MARCHI, G., “Appunti per la storia dell’Accademia di San Luca: la Collezione dei dipinti nei secoli XVII e XVIII”, en MILLON, H. A., y MUNSOWER, S. S., *An architectural progress in the Renaissance and baroque : sojourns in and out of Italy*, Pennsylvania, n° 8, 1991, p. 703.

evangelistas para la iglesia que “de orden de S.M. se construye en la Nueva Poblacion de la Ysla de Leon” en 1794⁶⁶. Gracias a este lienzo, y 28 años después de ser nombrado supernumerario, ingresó en la Real Academia de San Fernando como académico de mérito ya que remitió a Madrid una reproducción de esta obra. Sin embargo, el dictamen no fue unánime, pues a pesar de los 17 votos a favor, cuatro fueron en contra⁶⁷. Al mismo tiempo, valiéndose del relativo éxito en San Fernando, el artista aprovechaba la oportunidad para solicitar el cargo de pintor de Cámara. Se encargaron los informes sobre el pintor a Bayeu y Maella, y aunque el del segundo no se conserva, el del genio zaragozano es revelador: “Dichos honores solo los han solido dar los Reyes a los mas sobresalientes Pintores y de notoria avilidad, capaces de desempeñar las mas arduas y dificiles obras q puedan ocurrir en la Rl. servidumbre o fuera; del suplicante solo tengo visto unas copias de Rafael, y un cuadro q ha presentado esta ultima junta a la Rl. Academia de Sn. Fernando del q infiero con la copias dichas; q este Profesor es de un merito regular”. No obstante, se le concedió el inesperado premio ya “que por los titulos que ha presentado, se acredita que se halla aprobado de tal Academico de merito, y de Maestro Director de la Escuela de dibuxo en Cadiz; y que siendo notorio que su tio Dn. Manuel Sainz de Alfaro sirvio de Ayuda de la Rl. Furriera en el Quarto de la Reyna N. Sra.”⁶⁸. Es notorio señalar que la larga sombra de su familia, asociada a los ambientes cortesanos, ayudó en este proceso.

Otras pinturas que desempeñó durante el último período de su vida fueron una *Concepción*, obra que compró la Escuela de Cádiz tras su fallecimiento “para conservar su memoria”. No era la única pieza que almacenaba la institución artística, pues Álvarez había regalado en noviembre de 1793 una *Diana y Endimión*, réplica de la que se conserva en la Real Academia de San Fernando, además de ejecutar un retrato de Carlos III cuya autoría ha sido discutida a favor de otro pensionado romano como era Antonio Carnicero⁶⁹. En el año de 1800, el artista se trasladó desde Cádiz hasta Jerez de la Frontera debido a la epidemia de fiebre amarilla que asolaba la ciudad portuaria, aunque no pudo sobrevivir a la misma y falleció el 23 de agosto⁷⁰. Aquí se pierde la huella de otro de los muchos artistas que tuvo la oportunidad de pasear entre las ruinas romanas.

66. AASF, leg. 3-2/1, Expediente de Domingo Álvarez de 1802; OSSORIO, M., *Op. cit.*, p. 27.

67. AASF, leg. 174-1/5, Expediente de Domingo Álvarez; CIRUELOS, A. y DURÁ, M.V., *Op. cit.*, p. 336.

68. Archivo general de Palacio, Personal, caja 64, expediente 23. Informes de Domingo Álvarez.

69. AASF, leg. 3-2/1, Expediente de Domingo Álvarez de 1802; OSSORIO, M., *Op. cit.*, p. 27; AAVV, *Los pintores de la Ilustración*, *Op. cit.*, pp. 273-275; PEMÁN, C., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, Madrid, 1964, p. 3; GASCÓN HEREDIA, M.T., *Op. cit.*, pp. 434-435.

70. AASF, leg. 3-2/1, Expediente de Domingo Álvarez de 1802.

Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental

CÉSAR MANRIQUE FIGUEROA
Universidad de Lovaina. Bélgica

Resumen: La presencia, circulación y difusión de objetos artísticos de los Países Bajos meridionales, es una materia fascinante que ofrece una rica variedad de posibilidades de estudio: Material gráfico -impreso o manuscrito- libros, estampas, grabados, así como pinturas, tapicerías, esculturas y textiles exportados desde el puerto de Amberes hacia Sevilla, la puerta hacia el Nuevo Mundo, o incluso hacia las lejanas Filipinas y otras posesiones europeas en Asia como Goa.

Actualmente sobreviven ejemplos de libros y objetos artísticos procedentes de Flandes en múltiples colecciones latinoamericanas y asiáticas. No es raro encontrar *in situ* ejemplos de material gráfico y de arte flamenco o inspirado en éste en bibliotecas, museos y conventos desde México hasta Bolivia e incluso de Goa a Manila.

El carácter comercial de Amberes como centro de distribución mundial, facilitó la exportación de objetos artísticos y de lujo producidos en talleres regionales y exportados por todos los rincones de la tierra. La exportación de bienes hacia la Península Ibérica estaba orientada no solamente hacia las clases sociales privilegiadas, sino que hubo una distribución en una escala mucho mayor desde la Monarquía hasta los estratos medios que mostraron un fuerte gusto por el arte flamenco. Todos estos objetos y libros eran vendidos en ferias comerciales como las legendarias de Medina del Campo, Barcelona, Valencia y Sevilla y de esta Atlántica Metrópolis fueron enviados hacia América o incluso más allá.

En este artículo se muestra de manera general la gran difusión de las llamadas “muñecas de Malinas”, esculturas producidas en esta ciudad del Brabante, y que alcanzaron gran popularidad en el ámbito Iberoamericano, por lo que he analizado 3 casos diferentes de presencia y recepción de estas esculturas en Canarias, México y Filipinas, casos que nos muestran esta temprana globalización cultural como diría Serge Gruzinski.

Palabras clave: Flandes; Amberes; Malinas; Países Bajos Meridionales; Comercio; Muñecas de Malinas; Santo Niño de Cebú; Virgen Conquistadora de Puebla; Esculturas Flamencas en Canarias..

Abstract: The presence and circulation of Southern Netherlands' values is a fascinating subject with a lot of possibilities for the researchers: Graphic material –printed or manuscript- books, stamps and engravings, as well as paintings, tapestries, sculptures and textiles exported from Antwerp found their way to the New World or even further, via Seville –the gateway to America-. Today many examples



Figura 1. Procesión de Nuestra Señora de Hanswijk, talla de Malinas de la primera mitad del siglo XVI y que anualmente sale en andas por la ciudad, el domingo antes de La Ascensión

of Southern Netherlands' books and artistic objects can still be admired in Latin American and Asiatic collections either in libraries, museums or in churches and convents *in situ* from Mexico to Bolivia and from Goa to Manila.

The shifting character of exchange in Antwerp affected also its market in luxury goods; this was booming in the XVI century with the international patterns of trade established in the city that facilitated the export of locally-made items to markets abroad. The exportation of luxury goods through Spain was orientated not only to the privileged social levels, but was now distributed on a much larger scale including the Spanish monarchy and the middle classes who displayed a strong taste for Flemish art. All these Flemish works were sold in fairs such as the one of Medina del Campo, Barcelona, Valencia and Seville, and from this great Atlantic Metropolis were sent to America or further.

In this article we show the mayor diffusion of the so-called “poupées de Malines” using 3 different cases: in the Canary Islands, Mexico and the Philippines.

Key words: Flanders; Antwerp; Malines; Southern Netherlands; Trade; Poupées de Malines.

Introducción

A raíz de la exposición “*De Madonna in de kunst*” o “La Madonna en el arte” organizada por el Museo de Bellas Artes de Amberes en 1954, el estudio de las esculturas de Malinas y su tipología se ha visto beneficiado con importantes trabajos, como los catálogos hechos a lo largo de varios años por Willy Goddard junto con el Centro arqueológico de Malinas;¹ otras exposiciones de arte religioso, han renovado el interés sobre estas pequeñas esculturas policromadas del siglo XV y primera mitad del siglo XVI. La última y más relevante fue la del año 2000 del Museo de la ciudad de Malinas, dedicada a la producción artística de la ciudad desde 1500 hasta el 2000, y la cual publicó un excelente catálogo concerniente a muebles y esculturas, el cual ha sido sumamente útil para este trabajo.²

Las llamadas “Chuletas de Malinas” o “*Poupées de Malines*” fueron parte de las mercancías flamencas que se embarcaron hacia la Península Ibérica o incluso a tierras más lejanas como Canarias, América o Filipinas.

De los Países Bajos a España

Me pareció interesante hacer algunas consideraciones sobre la presencia de esculturas de Malinas en el ámbito iberoamericano, el cual es un tema que ejemplifica la riqueza que presentan las relaciones comerciales y artísticas entre los Países Bajos y el mundo Ibérico, las cuales ofrecen vastas posibilidades de estudio, desde el siglo XV el comercio entre las dos regiones se efectuaba de manera regular, y conforme avanzaba el XVI se incrementó de forma nunca antes vista. La Península Ibérica se presentaba como un gran mercado, en donde el incremento del poder adquisitivo de las élites, estaba ligado directamente con la urbanización y desarrollo de grandes centros como Lisboa y Sevilla.

1. Véase Goddard, Willy, 1957.

2. Véase Mechels houtsnijwerk in de eeuw van Keizer Karel. Het Mechelse meubel 1500-2000 Van houtsnijwerk tot design, Malinas, Stedelijke Museum, 2000.

“Castilla y los otros territorios de la corona española se perfilaron como un potencial extraordinario de productores y consumidores para la actividad económica flamenca, tanto más cuanto que por razones de hostilidad económica y desarrollo competitivo, Flandes no podía contar con Francia”.³ Por otra parte los productos procedentes de la Península y posteriormente de América eran en su mayor parte materias primas y productos alimenticios, que en los Países Bajos estimulaban la industria y el comercio minorista.⁴

Con la creciente integración de los Países Bajos en la órbita del Imperio Hispánico de los Habsburgo, Amberes reforzó su rol como un centro de distribución: la ciudad se convirtió en un foco de negocios en la frontera entre el norte y el sur y al mismo tiempo el núcleo de una diversificada red europea de comerciantes locales y extranjeros, quienes participaron activamente en el comercio con el Mundo Ibérico.⁵

Después de 1540, Amberes se consolida como centro distribuidor mundial de un extenso rango de productos provenientes de los talleres urbanos y rurales de toda la región: el Norte de Francia, Flandes, Brabante, Hainaut, Holanda y Zelanda.

Cabe destacar que estas actividades comerciales coincidieron con el incremento de la capacidad productiva y la diversificación de la calidad en la oferta de los Países Bajos entre 1540 y 1585. Este boom en las actividades comerciales de Amberes, afectó directamente al mercado de objetos de lujo, el cual alcanzó su auge durante la segunda mitad del siglo XVI.⁶ El mercado de exportación de obras de arte de Flandes a España, estaba orientado no sólo hacia los círculos cortesanos o el clero, sino también a otros estratos sociales que mostraban un fuerte gusto por el arte flamenco.

Las flotas entre los Países Bajos y España partían con cierta regularidad, los navíos neerlandeses y hanseáticos, se hacían a la mar habitualmente entre la primavera y el principio del otoño y podían efectuar dos viajes por año. Estas salidas coincidían un poco con la carga de trigo para el sur y con la llegada de los productos coloniales que se embarcaban de vuelta a los Países Bajos en Lisboa y Sevilla. Por su parte la Flota de Vizcaya salía ordinariamente de Bilbao o Laredo hacia Flandes, entre abril y septiembre, también una o dos veces por año, y su principal carga era la lana.⁷

Hace ya más de 80 años que J. A. Goris publicó su, *Étude sur les colonies marchantes meridionales (portugais, espagnols, italiens) à Anvers de 1488 a 1567*. Obra clave para los estudios de las relaciones comerciales y artísticas entre los Países Bajos y el Mundo Iberoamericano, entre las mercancías que Goris menciona destacan las obras de arte: las pinturas,⁸ tapicerías, retablos, esculturas, muebles, crucifijos y estatuillas,⁹ entre esta última categoría destacan esculturas de la Virgen con el Niño o tallas del divino infante provenientes



Figura 2. Mercurio, dios del comercio como protector de Amberes, Jan Sadeler, inspirado en Martín de Vos, 1585

3. Stols y Thomas, 2000, p.28

4. Stols y Thomas, 2000, pp. 62-65.

5. Van der Wee y Jan Materné, 1993, p. 25.

6. Honing, 1998, P.13.

7. Vázquez de Prada, 1960, I. p. 47. Véase también Goris, 1971, pp.144-155.

8. Vermeylen dice que un análisis de los registros de exportación de 1543-1545 muestra que la Península Ibérica era el importador más prominente de pinturas del mercado amberino, con 1/3 de las exportaciones totales-Véase Vermeylen, 1999, p. 18.

9. Goris J.A, 1925,pp. 283-284

de talleres de Bruselas o Malinas manufacturadas durante la primera mitad del siglo XVI, en el caso específico de la tallas del Niño Jesús, éstas eran de madera, de reducidas dimensiones.¹⁰

Es interesante enterarnos un poco del contexto que produjo estas tallas, apreciadas no sólo en Flandes, sino en diversas partes de Europa, y del mundo Iberoamericano.

Las esculturas renacentistas de Malinas

No es casualidad que las tallas de Malinas o de la región del Brabante hayan alcanzado cierta difusión regional así como internacional, recordemos



Figura 3. Retrato de Margarita de Austria con vestimenta de viuda, gobernadora de los Países Bajos 1507-1515, Orley Bernard van, primera mitad del siglo XVI, Bruselas, Museo de Bellas Artes

que el emperador Carlos fue criado con su tía Margarita de Austria en Malinas, y sus lazos con la ciudad fueron no solamente los de un emperador con una de las múltiples ciudades en su gran imperio, la presencia de la corte y la administración real, la riqueza y la cultura atraídas por su presencia, jugaron un gran rol en el refinamiento artístico de Malinas, se incrementó la presencia de talleres de ensambladores, ebanistas, escultores y otros artesanos, los inventarios de las casas nobles de la ciudad, con sus ricas decoraciones indican que la vida en Malinas durante el siglo XVI, estuvo marcada por la presencia de objetos artísticos de alta calidad.¹¹

La corte renacentista de Margarita de Austria, favoreció el contacto de los talleres locales con modelos novedosos italianizantes que se incorporaron paulatinamente al imaginario colectivo. Las tallas que representan en su mayoría a la Virgen, o a santas como Catalina, María Magdalena o Úrsula, se han dividido para su estudio en 4 grupos de acuerdo al tiempo en el que fueron elaboradas:

- A. Comienzo de la nueva producción 1510-1530
- B. Segundo y tercero cuartos del siglo XVI
- C. Último cuarto del siglo XVI
- D. Fase final, primer cuarto del siglo XVII.¹²

En general se percibe una evolución de modelos góticos hacia modelos con elementos renacentistas, las rígidas tallas arcaizantes, abren paso a tallas más dinámicas en donde se percibe la presencia del cuerpo debajo de las vestiduras, los pliegues de los paños, de las telas acentúan las posturas del cuerpo. La rodilla derecha se flexiona imprimiendo mayor dinamismo a la escultura.

10. Goris, J.A., 1925, p. 283.

11. Mechels houtsnijwerk in de eeuw van Keizer Karel. Het Mechelse meubel 1500-2000 Van houtsnijwerk tot design, 2000, p. 12.

12. Jaak, Jansen, 2000, p.14.



Figura 4. Santa Catalina de Alejandría, primer cuarto del siglo XVI, de la colección del Museo Bonnefanten de Maastricht, taller de Malinas



Figura 5. María con el Niño, de la colección del Museo de la ciudad de Malinas “Stedelijke Musea”, 1500-1520, taller de Malinas

Las esculturas del primer grupo, o la llamada nueva producción, son sumamente interesantes, pues se elaboran en un período de transición por lo que algunas tallas, aún presentan rasgos arcaizantes góticos, mezclados con elementos renacentistas.¹³

La búsqueda de nuevos modelos tiene que ser visto en el amplio marco del renacimiento que estaba presente en la corte durante el gobierno de Margarita de Austria, en la atmósfera de estas nuevas ideas también los escultores de madera trataron de adaptar nuevos modelos a los nuevos gustos, en el principio las nuevas estatuas eran menos apreciadas, pero hacia mediados de siglo, esos modelos góticos empezaron a desaparecer.

El cambio hacia modelos francamente italianizantes, quizá se deba a la influencia directa de artistas extranjeros presentes en la corte de Margarita de Austria, J. Duverger ya ha señalado la influencia de artistas extranjeros de la corte de Margarita de Austria, Jacopo de Barbari, pintor de corte en 1510.

Aunque Willy Goddard suponía en los años cincuenta que no solo había que mirar hacia los modelos italianizantes y subraya que “los trajes de Juana de Castilla y de Catalina de Aragón van más acorde con las obras presentadas que los de una Bianca-Maria Sforza”.¹⁴

Dentro de este primer grupo se encuentran las conocidas “*Poupées de Malines*”, o “Chuletas o Muñecas de Malinas”, estas pequeñas estatuas de vírgenes, santos o del Niño Jesús fueron producidas en cantidades apreciables desde mediados del siglo XV hasta 1530.¹⁵ Su difusión se debía precisamente a su formato, el cual cubría perfectamente las necesidades de la devoción privada o doméstica, las figuras podían estar aisladas en altares o bien, formando grupos escultóricos en altares, trípticos o en los llamados *Hortus Conclusus*.¹⁶

Las estatuillas no eran accesibles para todos los círculos sociales, las clases bajas se conformaban con figurillas de cerámica baratas o estampas.

Se puede decir que el segundo grupo, se dirige hacia una consolidación y popularización de los modelos las cuales se pueden identificar como claramente hechas en Malinas, este periodo se caracteriza por un incremento en la producción, y quizá lo más remarcable es que las estatuas se vuelven más largas, 60-85cms mientras que en el período previo medían entre 30-45cms.

Las estatuas no están apoyadas más en un zócalo y las proporciones anatómicas son más correctas, principalmente porque la cabeza se reduce de tamaño, la rodilla flexionada es típica, se marca el cuerpo debajo del ropaje, es notable que todas las esculturas de la virgen están coronadas, igual que el niño, la virgen lleva un cetro, y el niño a su vez, sostiene al mundo. Todas las estatuas son muy uniformes lo cual las hace fácilmente identificables.

La calidad del tallado, junto con la rica policromía, la expresión del rostro, dulce y gentil, favorecieron la popularización de estas pequeñas esculturas de la Virgen, el Niño o santas como Ana, Bárbara y Catalina. Quizá el caso más interesante de la difusión de estos modelos sea la historia que Goris y otros estudiosos como Robert Didier han dado a conocer y que a continuación reproduzco.



Figura 6. *Hortus Conclusus*, con Santa Úrsula en medio, acompañada de Santa Isabel –izquierda- y Santa Catalina –derecha-, Siglo XVI, del Museo de la ciudad de Malinas ca. 1520-1530

13. Jaak, Jansen, 2000, p.17.

14. Goddard, Willy, 1957, p. 52.

15. Jaak, Jansen, 2000, p.22.

16. Los *Hortus Conclusus* o *Jardin Clos*, como se les conoce en francés, eran conjuntos escultóricos, producidos por la espiritualidad del siglo XVI, inspirada en Bernardo de Clairvaux y el misticismo monástico.

Figura 7. Santa Catalina, mediados del siglo XVI, Iglesia de San Gertrudis, Lovaina, del maestro de la estrella de cinco puntas



El Santo Niño de Cebú

El 15 abril de 1521 hacía su entrada al puerto de Cebú la mercedada expedición de Magallanes,¹⁷ los días subsecuentes tuvieron lugar los bautizos de los gobernantes locales, el minucioso Antonio de Pigafetta es prolijo en detalles y relata lo acaecido durante el bautizo de la reina, “Condujámosla sobre la tribuna, haciéndola sentarse sobre un cojín, hasta que el sacerdote se revistió. Mostrámosle una imagen de Nuestra Señora, un precioso Niño Jesús de talla, y un crucifijo ante todo lo cual le vino gran contricción y pidió el bautismo con lágrimas”.¹⁸ Al parecer gran impresión causó la pequeña escultura del niño en la joven reina –bautizada como Juana–, Magallanes mismo, enterado de cuánto le placía la imagen, se la regaló, “indicándole que lo sustituyera con él a sus ídolos, porque era en memoria del hijo de Dios. Aceptó, agradeciéndolo mucho”.¹⁹

Más de 40 años después durante la conquista del archipiélago, desbordante fue el regocijo de Miguel López de Legazpi y su hueste cuando encontraron esa misma imagen del Niño Jesús en la isla de Cebú: “El cristiano y devoto general no se pudo explicar fácilmente el consuelo y el gozo espiritual con que recibió y adoró la santa imagen, dándose desde luego por pagado de los desvelos, trabajos y expensas que le costaba la jornada”.²⁰

Actualmente dicha imagen es aún objeto de culto bajo el nombre del Santo Niño de Cebú, custodiado en la Basílica de la misma ciudad.

En 1973 Robert Didier –jefe de sección honorario del Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bélgica–, dijo que la mencionada estatuilla –que probablemente Magallanes adquirió en la Península antes de 1519–, no era otra cosa que una factura flamenco, una estatua gótico tardía, probablemente uno de los muchos Niños Jesús hechos en Malinas y llevados por todas Europa.²¹ Lo interesante es que cuando en 1565 Legazpi lo redescubre, él mismo la describe como un Niño Jesús de Flandes. Lo que hace claro que a pesar de haber transcurrido más de 40 años desde que Magallanes se llevó consigo dicha escultura, sus elementos eran aún bastante identificables, pues Legazpi los reconoce inmediatamente como flamencos como si aún en la segunda mitad del siglo los mismos estereotipos aún seguían siendo usados e identificables.

La conquistadora de Puebla

El caso del Niño de Filipinas, me hace recordar un caso similar, una imagen flamenco, presuntamente llevada por Cortés a México y obsequiada a los tlaxcaltecas como agradecimiento por el apoyo y la colaboración ofrecidos en la conquista de México–Tenochtitlán. Se trata de la llamada Virgen Conquistadora ubicada en el templo de San Francisco de la ciudad de Puebla. La talla procede de los Países Bajos y quizá fue producida a principios del siglo XVI.²²



Figura 8. primer cuarto del siglo XVI, talla de Malinas

17. Fernando de Magallanes fue herido y muere pocos días después el 27 de abril.

18. Pigafetta, Antonio, 1985, p.102.

19. Pigafetta, 1985, p. 103.

20. Cabrero Fernández, Leoncio, 2004 p. 112.

21. Véase, R.Didier, 1973.

22. Recientemente, en mayo del 2008 la pieza ha sido examinada y estudiada por Denise Fallena de la UNAM, Pablo Amador Marrero, de la Universidad de las Palmas y Eumelia Hernández del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte de la UNAM.



Figura 9. Virgen Conquistadora, convento de San Francisco, Puebla, primer cuarto del siglo XVI, taller del Brabante

El caso de La Conquistadora es interesante, pues aunque no es posible comprobar lo que asegura la tradición popular que fue el mismo Cortés quien la llevó y la entregó a los tlaxcaltecas, es en sí un interesante caso de difusión y presencia de una talla flamenca quizá llegada antes de 1530 a México, período que concuerda perfectamente con la primera categoría de esculturas a la que también pertenecía el niño de Magallanes. Estos modelos flamencos fueron bien recibidos y asimilados pues como dice Baird “La escultura novohispánica del siglo XVI muestra en muchas de sus manifestaciones, la misma herencia hispanoflamenca característica de la escultura y la ornamentación –aunque con interpolación de elementos indígenas–”,²³ y como señala Tovar, “En aquella época en las Indias no podría haberse comprendido a Miguel Ángel por el contrario fue asimilada la escultura policroma del medioevo borgoñón o flamenco, entonces floreciente en España”.²⁴

El caso de Canarias

Otro caso interesante y también bien documentado es la presencia de esculturas flamencas en colecciones de Canarias, pero a diferencia de los dos casos anteriores, las esculturas no fueron llevadas por conquistadores, sino que fueron mandadas a pedir, por flamencos o por ricos personajes canarios residentes en las islas, para satisfacer sus necesidades litúrgicas de sus capillas y oratorios²⁵.

A decir de Eddy Stols, la presencia de los hacendados de Flandes responde a que “en el sur de España los flamencos lograron romper más a su favor el proteccionismo de los comerciantes y artistas locales. En estas regiones, la reconquista cristiana era todavía reciente y el flujo de emigración hacia América era mayor que desde cualquier otra zona, con lo que se produjo un debilitamiento de las estructuras sociales locales que prácticamente acababan de formarse”.²⁶

La infiltración de extranjeros, genoveses, italianos, así como flamencos comenzó desde el final del siglo XV en las villas portuarias de Sanlúcar y

23. Weckman, 1996, p.577.

24. Weckman, 1996, p. 577

25. Recientemente la fundación Carlos de Amberes publicó: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la Isla de Palma*.

26. Stols, 1995, p. 58.

Cádiz, entre 1530 y 1550 la presencia flamenca se afincó en Sevilla. para extenderse después a las islas Canarias donde las familias Groenenberch-Van Dale (De hecho los Groenenberch, castellanizaron su apellido a Monteverde) y Van de Walle lograron comprar algunas plantaciones de azúcar hacia 1520-1530.²⁷ Hacia 1560 varias decenas de flamencos vivían en Tenerife y la Palma, pues cargaban las mercancías que venían del norte en los barcos de la flota a América, que hacía escala en ellas para su reaprovisionamiento.

Efectivamente fue el comercio del azúcar tan apreciada en el Norte de Europa, lo que atrajo a estos mercaderes flamencos, dicha comunidad comenzó a importar bienes de consumo y lujo, para satisfacer sus demandas. Este fenómeno hizo que entre los siglos XVI y XVII llegaran a los centros urbanos como la Palma gran cantidad de obras de arte.

Entre obras que destacan del patrimonio de esculturas flamencas en canarias destaca una pieza de Nuestra Señora de la Encarnación, ubicada en la parroquia homónima de Santa Cruz de la Palma; una Santa Lucía en la ermita del mismo nombre en el municipio de Puntalla; una Santa Catalina de Alejandría de la ermita de San Sebastián y una Santa Teresa de Jesús expuesta en la ermita de Nuestra Señora del Carmen, ambas en La Palma.

A diferencia de los casos mencionados de Filipinas o México en donde la presencia de esculturas flamencas se presenta en ejemplos aislados, en Canarias por otra parte, la presencia del patrimonio flamenco ha convertido a las islas y sobre todo a la zona de La Palma en uno de los centros con presencia de arte flamenco más importantes de España.

Comentario final

Con este breve artículo he querido mostrar tres casos diferentes en los que se difundieron las esculturas producidas en los talleres de Malinas o el Brabante, durante el auge artístico de la ciudad bajo el influjo de la corte del emperador. Los tres casos, tienen como elemento común que se ha hablado de tallas producidas en una misma región, y que siguen una tipología similar, que respondía a modelos tardo-góticos con elementos renacentistas;

Sin embargo, los dos primeros ejemplos: el niño de Magallanes y la presunta virgen regalada por Cortés, a los primeros cristianos tlaxcaltecas, “La conquistadora” fueron regalos hechos en el contexto de una evangelización temprana, mientras que el caso de Canarias se sustrae de un contexto evangélico, y se inserta en la satisfacción de la espiritualidad de la elite local, flamenca o canaria que importa tallas y modelos que responden mejor a su propia devoción.

Ya sea como regalos o pedidos ex profeso, las imágenes flamencas, cruzaron el mar en diferentes direcciones, durante la primera mitad del siglo XVI, dejaron Flandes en contextos diferentes, en equipajes de aventureros, o de misioneros, o destinadas al ornato de capillas suntuosas, sea como fuere los tres casos mencionados siguen teniendo un culto, prácticamente ininterrumpido desde que llegaron a sus nuevas moradas hasta nuestros días.

27. Stols, 1995, p.58.

Bibliografía:

- CABRERO FERNÁNDEZ, Leoncio, “Miguel López de Legazpi y la Conquista de las Filipinas”, *En Memoria de Miguel López de Legazpi*, Juan Pérez de Tudela Coord., Madrid, Real Academia de la Historia, 2004, pp. 97-152.
- DE MARCHI, Neil y N.VAN MIEGROET, “Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Kunst voor de Markt*, 50, 1999, pp.81-112.
- DENUCÉ, J., “Archives commerciales privées: le fonds des faillites a Anvers”, *Annales d' Histoire Économique et Sociale, Revue Trimestrielle*, 4-16, 1932, pp. 372.377.
- DIDIER, Robert, “L’ enfant Jésus présumé malinois de Cebu”, en *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, LXXVII, I, 1973, pp. 147-155.
- EWING, Dan, “Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady’s Pand”, *The Art Bulletin*, 72-4, 1990, pp. 558-584.
- FALOMIR, Miguel, “Artist responses to the merge of markets for paintings in Spain, c.1600”, en DE MARCHI, N. (ed.): *Mapping markets for paintings in Europe, 1450-1750*, Turnhout, 2006, pp.135-165.
- GODDARD, Willy, « Préliminaires a l’inventaire générales Statuettes d’origine malinoise, présumes des XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines*, LXI.1957. pp. 47-127.
- GORIS, J.A. *Étude sur les colonies marchantes meridionales (portugais, espagnols, italiens) à Anvers de 1488 a 1567. Contribution a l’Histoire des débuts du capitalisme moderne*, Dissertation présentée pour l’obtention du grade de Docteur en Sciences morales et historiques, Louvain, Librairie Universitaire, 1925
- HONING, E. *Painting and the market in Early Modern Antwerp*, New Haven, 1998.
- JANSEN, Jaak, “Mechelse rondsculptuur in hout tijdens de Renaissance: de studie van twee modellen”, en *Mechels houtsnijwerk in de eeuw van Keizer Karel. Het Mechelse meubel 1500-2000 Van houtsnijwerk tot design*, Malinas, Stedelijke Museum, 2000, pp. 11-46.
- MANRIQUE FIGUEROA, César, *Del Escalda a Veracruz llegada y difusión de los impresos flamencos a México*, Tesis de master, Lovaina, 2006.
- Mechels houtsnijwerk in de eeuw van Keizer Karel. Het Mechelse meubel 1500-2000 Van houtsnijwerk tot design*, Malinas, Stedelijke Museum, 2000.
- PIGAFETTA, Antonio, *Primer viaje alrededor del mundo*, Edición de Leoncio Cabrero, Madrid, Historia 16, 1985, [Crónicas de América 12]
- STOLS, Eddy, “Horizontes ibéricos y coloniales del comercio de los países bajos en el siglo XVI”, en *Cristóbal Plantino, Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*. Madrid, 1995, pp. 53-76.
- STOLS, Eddy y Thomas WERNER, “La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica”, en THOMAS W. (ed.) *Encuentros en Flandes, Relaciones e intercambios hispanoflamicos a principios de la Edad Moderna*, Lovaina, 2000, pp. 1-74.
- VAN DER WEE, H. y Materné JAN, “Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en *Antwerp story of a Metropolis, 16th-17th century*, Amberes, 1993, pp.19-32.
- VÁZQUEZ DE PRADA, Valentín, *Lettres Marchandes D’Anvers*, III vol., París, Ecole de Hautes etudes, 1960.
- VERMEYLEN, F. “Exporting Art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century”, en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Kunst voor de Markt*, 50, 1999, pp. 13-30.
- WECKMANN, Luis, *La herencia medieval de México*, México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, 1996.

El sevillano “capitán” Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor

Revisión histórico-artística y técnica

PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México

JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES
Universidad de Sevilla. España

Resumen: El escultor Marcos de Cabrera es un artista sevillano del siglo XVI de estudio complicado debido a la escasez de obras y noticias que lo refieran. Ello ha motivado la elaboración de hipótesis, muchas de ellas erróneas, llevándonos a desconciertos. Este estudio es una “revisión crítica” que intenta relacionar los mayores datos posibles, proporcionando a su vez una serie de reflexiones tanto en el plano biográfico como histórico y artístico-técnico.

Palabras clave: Marcos de Cabrera, Sevilla, escultura, comercio indiano, Nuevo Reino de Granada, papelón.

Abstract: Sculptor Marcos de Cabrera is a Sevillian artist from the 17th century whose shortage of works and news referring to it, turn complicated the study about him. This has motivated the development of hypothesis, many of them erroneous, leading to confusions. This study is a critical review that tries to establish links among as many data as possible, providing at the same time a series of reflections upon the biographical ground and the artistic and technical one, as well.

Key words: Marcos de Cabrera, Seville, sculpture, *indiano* trade, Nuevo Reino de Granada, papier maché.

Una de las personalidades de la escultura sevillana del Quinientos poco estudiada y por consiguiente de la que aún se mantienen muchas interrogantes, es Marcos de Cabrera, imaginero destacado principalmente por ser el artífice del celebrado Cristo de la Expiración, vulgo del Museo, sito en la capilla del antiguo convento de la Merced de Sevilla. Carente aún de una necesaria monografía, de su trayectoria vital tenemos referencias en publicaciones dispersas aunque sin llegar a establecer un perfil concreto. Ahora a la luz de recientes hallazgos documentales, a la par de diferentes planteamientos en cuanto a sus sistemas de trabajo y posibles vínculos con maneras y modos de ejecución que se han querido relacionar con la plástica novohispana, abordamos un nuevo acercamiento interdisciplinario que viene a incidir ya no sólo en su plano biográfico sino también en el terreno técnico.

Cabrera y Cepeda: dos capitanes confundidos por la historia.

El halo legendario que envuelve a Marcos de Cabrera es una condición que no le hace justicia. Ciertamente es que esta escasez documental que existe respecto de él ha provocado la formulación de distintas hipótesis que no dejan de ser meras conjeturas. Cosas tales como experiencias, pleitos, arrendamientos, ventas, etc., habituales en las biografías de otros artífices, en Cabrera aún son desconocidas; tanto es así que, incluso, la fecha y el lugar de nacimiento o de su óbito están todavía sin documentarse. La situación adquiere distinto cariz cuando hablamos de la confusión que la historiografía tradicional ha mantenido con la existencia de un personaje que, aún cuando siendo cierta su existencia real, fue confundido con nuestro escultor. Nos referimos al capitán Cepeda.

En 1800, el crítico ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Diccionario* cita a Marcos de Cabrera como escultor y discípulo de Jerónimo Hernández asignándole, además, la hechura en madera, pasta y lienzo del Abraham para el Monumento de la Semana Santa de la catedral hispalense, en 1594¹. Resulta desconcertante que a este autor, célebre por la ejecución del referido Crucificado, se le atribuya solamente la citada efigie, la cual poseía cierto carácter efímero. En su lugar aparece el mencionado capitán Cepeda como artífice de la imagen. Relata Ceán que, en 1580, algunos jóvenes del gremio de los plateros pretendían fomentar la devoción a Cristo Crucificado en el momento de su expiración y que, para tal fin, contrataron a un artista cordobés que respondía al nombre de capitán Cepeda. Tan satisfechos quedaron con la hechura que rompieron los moldes y los tiraron al río Guadalquivir². Este personaje, residente en Córdoba, es considerado un escultor de gran habilidad, “*el qual habia aprendido la escultura en Italia siendo soldado*”³.

Ha de puntualizarse que, ciertamente, la corporación nace con la finalidad de rendir culto a Cristo en su último aliento aunque cinco años antes de la fecha propuesta. El 11 de mayo de 1575, el provisor Valdecañas y Arellano les concedía la licencia oportuna, y Domingo Real, clérigo mayordomo de la iglesia parroquial de San Andrés les cedía la llamada capilla de los Mexías⁴. A esto hay que añadir que su imagen titular no salió de manos del capitán; es más, con tal denominación aparecen varios personajes coetáneos a Cabrera estando, además, relacionados con la Carrera de Indias.

Respecto del capitán Álvaro de Cepeda y de Ayala, sabemos otorgaba en 1574 las escrituras de unas casas que había heredado de su padre en Granada y cuatro años más tarde rubricaba en Madrid un poder referente a un pleito motivado por el beneficio de unas minas de esmeraldas ubicadas en el Nuevo Reino de Granada⁵. Sin embargo, existen referencias documentales

1. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo I, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, págs. 185-6.

2. *Ibidem*, pág. 310.

3. *Ibid.*

4. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.), oficio 1, legajo III de 1575, folios 768r-770r. (En AA.VV.: *Crucificados de Sevilla*, tomo I, Sevilla, 1998, pág. 230).

5. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 13. Este litigio comienza en 1575 cuando el fiscal emprende acciones legales contra el capitán, a la sazón gobernador de la provincia de Musos y Colimas, en



Figura 1. 1575. Marcos Cabrera. Crucificado de la Expiración. Capilla del Museo. Sevilla

anteriores que lo relacionan con Tierra Firme tales como la licencia de pasaje del 12 de abril de 1561 hacia la Isla de La Española. Se declara soltero, natural de Granada e hijo de Melchor de Cepeda y María de Ayala⁶. Del mismo modo, Mateo Sanz de Cepeda, Bernardo de Cepeda o el entallador Alonso de Cepeda son citados por López Martínez dentro de un grupo, en la actualidad más nutrido, donde aparece incluso un fraile agustino también apellidado Cepeda, el cual viaja en 1592 al Perú.

No será la primera vez que seamos testigos de un “error” o “intercambio de personalidades”; de nuevo con Ceán Bermúdez como protagonista tenemos el caso de Francisco Antonio Ruiz Gijón. El erudito destaca del escultor su adscripción a la Academia sevillana, la participación en la reforma de las estatuas colosales del Monumento del Corpus Christi en la catedral

referencia al cumplimiento del contrato de explotación de las minas de esmeraldas (Ver: A.G.I., JUSTICIA, 517)

6. Archivo General de Indias (A.G.I.), PASAJEROS, L.4., E.1322.

y de algunos trabajos, precisamente, para la hermandad de la Expiración ubicada en el convento de la Merced Calzada⁷. No obstante, acredita la existencia de otro personaje, de nombre Bernardo Gijón, que se “solapa” con el anterior. Narra Ceán que era escultor y sobrino de Ruiz Gijón, poniendo en sus manos tanto el Cirineo de la corporación de San Isidoro como la Santa Marina, titular de su parroquia⁸. Las últimas investigaciones abogan por la identificación de este escultor con Francisco Antonio, ya que es muy posible que se trate de la misma persona⁹.

Tras ésta y volviendo a nuestro escultor, el vacío de noticias biográficas no nos permite proponer un perfil fehaciente de su personalidad. Los datos que poseemos, algunos de los cuales derivan de su entorno más inmediato, nos ayudan a conformar, de alguna manera, una idea de este artista que, a tenor de lo que vamos a exponer, disfrutó una vida relativamente “normal” con base en las costumbres de la época. La participación en el comercio con las Indias fue algo generalizado dentro de algunos sectores de la población; en lo relacionado con el gremio de escultores, el hecho de cruzar el océano, asentarse y formar taller, en otras palabras, probar fortuna, era una práctica usual.

Hitos biográficos: hipótesis

Hasta tiempos recientes sólo teníamos conocimiento de la escritura contractual del Cristo de la Expiración del Museo como primer testigo artístico del quehacer de este escultor: 7 de diciembre de 1575; y esta fecha es más desconcertante aún si se toma otra como referencia. El profesor Jesús Palomero Páramo indica que en el archivo de la iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla se conserva el acta matrimonial de Marcos de Cabrera, hijo de Francisco Núñez y Ana de Ribera, con María de Quintanilla el 28 de enero de 1565¹⁰. Efectivamente, hemos podido constatar en los fondos documentales de la citada iglesia este registro¹¹, donde a su vez, Cabrera aparece como vecino de Sevilla en la collación de la Iglesia Mayor, y ella en la de San Vicente. El acto lo celebra Baltasar de Herrera¹², cura de la

7. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Óp. cit.*, tomo IV, pág. 283.

8. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Óp. cit.*, tomo II, pág. 199.

9. RODA PEÑA, José: *Francisco Antonio Ruiz Gijón: escultor utrerano*, Sevilla, 2003, pág. 32

10. MACHUCA, J. Félix: “Un Cristo sevillano con entrañas aztecas” en *ABC*, Sevilla, 27 de marzo de 2007.

11. Archivo de la iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla. *Matrimonios*. Libro 2 (1564-1575), fol. 9r.

12. Baltasar de Herrera, cura de la iglesia parroquial, es el único que firma el acta matrimonial del escultor. Su relación con Indias está documentada gracias a su auto de bienes de difuntos donde declara ser natural de Sevilla testando a favor de su esposa María de la Fuente. Este matrimonio fue tardío, en 1577 aproximadamente, ya que aparece en los documentos de bienes que en 1583 hacía unos seis años que casaron (A.G.I., CONTRATACIÓN, 221, N.1, R.2, fol. 11v). Más adelante se cita a Herrera como “*clerigo presuitero capellan de sant clemente y de sant vicente deste ciudad y vezino en la dicha collacion de sant vicente*” (A.G.I., CONTRATACIÓN, 221, N.1, R.2, fol. 12v). Queda, pues, verificada la identificación de Baltasar de Herrera y su relación con la Carrera de Indias. Incluso la viuda, María de la Fuente, mantiene esta trasiego con el continente americano apareciendo otorgando poder al maestre Gerónimo de Hojeda (ver: AA.VV.: Catálogo de los fondos americanos del archivo de protocolos de Sevilla, Sevilla, Compañía Ibero-americana de Publicaciones, 1930, pág. 239). ¿Cabría la posibilidad que este personaje estuviera emparentado con Rodrigo de

iglesia, actuando como testigos Jerónimo Delgado¹³, Domingo Mendoza¹⁴ y Rodrigo de Ojeda¹⁵. La identificación de estos personajes es un tanto complicada; algunos de esos nombres se relacionan con Indias, aunque el cotejo con el fin de comprobar si se trata de la misma persona es dificultoso.

Basándonos en esta efeméride, que se erige entonces como el primer testimonio documental de Cabrera, puede proponerse una supuesta fecha de nacimiento ¿década de 1540? Y, si es así, ¿existió tres décadas en Sevilla sin que conservemos hoy el menor atisbo de su actividad? Su origen es también un enigma. Por su apellido, de ascendencia asturiana, se le ha ubicado en Córdoba, quizás debido al solapamiento con el tal Cepeda o, más coherente, por una dudosa filiación paterna –Francisco Núñez de Cabrera– con el obispo de la ciudad entre 1346 y 1350¹⁶. En todo caso, su patria puede corresponderse con una ciudad andaluza aunque se declare en un documento “*natural desta ciudad de Sevilla*”¹⁷, veremos que nada de lo que expone dicho texto es cierto.

El mismo año de la hechura del Crucificado del Expiración disponemos de un dato paralelo que probablemente se encuentre referido al artista. Ceán nombra un tal Juan de Cabrera “*escultor, vecino de Sevilla y discípulo de Lope Marín. El cabildo de aquella santa iglesia le nombró en 27 de mayo de 1527 para ayudar a Juan Marín en la execucion de las estatuas de barro cocido que están a espaldas de la capilla mayor*”¹⁸. Se constata que Lope trabajaba, en 1548, en los medallones con figuras resaltadas y las estatuas laterales de las portadas¹⁹ mientras que Juan, entre 1564 y 1565, realizaba las “*estatuas del tamaño natural, que rodean por detrás y por los lados exteriores la capilla mayor*”²⁰. En 1572 y 1575 fue ayudado en esta labor por Diego de Pesquera y el mencionado Juan de Cabrera. Los

Hojeda, testigo de Cabrera?; por todo lo expuesto, es muy probable que ya en la fecha de su casamiento, Marcos de Cabrera tuviera mucha cercanía con ellos, tanta como para ser sus testigos y, de ahí, su incipiente interés por la provincia de Tierra Firme.

13. En referencia a Jerónimo Delgado puede tratarse del maestro cantero que, en 1547, labrara unas capillas en la iglesia de Santo Domingo de Lima (AA.VV.: *Historia general de España y América. Tomo VII: El descubrimiento y la fundación de los reinos ultramarinos hasta fines del siglo XVI*, Madrid, Ediciones Rialp, 1982, pág. 790). En 1535, un Jerónimo Delgado se embarca a Cartagena con el capitán Juan del Junco (A.G.I., CONTRATACION, 5536, L.3, F.162). No son estos dos los únicos que responden al nombre es un marco temporal similar.

14. Con el nombre de Domingo de Mendoza aparece un fraile dominico que lleva a cabo fundaciones en Canarias y América, llegando a ésta en 1511, pero se trata de fechas muy tempranas.

15. Por su parte, el Rodrigo de Ojeda que consta en los fondos del Archivo de Indias es, en 1565, soltero, natural de Sevilla y viaja a Nueva España como criado de Luis de Arauz (A.G.I., CONTRATACION, 5537, L.3, fol.81v.). Con anterioridad, en 1516, sin poder corresponderse con el personaje que buscamos, existe un Rodrigo de Ojeda administrador del Hospital de la Misericordia de la localidad Sevillana de El Arahál (Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Justicia, Hermandades, Legajo 3254 “Pleito planteado entre Rodrigo de Ojeda, Administrador del Hospital de la Misericordia, y Bernardo Flores, mayordomo de la Cofradía de la Misericordia”), y en 1583 responde al mismo nombre un Oficial de la Real Caja de Guadalajara (RÍO, Ignacio del: “Colonialismo y frontera. La imposición del tributo en Sinaloa y Sonora” en *Estudios de Historia Novohispana*, n°10, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1991, pág. 5).

16. TORRES DELGADO, Cristóbal: *Andalucía medieval: nuevos estudios*, Córdoba, 1979, pág. 97.

17. Archivo General de Indias (A.G.I.), Contratación, Legajo 1, folio 487v.

18. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Óp. cit.*, tomo I, pág. 185.

19. CAVEDA Y NAVA, José: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, pág. 408.

20. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Óp. cit.*, tomo III, pág. 65.

relieves de la Sala Capitular de la catedral, obra de Cabrera, derivarían de este hipotético ensayo, lo cual no puede asegurarse con rigor.

El año 1581 es una fecha crucial en el desarrollo vital del artista ya que es cuando su esposa, María de Quintanilla, arrienda una casa ubicada en la plaza del Pozo Santo al escultor Juan Bautista Vázquez “el joven”²¹. Algún autor ha señalado que esta circunstancia está motivada “posiblemente al coincidir con su partida a tierras americanas donde se cree que permaneció hasta 1583 (algunos sitúan su actividad artística en México durante esos años)”²². Como veremos en las siguientes líneas, el viaje hacia Indias no es una posibilidad sino un hecho documentado aunque no estableciéndose en la Nueva España ni retornando en 1583. Su vinculación con la antigua capital del Virreinato iba a derivar de otras fuentes.

Resulta al menos curioso que en el documento de arrendamiento, facilitado por López Martínez, se cite al escultor como “estante en Indias”; lógicamente, en base a esto deberíamos pensar que se encuentra en América, hecho que no es del todo cierto. Conservamos en las licencias de pasajeros del Archivo General de Indias una referencia a nuestro personaje, el día 19 de mayo de 1581, en la cual puede leerse “Marcos de Cabrera nºL desta ciudad de s^a hijo de fran^o nuñez de cabrera y de ana de rribera”²³. Es obvio que se trata de él si nos atenemos al nombre de sus padres; no obstante, desconcierta un poco el hecho de que aparezca como soltero. Si realmente ya estaba casado y, además, su mujer lleva a cabo personalmente el arrendamiento de la que parece ser la casa familiar alegando que su marido se encuentra en Indias ¿qué ocurría? Tendremos que esperar a que futuras investigaciones arrojen algo de luz sobre esta supuesta argucia. En la documentación existente no quedan reflejados demasiados contratos de piezas; es más, incluso tiene que llegar a vender ciertas hechuras a su suegra, Isabel de Quintanilla, para hacer frente a cantidades que le debían. Alude el texto, fechado a primero de abril de 1593, que “dhas hechuras de las dhas ymagenes y figuras bos bendemos segun y como nosotros las tenemos y poseemos sin rretencion de cosa alguna e por libres e rrealengas por presio e contia de dozientos ducados de oro que acen 75.000 marabedis los quales bos os hazeys pagada dellos para en quenta de mayor suma que os debemos por ciertos gastos que aueys gastado por nosotros de que dellos nos damos por contentos pagados y entregados a nuestra voluntad”²⁴.

De vuelta al pasaje del escultor, destaca el hecho de que no viaja solo sino inserto en una sociedad con un fin común; el encabezamiento del citado manuscrito comienza del siguiente modo: “Relacion de las personas que franco de caceres gobernador de las provincias del espíritu santo lleva para la población de las dhas provincias a quenta de los ciento y doze hombres los doze dellos casados con sus mujeres e hijos y los demás solteros”²⁵. En consecuencia, el gobernador Francisco de Cáceres se “surtió” de una serie de personas para poblar esas provincias.

21. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, óp. cit., pág. 13.

22. DE QUINTA GARROBO, Ángel Luís: “Marcos de Cabrera” en *Jesús Nazareno de Utrera*, Sevilla, 1997, pág. 44.

23. A.G.I., Contratación, Legajo 1, folio 487v.

24. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pág. 27. Tres años antes hay noticias de una obligación de pago por un importe de 1.190 reales por unas joyas que habían adquirido. Como hemos visto, el capitán Álvaro de Cepeda poseía el usufructo de unas minas de esmeraldas ubicadas en el Nuevo Reino de Granada. ¿puede ser éste otro dato que alimente la confusión entre ambas figuras?

25. A.G.I., Contratación, Legajo 1, folio 484r.

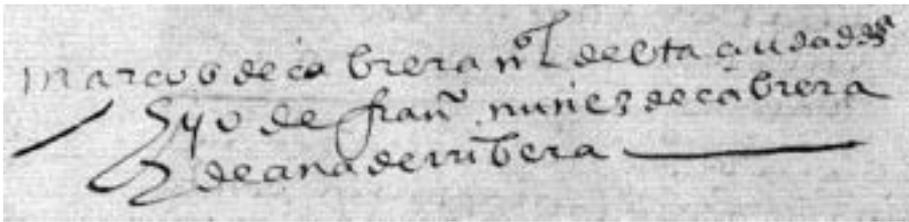


Figura 2. Registro de Cabrera con destino a la provincia del Espíritu Santo.

Aún de origen incierto, el incansable conquistador Francisco de Cáceres fue hijo de Pedro de Cáceres y Tomasa de Guelbes, siendo descrito como “hombre pequeño de cuerpo y rostro aguileño”²⁶. Su carrera militar le precede a la hora de su llegada a Venezuela, en 1569, como capitán de la expedición de Hernández de la Serpa²⁷. Cuatro años después lleva a cabo la fundación, después malograda, de la ciudad de Espíritu Santo y, con posterioridad, en 1576, la de La Grita. Su petición de honras y prerrogativas como descubridor fueron atendidas por el monarca Felipe II, el cual, mediante Real Cédula de 26 de mayo de 1580, le es concedido el título de gobernador de La Grita. Asimismo, orienta sus influencias hacia la Corte y consigue favores con el fin de repoblar la ciudad llamada nuevo Espíritu Santo. Es, precisamente aquí, donde hemos de retomar el hilo de la investigación.

El grupo de “re pobladores” que acompaña a Cáceres hacia Tierra Firme es una verdadera cohorte. Albañiles, capitanes, carpinteros, herradores, labradores, plateros, incluso calceteros componían este séquito en el cual se encontraba Marcos de Cabrera. A pesar de la fecha de licencia, con toda probabilidad parten en la flota del General Diego Maldonado y su hermano, el Almirante Francisco en 1582, que debía comenzar su travesía el año anterior²⁸.

El obrador de Tierra Firme

El lapso de tiempo comprendido entre 1582 y 1590 era una de las parcelas oscuras que padecía Marcos de Cabrera en su plano biográfico. En los últimos años y gracias a investigaciones paralelas ha podido darse algo de luz a este ámbito. Al definir el término entallador, Marina González de Cala en un catálogo de oficios, nos ofrece la noticia que en 1587 el escultor Marcos Cabrera acoge a un menor en su taller santafereño²⁹. Con posterioridad Guillermo Páez recoge la noticia, ampliándola en su aspecto documental. Reza que “mediante la firma de un documento público en que se establecían las obligaciones y derechos respectivos. Así por ejemplo, cuando por el año de 1587 se le hace entrega en Santa Fe al escultor Marcos Cabrera del menor Alonso de Salinas, se establece en forma reiterada que aquel debe enseñarle a éste su profesión “sin encubrir

26. CASTILLO LARA, Lucas Guillermo: *Elementos históricos del San Cristóbal Colonial: el proceso formativo*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1987, pág. 315.

27. MORÓN, Guillermo: *Historia de Venezuela*, XX, 1971, pág. 337

28. CABALLERO JUÁREZ, José Antonio: *El régimen jurídico de las armadas de la Carrera de Indias. Siglos XVI y XVII*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1997, pág. 339.

29. GONZÁLEZ DE CALA, Marina: “Diccionario. Oficios y artesanos en la colonia y la república” en *Revista Credencial Historia*, Biblioteca Virtual del Banco de la República, 1997 (consultado en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1997/mar97.htm>, el 11 de noviembre de 2008)

cosa alguna”, como *clausula fundamental*. De igual manera, se estipula que la duración del aprendizaje es de cuatro años, durante los cuales el Maestro acogerá en su hogar al discípulo, manteniéndolo y vistiéndolo a su costa y dispensándole esmerado tratamiento. Por su parte, el discípulo se obliga, por boca de su tutor a que “...durante el dicho tiempo en los dichos cuatro años no se irá ni ausentará del servicio del dicho Maestro Cabrera...”³⁰ Sin embargo, lo que realmente hace Páez es valerse de una referencia bibliográfica anterior, la cual debemos tratar, a la espera de una revisión de mayor amplitud, como el origen del dato³¹.

Tan solo esto es lo que sabemos de la estancia de Cabrera en tierras colombianas. Debió de tener cierto predicamento y estatus social que le granjeó un reconocimiento público y, de este modo, el contacto directo con personajes de la Carrera de Indias con los cuales mantuvo relación, como comprobaremos enseguida, tras su regreso a la capital hispalense. Sí hemos de reflexionar acerca de la desconfianza que parece emanar del manuscrito de aprendizaje, en el cual tenía que transmitir su arte “sin encubrir cosa alguna”. Lo cierto y verdad es que no cumplió los cuatro años de instrucción pues en 1590 se documentan unos trabajos suyos para el Cabildo Catedral de Sevilla. Del aprendiz Alonso de Salinas no se ha encontrado nada más y tampoco puede asegurarse que fuera nativo. Hay referencias de un homónimo que viaja al Nuevo Reino de Granada en 1565³² pero es poco probable que exista un parentesco. Por otro lado se acredita la presencia de personajes con el apellido en Santa Fe; de hecho, Alonso de Salinas fue uno de los primeros conquistadores del Nuevo Reino de Granada, en concreto, de la ciudad de Trinidad y sus provincias³³.

Años finales: vuelta a Sevilla y contactos con América

Tras su regreso de Indias, parece ser que Cabrera mantuvo contactos de manera regular. Según Pedro García Gutiérrez y José Landa Bravo, autores de la publicación *La escultura. Del Renacimiento a la actualidad* (Madrid, 1994), las estancias del escultor en ambos continentes están “comprobadas” entre 1575 y 1601³⁴. En realidad, como hemos visto, únicamente podemos constatar de modo fehaciente su residencia entre los años de 1582 y 1590 pues, en tal fecha, se le encargan unos pequeños relieves en piedra para culminar el ornato de la Sala Capitular de la catedral sevillana³⁵. Vimos cómo Ceán Bermúdez se los atribuía a Juan de Cabrera en dos de sus publicaciones³⁶ aunque ya José Gestoso nombra a Marcos como su autor³⁷.

30. PÁEZ MORALES, Guillermo: *Familia, infancia y sociedad en la colonia neogranadina. Estudio sociológico e histórico*, Bogotá, Universidad Santo Tomás, 2006, pág. 194.

31. ACUÑA, Luis Alberto: *Siete ensayos sobre el arte colonial en la Nueva Granada*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1973, n.24, págs. 8-10.

32. A.G.I., Contratación, 5537, legajo 3, folio 110.

33. A.G.I., Patronato, 165, N.2, R.3.

34. MACHUCA, J. Félix: “Un Cristo sevillano con entrañas aztecas”, *óp. cit.*

35. GÓMEZ MORENO, Manuel “Diego de Pesquera, escultor” en *Archivo Español de Arte*, n° 112, Madrid, 1955, pág. 391.

36. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario...*, *óp. cit.*, tomo I, pág. 185 y *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Casa de la Viuda de Hidalgo y sobrino, 1804, pág. 35

37. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y artística: Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las*

Son especialmente significativos dos documentos fechados en primero de abril de 1593. A uno de ellos, en el cual se reflejaba la venta de obras a su suegra para hacer frente a una deuda contraída con ella, ya hicimos referencia. Solamente puntualizar que las hechuras, aunque no se indica su proporción, serían de calidad pues “...son de madera esculpidas y doradas que son un san josef y un san crispin e un san crispiniano y una santa bárbara...”³⁸. El escrito restante va a otorgarnos nuevas pistas que se abren en líneas de investigación actualizadas.

“yo el capitán marcos de cabrera e yo doña maria de quintanilla se muger uzos que somos de sevilla en la collacion de onium santorun otorgamos e conos-cemos que bendemos a vos francisco de armijo uzo en sant alifonso questais ausente para vos e para vuestros herederos y sucesores coonbiene a saber las hechuras de ymagenes y figuras de madera esculpidas y doradas en los presios siguientes.

Una ymagen de nuestra señora de la linpia concesion con su tabernaculo en 1.650 rreales –una hechura de un obispo en 484 rreales– la hechura de una santa barbara en 550 rreales –la hechura de un niño jesus 100 rreales– que montan 2.784 rreales los quales nos abeis dado e pagado de contado de que nos damos por contentos y entregados a nuestra boluntad

E los dichos como principales obligados e yo doña ysabel de quintanilla biuda de juan bautista despindola uza en la dicha collacion de onium santorun como su fiadora juntamente de mancomun nos obligamos a la seguridad y saneamiento de las dhas hechuras de ymagenes que son libres e rrealengas y no sujeta a ninguna deuda obligacion ni ypoteca”³⁹

Las cuatro efigies que Cabrera vende a Francisco de Armijo, como enfatiza su suegra y fiadora en las últimas líneas del documento, son libres y no están sujetas a ninguna obligación. Las múltiples actividades económicas que emanaban del comercio escultórico comprendían la “cesión” de obras a mercaderes los cuales, posteriormente y tras su venta en tierras americanas, rendían cuentas con los autores. Sabiendo de algunos casos en los que el pago se retrasa incluso años desde la supuesta venta⁴⁰ es comprensible esa seguridad que el escultor prefería tener en relación con el comprador. Éste en el momento de la transacción se encontraba ausente.

Francisco de Armijo, como señalan los manuscritos del Archivo de Indias, era natural de Sevilla e hijo de Antón de Armijo y María de Madrid. A fecha de 14 de julio de 1590 posee licencia para pasar a Nueva España como mercader y por un espacio de tres años⁴¹. Su padre es el responsable de esta relación con América, al ser también comerciante⁴². El día 1 de abril de

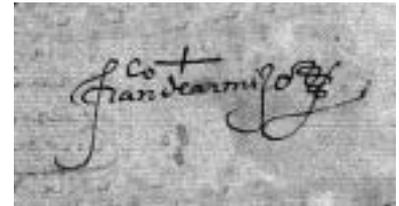


Figura 3.- Rúbrica de Francisco de Armijo.

preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan, tomo II, Sevilla, El Conservador, 1890, pág. 395.

38. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, óp. cit., pág. 27.

39. *Ibidem*.

40. Para una mayor información acerca de estas prácticas véase: PÉREZ MORALES, José Carlos: “El comercio de escultura entre Sevilla e Indias en los siglos XVI y XVII: reflexiones y nuevas aportaciones” en *Actas del I Congreso sobre Escultura Virreinal*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 (en prensa).

41. A.G.I., Pasajeros, L.7, E.670.

42. Véase LORENZO SANZ, Eufemio: *Comercio de España con América en la época de Felipe II*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1986, pág. 336.

1593, todavía vigente la actividad mercantil de Francisco de Armijo, pudiera encontrarse en el viaje de vuelta o tornaviaje, de ahí su ausencia en la rúbrica con Cabrera. Ya casado con Guiomar de Orozco, Armijo desempeña funciones de tesorero receptor de las alcabalas de la villa de Carmona⁴³ y poco después, el 28 de mayo de 1597 parte definitivamente para Nueva España con su esposa y sus cuatro hijos María, Benita, Antonio y Úrsula de Armijo⁴⁴, además de Ana de Fonseca, su criada⁴⁵. Se establece en la ciudad de Puebla, donde ya había ejercido cierta influencia gracias a la importación desde ilustres centros europeos de libros de gran importancia⁴⁶. Es muy probable que sus hijos o alguno de ellos queden en la citada ciudad mexicana pues hay constancia en documentos que “Antonio de Armijo, hijo de Francisco de Armijo y doña Leonor [Guiomar] de Orozco casó el 27 de julio de 1614 en la catedral de Puebla con doña Francisca de Medina, hija de Alonso Ximénez Medina y Gerónima Galindo”⁴⁷.

La participación de Marcos Cabrera en transacciones comerciales con América, tanto directa como indirectamente, es un hecho demostrado siendo requerido para la ejecución de algunos encargos, de los cuales han quedado testimonios. El 6 de noviembre de 1596 “Gaspar nuñes delgado y juan de obiedo escultores desimos que nosotros fuimos nonbrados para ver y tasar tres escudos de piedra que marcos cabrera tiene hechos para las yndias por orden del capitan garsia de barionuevo i yo el dho gaspar nuñes delgado fui nonbrado por parte de el dho marcos de cabrera y ansimismo yo juan de obiedo fui nonbrado por la parte del capitan garsia de barionuevo y abiendo bisto unos dibuxos que se truxieron de las yndias con las armas y orden con que se abian de hafer los dhos escudos y ansimismo la obra en piedra con mucho cuidado y diligensia hallamos estar la obra muy bien hecha y acabada en toda perfesion y con mucho arte y balen y meresen los tres escudos de piedra tresientos y setenta ducados y ansi lo declaramos y xuramos y lo firmamos de nuestros nonbres”⁴⁸.

El capitán García de Barrionuevo es, en 1577, vecino de Santa Fe del Nuevo Reino de Granada⁴⁹, centrando sus viajes en las décadas de 1580 y 1590 la ciudad de Cartagena de Indias⁵⁰. Cabe la posibilidad, debido a su relación con Santa Fe que conociera al escultor en tierras neogranadinas aunque esto es algo por demostrar. Sí es cierto que debía tener conocimiento del ambiente artístico sevillano pues, así como pensó en Cabrera para

43. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, óp. cit., págs. 66. El 28 de enero de 1596, el escultor Andrés de Ocampo otorga poder a Alonso de Torres de la villa de Carmona para que cobre de Armijo los 50.000 maravedís que conforman el último tercio a cobrar por el retablo que hizo para el convento de Regina Angelorum el año anterior.

44. A.G.I., Pasajeros, L.7, E.4712.

45. A.G.I., Pasajeros, L.7, E.4713.

46. DE LA TORREVILLAR, Ernesto: *Breve historia del libro en México*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Fomento Editorial, 1987, pág. 39 y MATHES, W. Michael: *Un centro cultural novogalaico: La biblioteca del Convento de San Francisco de Guadalajara en 1610*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 1986, pág. 25.

47. Archivo de la catedral de Puebla de los Ángeles, Matrimonios 1585-1639 (dato proporcionado por José Antonio Esquibel).

48. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, óp. cit., págs. 27-8.

49. A.G.I., Indiferente, 2089, N. 74. También será natural de esta ciudad colombiana su esposa Adriana Téllez.

50. MAZÍN GÓMEZ, Óscar y SORHEGUI, Arturo: *México en el mundo hispánico*, Zamora, Colegio de Michoacán. Centro de Estudios Históricos, 2000, pág. 258.

materializar en piedra los diseños traídos de América, encargó el altar de su capilla de la iglesia de Santiago a un elenco de artistas reconocidos en 1602; el diseño se debe al maestro mayor del Arzobispado de Sevilla, Vermondo Resta⁵¹, que iba a ser ejecutado por Diego López Bueno⁵² y cuya policromía y dorados iba a llevar a cabo Francisco Pacheco. Fallecido, ya en los primeros años de la siguiente centuria, había testado a favor de su mujer, Inés Gutiérrez de Barrionuevo, Pedro Méndez de Santillán y Juan de Barrionuevo, su sobrino, fundando una obra pía para el matrimonio de doncellas huérfanas⁵³. Casualmente, el 20 de agosto de 1598, Cabrera casa en segundas nupcias con Justa Velázquez en la iglesia parroquial del Salvador declarando haber "...recibido del señor licenciado francisco pacheco canonigo de la santa yglesia patrono del patronazgo y obra pia de casamientos de doncellas que ynstituyo doña catalina de mendoza 20.000 maravedis por estar mi muger admitida y nombrada para una de las dhas dotes..."⁵⁴; en realidad no deja de ser una prueba aparente del precario estado económico que sufría el escultor.

En paralelo con sus asuntos americanos, Cabrera siguió realizando sus quehaceres escultóricos en base a los encargos que recibía y de los que poco sabemos. Ceán Bermúdez da la noticia de su participación en el monumento de la catedral con la estatua de Abraham en 1594⁵⁵. Sin embargo poseemos otras obras documentadas que nos hacen vislumbrar cierto predicamento en sus quehaceres en la provincia. Ejemplo de ello es el encargo fechado a 26 días del mes de noviembre de 1595 con "...juan perez sintado uzo de la billa del coronil en nombre de la cofradia de san sebastian de la billa en tal manera que me obligo de dar fecho y acabado un san sebastian de altura de bara y media y con su martirio de saetas y ligaduras de talla entera como es costumbre amarrado a un tronco de un arbol..."⁵⁶.

La estabilidad económica se hacía esperar y, por ello, Cabrera tuvo que tomar la iniciativa en sus trabajos, ofreciéndose a participar en el túmulo funerario con el que el Cabildo Catedral iba a honrar la muerte de Felipe II en 1598. Desgraciadamente para el capitán, será Martínez Montañés quien lleve a cabo tal empresa⁵⁷. De todos modos, su nombre iba a estar relacionado con una de las tradiciones



Figura 4.-Vista interior de la iglesia parroquial de El Coronil (Sevilla).

51. MARÍN FIDALGO, Ana: *Vermondo Resta*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1988, págs. 32 y 115. Tras esta labor, el maestro milanés, el 7 de julio de 1603, otorgaba poder al prior del monasterio de Santo Domingo de Portacoeli de Sevilla para que pueda cobrar una cantidad que le adeudaban en Indias por unos trabajos realizados. No sería descabido pensar que algo tuvo que ver aquí el capitán debido a la inexistencia de precedentes y consecuentes americanos en la obra de Resta.

52. PLEGUEZUELO, Alfonso: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994, pág. 66.

53. A.G.I., Contratación, 941B, N.24.

54. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, óp. cit., pág. 28.

55. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo I, óp. cit., pág. 185.

56. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, óp. cit., pág. 27.

57. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Martínez Montañés*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1987, pág. 105.



Figura 5.- 1597. Marcos Cabrera.
Nazareno. Capilla de San
Bartolomé. Utrera (Sevilla).

más arraigadas en el pueblo sevillano, adscribiendo José Gestoso a su mano, la hechura del busto del rey don Pedro⁵⁸. También por estos años, el 20 de marzo de 1597, se finiquita una de las imágenes identificativas de Cabrera, el Nazareno de Utrera, recibiendo “...de luis sanchez de arcos vzo de utrera alcalde de la cofradia de los nazarenos de dha villa veynte y cinco ducados que son por la hechura de una cabeça y manos y pies y unas potencias de un cristo nazareno que he hecho de escultura e madera de cedro para la dha cofradia...”⁵⁹.

Su vínculo con la iglesia del Salvador, donde había contraído su segundo matrimonio y collación donde residía, iba a reforzarse a través del concierto, el 12 de diciembre de 1600, con “... alonso de molina mayordomo de

58. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y artística: Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, tomo III, Sevilla, El Conservado, 1889, pág. 400.

59. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, óp. cit., pág. 41

la fabrica de la yglesia de san salvador de seuilla en tal manera que me obligo a hacer un sagrario con vanco para el altar mayor de dha yglesia conforme a la traza y condiciones que hizo asensio de maeda maestro mayor de las obras del arçovifpado...”⁶⁰. Es éste otro de los testimonios en los que Cabrera plasma un diseño previo de un maestro arquitecto ya que, es elocuente afirmar, el destino inmediato de los escudos pétreos encargados por García de Barrionuevo sería ornar el exterior de un noble edificio.

En 1601 conocemos sus últimas noticias. La ejecución de un San Roque para la hermandad homónima de la localidad sevillana de Las Cabezas de San Juan y el arrendamiento de sus propiedades del barrio del Salvador a Juan Bautista de la Rosa el 10 de diciembre. A partir de aquí solo queda la suposición de una posible partida a Indias pero también con un nuevo traslado dentro de la ciudad o de la geografía próxima, e incluso su óbito. Esta tesis podría argumentarse en la edad del artista que debía rondar los sesenta. No obstante, lo único que tenemos como cierto e incuestionable es que, al igual que sucederá con Ruiz Gijón cien años más tarde, Cabrera desaparece de la historiografía.

La técnica de Marcos Cabrera; el papelón, recurso habitual en la imaginería del Quinientos.

Como ya indicamos al inicio del presente estudio, otra de las puntualizaciones que se ha planteado sobre el quehacer artístico de nuestro autor, es su posible relación en cuanto al modo de laborar su más destacada obra, el Crucificado de la Expiración, siguiendo “pautas y técnicas precolombinas”⁶¹. Aunque es cierto que dicha técnica coincide con algunas de las variaciones que encontramos en la escultura ligera que tanto éxito alcanzó en aquellas tierras en las primeras centurias tras la conquista española, a nuestro parecer y en un estamento avanzado de nuevas investigaciones, la pieza sevillana está más cercana a los conocidos como “papelones españoles”, que a aquellos productos americanos.

Dado a conocer el contrato de la efigie sevillana por Celestino López Martínez, en él quedaba especificado el material (pasta) con el que el autor se comprometía a hacerlo y el corto periodo de tiempo en que tenía que ser entregado: primer día de pascua de Navidad, apenas 18 días después de la rúbrica protocolorizada. Sin tener constancia de una hipotética estancia americana de Cabrera anterior a la de 1582, en la cual aprendiera esta singular técnica de construcción, es lógico pensar que el autor la conociera en España, sabedores que éste era un recurso sobradamente conocido y aplicado por otros destacados artífices coetáneos. Un ejemplo cercano donde queda referido el empleo de la pasta es el encargo firmado el 10 de febrero de 1578 por Jerónimo Hernández para la ejecución de las imágenes del antiguo paso de la Oración en el Huerto⁶². Pero el Cristo del Museo no es el único,

60. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y C^a, 1928, pág. 220.

61. MACHUCA, J. Félix: “Un Cristo sevillano con entrañas aztecas”, óp. cit.

62. RODRÍGUEZ MATEOS, Joaquín.: “Pontificia, Real, Ilustre y Antigua Hermandad...” en *Misterios de Sevilla*, tomo II, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2003, pág. 143.

como ya se ha indicado, que Cabrera contrató de esta manufactura, el otro exponente corresponde con el crucificado concertado con la hermandad de San Antón de Jerez de la Frontera, en cuya ejecución se establecía fuera de “pasta de papelón de altura de ocho palmos e medio de vara... encarnado al óleo con su corona y su cabello de cáñamo teñido”⁶³.

Otros testigos tanto documentales españoles como aún conservados que ejemplifican la aceptación de esta particular tipología de esculturas ligeras son, sin abandonar la propia Sevilla, el *Crucificado* de tamaño menor del natural –aproximadamente medio metro de altura– del oratorio camarín de la Virgen de las Aguas en la iglesia de El Salvador. Sobre su antigüedad se apunta en torno a 1530 teniendo en cuenta que la obra, según los inventarios parroquiales, corresponde con la que supuestamente habló al San Juan de Ávila, quien por aquellos años predicaba en el templo⁶⁴. En el misma iglesia queda referida en sus inventarios; “una imagen de Nuestro Señor Jesucristo difunto hecha de pasta con sábana de tafetán blanco, que este sepulcro era de la hermandad de Sta. Ana”⁶⁵. También en la cercana localidad de Brenes, consta que su primitiva imagen de la Vera Cruz, datada en torno al 1500, era una talla de pasta de madera, como según parece se recoge en el Archivo de Palacio Arzobispal, la cual “lucía una larga cabellera de pelo natural recogida por una cinta morada acabada con encajes de oro, una corona y tres potencias de plata y un sudario postizo de lienzo blanco, siendo de autor desconocido, estando situada en la nave del Evangelio, hasta que fue quemada en la plaza en la rebelión del dos de Mayo de 1936”⁶⁶. Con respecto al resto peninsular cabe citar por ejemplo el *Divino Salvador*, Museo Nacional de Escultura, atribuido a Leonardo de Carrión, c. 1580⁶⁷, en la que queda de manifiesto las calidades plásticas que puede llegar a alcanzarse o la referencia que algunas décadas más tarde y también en Valladolid señala con respecto a su Semana Sana el cortesano de origen portugués Tomé Pinheiro de Veiga quien en 1605 dice que las procesiones están hechas con diversas figuras de pequeño tamaño en cartón y lino⁶⁸.

También denominada como “entalladura de pasta ligada”⁶⁹, la existencia de este tipo de piezas se relaciona, como bien nos indica el investigador Gómez Piñol al hablar de la imaginería sevillana del siglo XVI, con su bajo coste y en especial por el carácter procesional de las mismas; “las pequeñas dimensiones de las andas en que eran portadas estas imágenes por un escaso número de hombres, cuando no eran llevadas de manera alzada o sobre los hombros, invitaban a que las Cofradías contrataran esculturas de

63. ROMERO BERJANO, Manuel: “Un contrato del escultor Marcos Cabrera en Jerez de la Frontera: el Cristo de la cofradía de San Antón” en *Revista de historia de Jerez*, nº9, Jerez de la Frontera, 2003, págs. 241-243.

64. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Fundación Farmacéutica Avenxoar, Sevilla, 2000, pág. 421.

65. *Ibidem*, pág. 129.

66. <http://www.telefonica.net/web2/veracruz/brenes/primer.htm> (20/12/2007)

67. “Cristo Salvador”, en *La Belleza Renacentista II*. Valladolid, 2004.

68. PINHEIRO DAVEGA, T.: *La Fastigia*. Traducción y notas por N. Alonso Cortés, Valladolid, 1916 (ed. Aguiar 1974).

69. TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “La valoración de la gran escuela escultórica sevillana”, en *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. El referente escultórico de la Pasión*, tomo II, Sevilla, 2004, pág. 207.

peso liviano...”⁷⁰. A ello se añade la rapidez en su ejecución, caso de los ya señalados 18 días en los que se comprometía Cabrera a entregar la imagen ahora en el Museo. Este conjunto de cualidades fueron determinantes para entender su aceptación, no sólo en Andalucía sino en el resto del territorio nacional e incluso Europa, de donde creemos proviene al relacionarlo con talleres norte europeos de los que conservamos algunos testigos. Este es el caso de la Santa Faz en papelón que, expuesta en el Museum Catharijne-covent de la localidad suiza de Utrecht, cuya aceptada catalogación como de escuela germana y holandesa del siglo XV⁷¹, retrasa sustancialmente la antigüedad de la técnica como tal en la aplicación a imágenes religiosas.

Antes de profundizar en otros aspectos ya centrados en América, y que bien han podido ser causa de la hipotética relación con aquellas tierras del Cristo de la Expiración, no podemos olvidar que, pese a carecer aún el tema de las imágenes españolas en papelón de un detenido estudio, en los últimos años se han aportado sustanciales noticias al respecto. Entre estas merecen ser destacadas las contribuciones de Felipe Pereda en alusión al artista nórdico Uberto Alemán. En efecto, como argumenta el autor, Alemán fue requerido por la reina Isabel la Católica para que desarrollara su arte de hacer imágenes partiendo de moldes, los mismos que trajo de su tierra natal, conservándose una rica documentación alusiva⁷². La finalidad de recurrir a este método y su estancia en la Granada casi inmediata a la reconquista, se entiende lógicamente como el mejor recurso para abastecer a las nuevas iglesias de las tan necesarias imágenes que debían favorecer el culto de los recién convertidos cristianos. Esta misma táctica entendemos fue válida para la ingente evangelización americana, tanto entendida por los primeros centros artísticos indios, los monasterios, como por la arribada de ciertos artistas que sin duda fueron elegidos por su conocimiento al respecto. Así, no es casual la llegada de Matías de la Cerda; “español, notable escultor, que venido de España, muy a principios de la conquista fue el primero que enseñó su arte a los tarascos y la aplicación a las estatuas religiosas”⁷³, en referencia a la imaginería ligera de la que debió derivar entre otras, los grandes crucificados huecos, comúnmente denominados como cristos de caña de maíz.

Todo ello explicaría parte de la tesis que hemos venido defendiendo en la que, compartiendo las apreciaciones de la investigadora mexicana Gabriela García Lascuráin⁷⁴, establecemos los más que evidentes puntos de convergencia entre las maneras de ejecutar esas obras novohispanas y el papelón europeo, entendiendo que el resultado ha de ser considerado como un producto nuevo del sincretismo que se produjo con el contacto. Así, daríamos similar explicación a la estancia americana de Marcos Cabrera quien, como ocurrió con otros artistas y ya hemos señalado, formó parte de una

70. RODA PEÑA, José: “El Crucificado en la escultura procesional sevillana” en *Crucificados de Sevilla*, tomo I, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1998, pág. 73.

71. STURGIS, A.: “The Face of Christ” en *The Image of Christ*. Catálogo de la Exposición *Seing Salvation*. 7 de febrero al 7 de mayo de 2000. National Gallery Company Limited. Londres. 2000, págs. 90-91.

72. PEREDA, Felipe: “Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos”, Editorial Marcial Pons, Madrid, 2007, págs. 308-343.

73. MOTA PADILLA, M.: *Historia de la conquista de Nueva Galicia*, México, 1970, pág. 392.

74. GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela: “El retablo en el valle de Tlacolula, Oaxaca” en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, 8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, IIEs, 2001, México, 2003, pág. 174.

importante comitiva, y cuyo fin era la de contar con un diestro escultor de reconocida solvencia. Éste no sólo debió cumplir con rapidez los necesarios encargos que en el trayecto se requerían, sino que a su vez dejó discípulos como el indicado, quien perpetuaría la técnica. No hemos de olvidar, que si en México encontramos la aludida imaginería en caña, en el sur, por ejemplo en el Virreinato del Perú, existieron las realizadas con tela⁷⁵, en las que también se han visto nexos con modos y materiales prehispánicos, y en cuya elaboración igualmente encontramos cómo eran los frailes los que de entrada enseñaron la técnica. Este es el caso del jesuita Juan de Mosquera “imaginero español que vino trayendo la técnica del modelado con tela y pasta policromada”⁷⁶.

Epílogo

El texto nos otorga en su desarrollo datos biográficos y artísticos de este “capitán” cuyo esclarecimiento está aún lejos. Cabe destacar no solamente sus obras, pruebas fehacientes de su valía, sino sus relaciones personales, actividades y vínculos con personajes que, a la postre, serán los que determinen su devenir. Ese “último viaje” a Indias está por demostrar aunque su hija, Ana María, al testar en 1631⁷⁷, declara que Lorenzo, su hermano, había fallecido en la ciudad colombiana de Zaragoza años antes. No obstante, a Marcos de Cabrera solo podrá quedarle el consuelo, del que no supo, que su estela histórica perduró gracias a la personificación de Cristo Expirante, el mismo que contemplara el presbítero Cristóbal Montaña y que tanto le impactó llevando a pedirle al entallador Matías de la Cruz que su Crucificado lo hiciera “...a ymitacion del christo que esta en el monasterio de nuestra señora de la merced desta ciudad...”

75. QUEREJAZU LEYTON, Pedro: “La escultura en maguey, pasta y tela encolada en Bolivia y Perú”, en *II Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Teruel, 23-25 de junio, 1979.

76. BENAVENTE VELARDE, T.: *Historia del Arte cusqueño. Imaginería o Escultura religiosa Cusqueña de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Cusco, Perú, 2006, p. 28. Sobre este mismo y prácticamente desconocido imaginero, el autor refiere lo escrito por el padre Rubén Vargas: “Siendo Rector del Colegio de Cuzco el P. José Teruel, el H. Mosquera hacía oficio de Procurador (1580). Por su destreza en la escultura y pintura se le encomendó la dirección de la obra de la Capilla Mayor que decoró con toda perfección. Labró, además, un tabernáculo al estilo del retablo, el púlpito, que es el mejor que hasta entonces había en la ciudad, y una andas de plata para la Cofradía de los Indios (Ant. de Vega. Historia Ms. del Col. Del Cuzco) El Hermano volvió más tarde a su Provincia de Castilla” en VARGAS UGARTE, Rubén: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional. Apéndice*. Perú, 1955, p. 22.

77. MACHUCA, J. Félix: “Un Cristo sevillano con entrañas aztecas”, óp. cit.

Los retratos olvidados: intercambios con la Cuba española

MARÍA F. MORAL JIMENO
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. España

Resumen: Con este artículo pretendemos rescatar algunas imágenes referidas a los intercambios fotográficos que se daban en el siglo XIX entre España y sus colonias. Concretamente un grupo de *Carte de visite* realizadas en Cuba, éstas en la actualidad forman parte de los álbumes de la familia García Díaz.

Palabras clave: Fotografía, carta de visita, Cuba, España, siglo XIX.

Abstract: This article we are to rescue some images relating to trade photographic that were in the 19th century between Spain and its colonies. Specifically a group of *Carte de visite* carried out in Cuba, in the present form part of the albums of the family García Díaz.

Key Words: photography, Letter visit, Cuba, España, 19th century.

Al abordar los orígenes de la fotografía en España tenemos que ampliar el territorio de estudio más allá de sus actuales fronteras, porque en esta época aún poseía las colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Esto suponía que España era un importante nudo de comunicación e intercambio entre los dos continentes, al tiempo que el Caribe lo era con respecto a los nacientes estados americanos. Esto explica la rápida llegada del nuevo invento a Cuba.

Los comienzos de esta nueva técnica están ligados a Nicéphore Niépce como autor de la fotografía más antigua del mundo, *punto de vista tomado desde la ventana de le Gras* en 1826. Se asoció con Louis Jacques Mandé Daguerre, quien en 1837 obtuvo mediante otra técnica, bautizada como daguerrotipo, una imagen. La más antigua fechada es el *Portrait de M. Huet*, firmada por Daguerre en 1837.

Desde comienzos de 1838, ante la excelencia de los métodos utilizados, Daguerre trata de promocionar y comercializar su obra. Para ello la presenta al Secretario de la Academia de Ciencias, el astrofísico François Jean Dominique Arago. Éste supo ver las posibilidades que ofrecía, convirtiéndose en el promotor del daguerrotipo. Su afán difusor de esta técnica le lleva a presentarla, en nombre de Daguerre, ante la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes el 19 de Agosto de 1839¹.

1. VARIOS. *Historia general de la fotografía*. Madrid. Cátedra, 2007, pp. 44-50

El objetivo de Daguerre y Arago se cumplió, aunque el sistema de Niépce fue el primero, la imagen fotografiada se extendió con el Daguerrotipo. La gran aceptación por parte de la burguesía, que acogió con entusiasmo el invento, provocará su conversión en seña de identidad de la este sector de la sociedad.

La difusión de este invento fue simultánea en España y en Cuba. En la península tenemos hacia 1839 daguerrotipos, concretamente en Barcelona y en Madrid, extendiéndose rápidamente. Mientras que a Cuba llegó a través del dibujante y litógrafo Federico Mialhe, que estuvo presente en la exposición de Arago a las Academias, embarcándose hacia la Habana española animado por su amigo Moreau de Jones. Allí descubrió, como otros profesionales, un lugar de próspero donde poder establecerse, regresando más tarde.

Sin embargo al hablar del primer daguerrotipo en Cuba debemos seguir el artículo publicado en *El Noticioso y Lucero* (5 de abril de 1840), donde hace referencia a Pedro Tellez Girón, hijo del entonces Capitán General de la Isla Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso Pimentel², como autor de las primeras imágenes. Pedro hizo arreglar una cámara de daguerrotipos que llegó a la Habana en mal estado, para trabajar con ella y obtener las primeras imágenes de esta forma³.

Tras este inicio la difusión de la imagen se debe no sólo a la novedad del invento sino a la baratura del mismo frente a la miniatura, añadiendo la fidelidad de este proceso. Lo cual hacía que fuese perfecto para la pretensión de una burguesía, a la que se asoció el invento desde el principio, en contraposición al retrato pictórico vinculado con la nobleza. Sin embargo el retrato fotográfico tiene su referente y modelo en el pictórico. En definitiva varía la técnica, no así la intención de aparentar y mostrar la posesión de un determinado *status*.

La técnica fotográfica evolucionará rápidamente adaptándose a la nueva demanda, sin abandonar el daguerrotipo debido a su popularización, ésta mostrará preferencia por la albúmina.

La evolución técnica tiene como consecuencia la aparición de diferentes formatos. Éstos ya no responderán a la técnica fotográfica utilizada, como en el caso del daguerrotipo, sino al gusto del mercado.

El formato que mayor repercusión alcanzó fue la *Carte de visite* inventada en 1854 por el francés André-Adolphe Disderi. La razón de su éxito fue la capacidad de obtener muchas imágenes a bajo coste. Para ello utilizó la técnica basada en el revelado de la albúmina, que consistía en “obtener una sola placa fotográfica más de una imagen, a base de colocar en el frontal de la cámara más de un objetivo. De esta forma, poniendo cuatro objetivos, Disderi conseguía al mismo tiempo cuatro negativos sobre el mismo cliché de vidrio de, aproximadamente, 6 x 9 cm. Posteriormente, tras su revelado

2. **Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso Pimentel**, príncipe di Anglona, 9. marqués de Jabalquinto, Grande de España de 1. clase, propietario del antiguo estado y mayorazgo de Jabalquinto, creado por Felipe III en 1617, por sentencia del Consejo de Castilla 5.11.1817, 3.1.1818, en pleito con su hermano el duque de Osuna. Coronel de las Reales Guardias Españolas, teniente general de los RE, gobernador general y capitán general de la Isla de Cuba, capitán general de los Reinos de Andalucía, senador del Reino vitalicio, vicepresidente primero de la Alta Cámara, consejero de Estado, presidente de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, y de la Academia de la Historia.

<http://www.grandesp.org.uk/historia/gzas/osuna.htm> (19 de noviembre de 2008)

3. http://www.opushabana.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=469&Itemid=43 (20 de noviembre de 2008)

convencional por contacto y positivado en papel, los retratos se retocaban y se pegaban individualmente sobre soportes de cartulina”⁴.

Las consecuencias de esta técnica y este formato fue la difusión masiva de este tipo de imágenes por todo el mundo. Este momento de máxima difusión será durante los años sesenta y setenta donde se convertirá en la “carta de presentación”. Las connotaciones serán diversas, como un recordatorio, para tener la imagen de un ser querido, como símbolo de la gente que se conoce, etc.

El interés en guardar éstas imágenes provocará la necesidad de situarlas en un lugar adecuado, apareciendo los álbumes. Éstos se convertirán en el libro con que el burgués se prestigia, razón por la que estos objetos tuvieron un tratamiento externo e interno de gran riqueza material y de diseño. Ya no sólo se busca la imagen de la persona también se busca el autor de esa imagen. En definitiva se creó un mercado de intercambio muy importante entre todas las partes del mundo. El afán coleccionista de la sociedad les llevó a tratar de tener imágenes de las más destacadas e importantes personalidades del momento, los fotógrafos más prestigiosos y de lugares diferentes.

Con el establecimiento de los diferentes fotógrafos atraídos por el potencial mercado habanero surgen los primeros estudios fotográficos, uno de los más destacados es el de Estaban Mestre⁵ y Francisco Serrano. Pero con la explosión fotográfica surgida durante los años sesenta y setenta el número de estudios aumentará. Resulta significativo que hacia 1859 haya funcionando más de 15 galerías. Entre las más lujosas están la de Payne, Cohner, Winters, Fredricks, Molina, Lacroix, Lunar y Herrera. Situadas todas ellas al final de las calles de Obispo y de O’Reilly⁶.

Los álbumes que hemos podido analizar tienen su origen en una familia burguesa de Baeza. Ésta tenía amplitud de lazos familiares y de amistad, como demuestra la diversidad de imágenes realizadas con autores y lugares diferentes. El fundador de estos álbumes es Felipe Díaz y Salas. Profesor de Instrucción Primaria de Baeza, miembro emérito de la sociedad económica de Amigos del País, cuyo trabajo titulado *Memoria descriptiva del cuadro caligráfico*, fue enviado a la exposición de París de 1867 con la aprobación de Isabel II⁷. En ésta época fue distinguido con la real Orden de Carlos III de manos de Isabel II, por medio del Marqués de Acapulco como ministro secretario⁸.

Felipe Díaz se casó con Concepción Robles, perteneciente a una de las familias más importantes de la ciudad y entre los dos fueron rellenando las páginas de estos “libros de prestigio”. Su labor coleccionista fue continuada por su única hija Ana Díaz Robles, que se convertiría en heredera del

4. GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael. *Fotógrafos y burgueses*, p. 143

5. Estaban Mestre era de origen catalán, estableciendo su galería fotográfica en 1851 y manteniéndola durante 30 años «con real privilegio», en O’Reilly No. 19 entre Aguiar y Habana, primero, y después en el número 63 de la misma calle, donde fuera retratado el niño José Martí.

http://www.opushabana.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=469&Itemid=43 (20 de noviembre de 2008)

6. http://www.habananuestra.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=216&Itemid=26 (26 de noviembre de 2008)

7. DÍAZ Y SALAS, Felipe. *Memoria descriptiva del cuadro Caligráfico*. Baeza. Imprenta y litografía de la comisión general de libros, 1867

8. Documento oficial de la concesión de la Real Orden de Carlos III fechado en 22 de Julio de 1867.

amplio legado familiar. Ana se casó con Francisco Juan García Claramunt y siguieron ampliando estos álbumes hasta formar la colección de imágenes que nos han llegado.

En éstos álbumes hemos encontrado un ramillete de Cartas de Visita pertenecientes a la Cuba española, con una muestra de fotografías cubanos, concretamente de la Habana. Entre estos fotografías tenemos imágenes pertenecientes a Mestre, Cohner, Molana, Fernández, F. Quiroga, y la Galería fotográfica de Rojas.

Al analizar y comparar estéticamente estos retratos vemos unos estereotipos que se repiten. Los individuos suelen aparecer contextualizados en una sala con cortinajes, alfombras, e incluso en ocasiones con un telón de fondo que muestra un paisaje, junto a algún tipo de mueble como silla, mesa, etc., que ayudan a crear el ambiente y el efecto, que, junto a la pose del retratado, fotógrafo y autor desean transmitir en la imagen. El resultado estaba orientado a tener aspecto de respetabilidad.

Entre las tipologías de retrato cabe diferenciar entre los de cuerpo entero y los de busto. Estos últimos suelen estar insertados en un óvalo o aislados con el contorno difuminado.

Los retratos representan fundamentalmente a hombres, mujeres y niños. Entre los hombres podemos ver algún militar. Mientras que las mujeres responden al tipo burgués. Los retratos de niños que poseemos pertenecen a Cohner.

En términos generales la pose es distante, fría, e incluso severa, pero buscando siempre la ausencia de todo tipo de expresiones ligadas a un estado de ánimo que no fuera contenido. Esto es una norma de obligado cumplimiento para los hombres. A las mujeres se les permitía que el gesto transmitiese sus emociones, por ser consideradas débiles e incapaces de mantener un gesto más digno, como los hombres⁹. Con los niños pequeños ocurre igual que con las mujeres, y se les perdonaba el salir mostrando sentimientos.

Esta ausencia de gestualidad se debe a la necesidad de transmitir una estabilidad y una respetabilidad acorde con la sociedad de ese momento.

Acerquémonos a los retratos a través de sus autores. En el caso de Mestre tenemos a un hombre y dos mujeres. El hombre es un militar, éste aparece vestido con su uniforme, apoyándose en una mesa y con el gesto tradicional de emoción contenida. Por otra parte las mujeres representadas son de distinta edades.

La mujer más joven aparece representada de cuerpo entero y en pie, con un gesto sereno de gran dignidad, una imagen de respetabilidad que se completa con el traje y los complementos, como el abanico. Sin embargo hay un gesto que nos sorprende, la intención con que la dama posa su mano sobre un libro. Los libros son más habituales en los retratos masculinos y cuando aparecen vienen a formar parte de la decoración, como en este caso. La imagen transmite gran dignidad creando una imagen bellísima según los gustos de la época.

La otra mujer, algo más mayor que la primera, aparece representada de medio cuerpo sobre fondo neutro y enmarcado en un óvalo. El gesto es serio y ningún tipo de elemento decora o realza la imagen. Pero en este caso debemos destacar el importante papel que juega el cartón sobre el que se deposita

9. GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael. *Fotógrafos y burgueses: el retrato en el Cádiz del siglo XIX*. Sevilla. Caja San Fernando, 2001, p 235-253



Personaje desconocido.
Mestres, La Habana. Anverso

Personaje desconocido.
Mestres, La Habana. Reverso.

N. MESTRE Y CA.
O'Reilly No. 19,
ENTRE AGUIAR Y HABANA,
HABANA.

la albúmina. El óvalo está enmarcado en un dibujo de un marco con volutas, a su vez rodeado de otro que asemeja una tela decorada, que a su vez está enmarcado por un rectángulo con esquinitas decoradas de sencillo trazo. Todo, decoración y contornos, en tonos rosas y dorados. El preciosismo de la tarjeta queda de manifiesto. Esto nos demuestra que en determinado momento los cartones, soportes de la imagen, también son objeto de enriquecimiento para mostrar la calidad de un estudio al cuidar todos los detalles.

Especial importancia posee la parte posterior del cartón, porque en ella suele aparecer la firma del fotógrafo o estudio al que pertenece. Al mismo tiempo nos proporciona información sobre el lugar y la ciudad donde se encuentra el estudio, indicando con total precisión la calle y el número. Esto nos ayuda a situar la fotografía en su contexto original. Aunque, como sabemos y demuestran los álbumes de la familia García Díaz, el lugar donde el retrato se guarde esté a gran distancia de su lugar de procedencia.

En el caso de Mestre, podemos afirmar que su estudio estuvo en la Habana, como indican algunas fotografías por su reverso donde aparece el escudo de la ciudad. Así como la calle y el número donde se encontraba.

Entre las tres imágenes que poseemos de Mestre, podemos corroborar que su estudio estuvo en un primer momento en la calle O'Reilly, nº 19, entre Aguiar y Habana, y luego pasó al 63 de la misma calle¹⁰. La fotografía de la mujer joven pertenece a la primera etapa y la de la mujer mayor pertenece a la segunda¹¹.

Analizaremos ahora las imágenes de Molana, Fernández, F. Quiroga, y la Galería Rojas. De estos fotógrafos tenemos sólo una imagen de cada uno, a excepción del último, del que tenemos dos. Las dividiremos entre mujeres y hombres.

Las fotografías de mujeres pertenecen a F. Quiroga y a la Galería fotográfica de Rojas. La mujer que llamaremos joven es retratada por F. Quiroga, mientras que la mujer más mayor es fotografiada en la Galería Rojas.

El gesto en ambas mujeres es sereno, contenido y elegante. Se trata de la representación perfecta de la mujer burguesa. En el caso de la imagen de Quiroga aparece sentada y con el brazo apoyado en una mesa, ésta está vestida con telas que parecen caer de la cortina, por otra parte elementos habituales en la composición de este tipo de imágenes. Mientras la modelo de la Galería fotográfica de Rojas aparece representada en pie, al mismo tiempo apoya su brazo derecho en una mesa alta también vestida con tela. En el fondo tras la modelo vislumbramos una baranda que asoma por su lado izquierdo, componiendo así la imagen. Ambas imágenes están enmarcadas en un rectángulo dibujado sobre el propio cartón.

10. http://www.opushabana.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=469&Itemid=43 (20 de noviembre de 2008)

11. Aunque quizás en un principio pudo ser O'Reilly 61, puesto que la del hombre aparece esta dirección, también pudo ser un error de imprenta. No obstante los diseños de las galerías fotográficas van variando como podemos ver. Durante el periodo de O'Reilly 19 el emblema de la casa no incluía el escudo de la ciudad, al igual que en O'Reilly 61, pero en O'Reilly 63 sí. Esto nos ayuda a saber cual de estas tres imágenes es la más antigua. La fotografía de la mujer joven es la más antigua porque se hizo en O'Reilly nº 19, el primitivo emplazamiento de este establecimiento. Así la fotografía del hombre perteneciente a O'Reilly 61 sería la mediana, mientras que la mujer mayor O'Reilly nº 63 sería la más nueva.



Personaje desconocido. Molana.
La Habana. Anverso.

Personaje desconocido. Molana.
La Habana. Reverso.



El reverso del retrato de F. Quiroga tiene una decoración que nos recuerda a un marco ovalado y lobulado en tono anaranjado donde se inserta esta leyenda “*F. Quiroga fotógrafo Isla de Cuba*”. Esta tarjeta es la que menos información nos aporta porque no nos dice ni el lugar ni la calle donde se ubicaba este estudio. Por lo que no sabemos en qué parte de la Isla se encontraba.

En el dorso de los retratos de la Galería fotográfica de Rojas aparece una composición que consta de una corona de laurel, enmarcada en un círculo de palabras que separadas por decoración vegetal, donde se distingue el nombre del estudio, el lugar, y la dirección del mismo. Esto sería: “*Galería fotográfica de Rojas*” y separado “*95 O’Reilly. Habana*”.

Las fotografías restantes pertenecen a tres hombres y a tres autores diferentes, por lo que nos referiremos a cada una según su autor. Éstos son Fernández, Molana y la Galería fotográfica de Rojas.

Los representados son tres burgueses de la Habana, dos representados de cuerpo entero cuya imagen es rectangular y el tercero es un retrato de busto con los contornos difuminados.

El de Molana aparece representado con uniforme de marinero, levita oscura, con galones en las bocamangas, pantalón claro y una gorra marinera apoyada en una mesita. Mientras que el de Fernández aparece con levita oscura, pantalón claro y sombrero de copa.

El retrato de busto pertenece a la Galería Rojas, el modelo aparece representado de frente y con camisa blanca y chaqueta oscura.

En lo referente al gesto mantienen la seriedad y la contención habituales en esos momentos. Los retratados por Molana y Fernández posan de pie, cargando el peso en una de las piernas y sin apoyarse en el mobiliario. En la composición de Fernández aparece una silla y un cortinaje junto al atuendo y complementos del modelo, el sombrero de copa y un bastón, ayudan a dar el aspecto de respetabilidad conveniente. De igual forma ocurre con el retrato de Molana. En la composición de esta imagen aparece un telón con paisaje haciendo de fondo, con el modelo en primer término con una mesilla en la que descansa su gorra. En una mano sostiene un puro y en la otra una fusta. El mantenimiento de esa postura es difícil, si tenemos en cuenta el tiempo que se tardaba en realizar la fotografía, por esta razón los diferentes elementos utilizados, especialmente cortinajes y mobiliario, ayudaban a disimular los soportes que se solían utilizar. Éstos no siempre se conseguían tapar enteros y al fijarnos con detenimiento en las imágenes los podemos apreciar.

Por último analizaremos las imágenes de Cohner de las que conservamos seis en estos álbumes, este grupo es el más numeroso de un mismo autor y nos permite tener una imagen más cercana de su trabajo. Además es el único del que conservamos retratos de niños. Cohner como decíamos es uno de los estudios más importantes de la Habana. Fue creado en 1863 en la calle O’Reilly n° 62 y perduró hasta mediados del siglo XX¹².

Respecto a los retratos que vamos a analizar tenemos dos ejemplos de hombres, dos de mujeres y dos de niños.

Los retratos femeninos representan a mujeres distintas y son de dos tipos: uno de busto y otro de cuerpo entero. El primero muestra a una mujer

12. http://www.habananuestra.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=216&Itemid=26 (26 de noviembre de 2008)



F. del Calvo. Cohmer,
La Habana. 1865. Anverso

madura de perfil, mientras el gesto y la pose son los habituales de emoción contenida. El retrato está centrado y con los contornos difuminados, de tal forma que parece estar como etéreo en el centro de la imagen. El retrato de cuerpo entero es el de una mujer algo más joven, aparece representada en el centro de la composición con una cortina, un escritorio, y una mesa en el lado derecho de la modelo. Mientras el espacio de su izquierda lo llena su

*A mi buen amigo,
 Don Tom.^o P. Feluporu
 Rubio. V. Clara Su.^o
 18 de 1865 F. del Calvo*



F. del Calvo

O'REILLY, N^o 62
 Entre Habana y Compostela
 HABANA

F. del Calvo. Chomer,
 La Habana. 1865. Reverso.

amplio traje. Apoya la mano derecha en el escritorio y la izquierda la deja entrecerrada sobre su falda. El gesto es de gran dignidad y serenidad. Por tanto se ajusta perfectamente al canon estético del período.

Los retratos de niños son los únicos donde se puede ver un repertorio de emociones, aún cuando tratan de adoptar pose propia de adultos, como se aprecia sobretodo en la fotografía de la niña. Ésta aparece sedente y sola en la escena mostrando en su gesto de gran dignidad con las piernas cruzadas y mirada serena a la cámara.

En las imágenes de bebés suelen aparecer brazos de adultos que actúan de soporte o para evitar que el niño pierda la postura. Como es el caso de la imagen donde aparece un bebé recostado encima de una tela sobre un sofá y al lado se intuye la figura de una mujer.

Los retratos masculinos que poseemos de Cohner son de dos tipos, uno de medio cuerpo y otro de cuerpo entero. El retrato de medio cuerpo representa a un burgués con traje y cadena de reloj de bolsillo sobre un fondo neutro. Su gesto es serio y contenido mirando a la lejanía. Mostrando entre pose y gesto la imagen de estabilidad que se buscaba en este tipo de retratos. El retrato de cuerpo entero es otro burgués. La composición de la escena es la habitual con un cortinaje y una silla en el lado derecho del modelo, donde se apoya, y una mesa en el lado izquierdo del mismo. Con esta mesa el fotógrafo trata de disimular el soporte que ayudaba a los modelos para mantener la pose durante el tiempo que tardaba en realizarse la imagen. Cuando el modelo aparece apoyado en algún mueble podían no utilizarlos,

pero cuando el individuo no se apoyaba se hacían necesarios, ejemplo de esto son las imágenes de Cohner y de Fernández.

El reverso de las fotografías de Cohner es igual en todas. Aparece el escudo Real y el escudo de la Habana bajo manto, indicando que se trata de territorio español. Bajo esto aparece la firma del estudio de fotografía y el domicilio (O'Reilly, nº 62. *Entre Habana y Compostela*).

Como decíamos este estudio se fundó en 1863, las imágenes que tenemos son de esa época. Podemos datar con total seguridad la fotografía del hombre que aparece de medio cuerpo. Ésta imagen está firmada en el reverso con esta dedicatoria "a mi buen amigo el Señor Comandante don Telesforo Rubio. V. Clara. Enero 18 de 1865. F. del Calvo". De acuerdo a esta fecha, sería pues una obra de los primeros tiempos del estudio.

Al tener el resto de imágenes el mismo logotipo podemos suponer que es de la misma época. A su vez nos confirma que el grupo de imágenes analizadas están entre la década de los sesenta y setenta que es cuando se impuso el uso e intercambio de cartas de visita.

Bibliografía:

- CANTERO GARCÍA, Víctor. *Las aportaciones de los dramas de "costumbres burguesas" de Luís de Eguilaz al conocimiento de la burguesía española de la segunda mitad del siglo XIX*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000
- DÍAZ Y SALAS, Felipe. *Memoria descriptiva del cuadro Caligráfico*. Baeza. Imprenta y litografía de la comisión general de libros, 1867
- GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael. *Fotógrafos y burgueses: el retrato en el Cádiz del siglo XIX*. Sevilla. Caja San Fernando, 2001
- GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael. *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cia*. Sevilla, El Monte, 1999
- GUTIERREZ, Ramón. GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997
- WALTHER, Ingo F. *La pintura del Barroco*. Lisboa, Taschen, 1997
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Madrid, Lunwerg, 2005
- MEJÍAS GARRIDO, Carlos J., NARVÁEZ MORENO, Pedro. *Domingo López Muñoz, fotógrafo (1848-1921): Su vida y su obra*. Baeza. Alcázar editores, 2007
- PÉREZ MIÑANO, Carmen. *La imagen de la ciudad de Jaén*. Literatura y plástica. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2003
- PEÑA VARÓ, Ana M^a. *Burgos en la fotografía de Alfonso de Vadillo (1878-1945)*. Burgos. Ayuntamiento de Burgos, 2006
- RODRIGUEZ- MOÑINO SORIANO, Rafael; CRUZ CABRERA, José Polícarpo. *Breve historia de Baeza*. Málaga. Editorial Sarriá, 2002
- VARIOS. *Historia general de la fotografía*. Madrid. Cátedra, 2007

Artículo de libro:

- GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. "Imagen romántica y fotografía: monumentos, ciudad y costumbrismo en los primeros años de la fotografía en España". HENARES CUELLAR, Ignacio, RAQUEJO, Tonia, GONZALEZ TROYANO, Alberto (coordinadores). *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona, Lunwerg editores, S.A., 1995, p. 115-130

Artículo de revista:

RAGALA, Souad. “La aristocracia española en la narrativa de la restauración: “Pequeñeces” “La Montálvez” “La Espuma””. Cuadernos para investigación de la literatura hispánica, N° 29, 2004

Archivos:

Archivo privado Familia García:
-Álbumes fotográficos

Webs:

<http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2003/fotohistoria.pdf> (11 de Junio de 2008)

http://www.habananuestra.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=216&Itemid=26 (26 de noviembre de 2008)

http://www.opushabana.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=469&Itemid=43 (20 de noviembre de 2008)

El indiano en casa. Los Soto Sánchez retornan a Sevilla a mediados del siglo XVII

FERNANDO QUILES
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. España

“A España volví, y querría
 Dar un verde á la edad mía
 En los campos del sosiego.
 Traigo mucho que me sobre,
 Y aunque más lo multiplico,
 Tengo tesoros de rico,
 Mas no descansos de pobre.”¹

Resumen: En el puerto sevillano trabajaron numerosos comerciantes. Entre ellos destacó el grupo de indianos, que habían retornado a España tras vivir en las Indias durante años. A uno de ellos está dedicado este artículo.

Palabras clave: Intercambio artístico, barroco, Sevilla, América.

Abstract: The harbour of Seville was the work place of many merchants dedicated to trading with the Americas. Among them was a particular group know as the “Indianos”, the merchants who had returned to Spain after living in America for many years. One of these people is the subject of this article.

Key Words: Artistic change, baroc art, Sevilla, America

La Carrera de Indias fue campo abonado para el desarrollo de un grupo humano que ocuparía un lugar de privilegio en el medio artístico sevillano, por su peculiar carácter y su solvencia económica. Un grupo que rivalizó e incluso desalojó a la nobleza y a las élites eclesiásticas de este lugar de privilegio en la protección de las artes locales. El prototipo ha sido definido por Vila y Lohmann, inspirándose en la familia Almonte². Ésta se valió de la gran

1. HURTADO DE MENDOZA, A., *Cada loco con su tema, ó el Montañés indiano*, en MESONEROS ROMANOS, R. de, ed., *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, “Biblioteca de Autores Españoles”, Madrid, M. Rivadeneyra, imp-ed., 1858, t. II, Jornada 1ª, pág. 457.

2. VILAVILAR, E. y LOHMANNVILLENNA, G., *Familia, linajes y negocios entre Sevilla y Las Indias, los Almonte*, Madrid, Mapfre, 2003. En la misma dirección se orienta un trabajo previo de Vila, *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1991.

fortuna, amasada en años de tratos en el virreinato del Perú, para alcanzar un alto *status* social, con el consiguiente cambio en los hábitos de vida. El patrón no es rígido y tiene variantes, perdiendo consistencia a medida que Sevilla se aleja del escenario americano. A mediados del XVII, con el final del periodo de bonanza económica, todavía nos encontramos individuos que pugnan por acreditarse en el medio sevillano, adoptando los mismos usos. Valga como ejemplo el de los Soto López, que intentaron abrirse un hueco en el laberinto hispalense haciendo exhibición de su poder a través del principal escaparate, la casa. En las páginas que siguen se hace balance de esta actuación³.

El tipo

Aun cuando el término *indiano* se asocia a las grandes fortunas hechas en América durante el XIX, fue acuñado tres siglos antes como referencia al peninsular que hizo carrera en Ultramar y “de ordinarios” retornaba rico⁴. Por su complicado engarce social, fueron tratados con cierto desprecio por la literatura del siglo de oro español⁵. Al decir de Uslar Pietri, fue “aquel personaje extraño que aparece en las comedias”, siendo “estrafalario y caricatural que provoca curiosidad y burla”⁶. Al extremo se llevó la crítica de uno de los más representativos miembros de este heterogéneo grupo, Juan Ruiz de Alarcón, contra el que Quevedo lanzó sus mordaces puyas, valiéndose de su tara física, la joroba (“quién para Indias cargó / espaldas, no mercancías”)⁷.

En la Sevilla americanista, en el emporio comercial que agota sus días, todavía la ostentación era un hábito social, que hacía aflorar al rostro de las moradas las señas de identidad familiar. Los adinerados comerciantes de Indias tuvieron una notoriedad pública que manifestaron en su doble vertiente física y espiritual. La casa, que es el espejo del linaje, fue el primer resorte expresivo. Su magnitud y posición urbana daría claves para reconocer al propietario y a sus apellidos. Y los blasones que penden de la fachada serán la principal seña de identidad, en tanto que en el interior se construía la imagen familiar.

Pero, curiosamente, no todos los hombres de negocios tenían casas en propiedad. Antes bien, abundaba la itinerancia, el cambio de domicilio con mayor o menor celeridad, motivado, en gran medida, por el carácter temporal de sus estancias. De ahí que la compra de una casa y su adaptación

3. Sobre la Sevilla americana habría mucho que decir, demasiado para la dimensión del presente trabajo. Bástenos, no obstante, la síntesis de CHAUNU, P., *Sevilla y América. Siglos XVI y XVII*, Sevilla, Universidad, 1983.

4. COVARRUBIAS Y HOROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Turner, 1984, pág. 734.

5. RÍPODAS ARDANAZ, D., ed., *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Atlas, 1991. Por el contrario, Tirso de Molina lo eligió como un tipo simpático.

6. Dice más, considerándolo como el “reconocimiento de las diferencias insalvables que habían producido entre los peninsulares y los que estaban establecidos en América, españoles o criollos”. USLAR PIETRI, A., *Nuevo Mundo. Mundo Nuevo*, 253

7. SANDOVAL-SÁNCHEZ, J. A., “Juan Ruiz de Alarcón”, en CHANG-RODRÍGUEZ, R., coord., *Historia de la literatura mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI eds., 1996, vol. 2, pág. 562.

a las nuevas necesidades familiares, de índole espacial y simbólica, tenía gran significación. Al menos daba cuenta de la potencia económica del propietario y de su deseo de arraigo. Durante el siglo XVII era una práctica que iría disminuyendo a medida que avanzaba hasta su ocaso, cuando sólo los más adinerados podían permitírselo.

Este grupo también cuidó de su segunda morada, la que le iba a acoger tras la muerte, la capilla funeraria, en la que también se hacía exhibición del linaje. Sin embargo, no era fácil adquirir un espacio para enterramiento familiar, en una ciudad cuyos ámbitos religiosos estaban prácticamente colmatados. Y aun así se produjeron algunas fundaciones de la envergadura de la efectuada por el capitán Gonzalo Núñez de Sepulveda en la capilla catedralicia de la Concepción, colateral de la Real. La documentación informa de la espléndida actuación de este promotor artístico, que empleó una auténtica fortuna en acondicionar el recinto, contratando los servicios de los mejores artistas del momento⁸. **(fig. 1)**

La elección del lugar respondió inicialmente al deseo de ocupar uno de los emplazamientos más nobles de la catedral, que además carecía de patronato. Pero también pudo estar basada en su valor simbólico del recinto, por estar dedicada a san Pablo, un Apóstol que sufrió una accidentada conversión, ejemplar para más de un hombre de negocios cristiano. No en vano era habitual la presencia, en los hogares de estos individuos, de la pintura que relata la *Conversión de San Pablo*⁹. La carga simbólica del tema tiene que ver con que el capitán Pedro Fernández de Miñano y Contreras lo eligiera para ornato de su capilla funeraria en la catedral de Segovia¹⁰. **(fig. 2)**



Fig. 1. Capilla de la Inmaculada. Catedral de Sevilla

8. Son numerosas las publicaciones que informan de esta empresa artística, centrándose en ella el de Ramón de la Campa, "Un ejemplo de patronazgo nobiliario en la catedral de Sevilla: la capilla de la Concepción Grande y Don Gonzalo Núñez de Sepulveda", en RAMALLO ASENSIO, G. A., coord., *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 425-448.

9. No es la primera vez que me ocupo de constatar este hecho. Recientemente lo he significado en "Extranjeros en Sevilla y sus colecciones artísticas en la Sevilla barroca", en el Congreso Internacional "Imagen y Apariencia", Murcia, 19-21 de 2008.

10. NAVARRETE PRIETO, B., *Ignacio de Ries*, Madrid, FAHAH, 2001, págs. 27 y 64-65.



Fig. 2. Ignacio de Ríos. *Conversión de san Pablo*. Catedral de Segovia. 16.

No se reduce a este detalle iconográfico las necesidades expresivas del conjunto de mercaderes asentado en Sevilla. También hicieron acopio de otros temas religiosos que se habían popularizado en el contexto de las actividades ultramarinas, como las series de ángeles, vírgenes y hombres de la fama, tan del gusto de la población americana como la hispana¹¹.

Sin embargo, serían otros los géneros que encandilaran a al conjunto de los agentes indianos, el retrato y el paisaje. El primero porque le permitió hacer exhibición de la estirpe y el segundo por su valor decorativo, pese al eventual componente sacro. Consecuentemente ambos géneros experimentaron un notable desarrollo, que en el caso del retrato fue más un reverdecer, en el que participaron algunos de los más destacados especialistas, como Murillo, Schut y sus epígonos –Tovar, sobre todo–, aparte de algunos otros artistas hoy desconocidos, como Diego López¹². **(fig.3)**

Por otro lado, el paisaje caló en todas las capas de la sociedad sevillana, por el hecho de haberse convertido en el principal resorte decorativo de sus hogares. Con estos cuadros solían enriquecerse las paredes de los patios. Dentro de este

grupo temático hubo una variedad que fue muy apreciada en ciertos sectores del mundo mercantil, el de las vistas urbanas. Las ciudades portuarias de Génova y Nápoles se encuentran entre las más conocidas. En Sevilla sería el Arenal y la Alameda los lugares más representados. Con esta apertura al mundo de algunos hogares sevillanos, se entiende la importancia de los mapas, que asimismo formaron parte de estos repertorios artísticos¹³.

Más allá de las series, hay que ponderar la presencia en los hogares sevillanos de ciertos detalles que trascienden barreras sociales y delatan el tono de las relaciones con el mundo americano, sobre todo en materia de gusto. La aparición de elementos de esa procedencia en los hogares sevillanos, tanto de gente adinerada como modesta, ya no constituye una rareza y

11. KINKEAD, D. T., “Juan de Luzón and the sevilian painting trade with the New World in the second half of the Seventeenth Century”, *Art Bulletin*, LXVI, 1984, pág. 305 y 310. El reciente regesto documental de Kinkead aporta más noticias al respecto. *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos*, Bloomington, Authorhouse, 2007.

12. QUILES, F., “Cornelio Schut el Mozo, un retratista en la Sevilla del barroco”, *Goya. Revista de Arte*, 325, 2008, págs. 299-311.

13. “Extranjeros en Sevilla”, op. cit.



Fig. 3. Diego López. Retrato de García Príncipe. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 16..

un síntoma de la participación en la Carrera de Indias, al haberse aceptado como algo cotidiano. Algunas devociones marianas de procedencia ultramarina, como Guadalupe o Copacabana, se hicieron sitio en el horizonte cultural de la población sevillana. Al mismo tiempo los materiales y técnicas transferidos se abrieron paso en los talleres profesionales de la ciudad, provocando importantes cambios en la decoración, el mobiliario y la joyería, para acomodarse a los gustos de una sociedad sevillana que haría suya esta estética con matices foráneos¹⁴.

14. QUILES, F, "El arte en un emporio mercantil, la Sevilla barroca", *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 43, 2006, págs. 67-90.

El palimpsesto sevillano

La Sevilla americana ha sido estudiada, sobre todo, en su entidad monumental¹⁵. Sin embargo, hay un hecho que se hace visible a través de los documentos y en menor medida a partir de los testimonios materiales. Y es que la imagen de la ciudad que se benefició de los negocios ultramarinos no es tanto la de estas edificaciones de envergadura, aun reconocibles, como la de sus casas, calles y barrios. Es el palimpsesto sevillano que registra la huella de ese pasado esplendor, los espacios por los que se desarrollaron los agentes del comercio indiano y europeo. Hay que reivindicar, por tanto, la existencia de una ciudad barroca modelada al gusto de estos mercaderes, y, en particular, los indianos¹⁶. En su descubrimiento será, sin embargo, imprescindible acudir a las fuentes.

Se ha dicho que las fortunas amasadas en la Carrera de Indias cristalizaron en forma de grandes patrimonios artísticos. Al ser plataforma de este tráfico comercial, Sevilla sería la beneficiaria de esta acción transformadora. Y sobre todos los barrios en que se asentaba esta población, que se extendían entre la collación de santa María y el tramo oriental de la muralla, en una cuña que comprendía los más destacados de san Isidoro y san Nicolás. Este fragmento urbano equidistaba de los principales accesos de los mercaderes a la ciudad: la puerta de la Carne, al norte, y la puerta del Arenal, a poniente. La primera se relacionaba con el camino real a Madrid y la segunda con el puerto fluvial. (fig. 4)

El censo de población de san Nicolás muestra un elevado número de comerciantes, extranjeros, vascos e individuos identificados como navegantes y



Fig. 4. La ciudad de los mercaderes.

15. En clave monumentalista y sentimental se expresa CASCALES RAMOS, A., *La Sevilla americana. Edificios emblemáticos de la época indianista Sevilla*, eds. Alfar, 1990. Otra otra perspectiva es la de MARTÍN DELGADO, J. M., GUTIERREZ, R. y SANCHEZ, C., en su libro: *Andalucía en América. El legado de Ultramar*, Barcelona, Lunwerg, 1995.

16. He abordado este capítulo en la historia del arte y el urbanismo sevillanos en distintas publicaciones, con una primera síntesis en el libro *Sevilla y América. Comercio, ciudad y arte*, Sevilla, Bosque de Palabras, 2009.

cargadores de Indias. En los registros parroquiales vemos apellidos extranjeros como Dongo, Ziboli, Reclus, Mahuis, Ypermans, Schut, Licht, entre otros, y vascos como Arriola, Martín de Asunsolo, Verástegui, etc. Sin embargo, sólo una pequeña porción de esta densa e inestable población foránea tuvo casa en propiedad. E incluso hubo quien acabó mudándose a la collación de santa María, para acercarse al puerto y tener un mejor control del tráfico naval. Es el caso de Diego Maestre, que abrió su casa familiar en este lugar, después de vivir algunos años en la Botica¹⁷.

De este pasado esplendor del barrio de san Nicolás quedan algunos testimonios. Muy transformado se encuentra el inmueble que mandó construir el genovés Nicolás María Villa en la calle de san José¹⁸. También del XVIII es la finca que se encuentra en uno de los chaflanes de la manzana delimitada por las calles Mámoles, Aire y Federico Rubio. Perteneció a Lorenzo Ignacio de Ibarburu. Su portal principal está rematado por un soberbio escudo de armas. En el extremo opuesto de este fragmento urbano se encuentra otra pieza del mismo siglo, que perteneció al comerciante Juan Basilio Castañeda¹⁹. (fig. 5)

En la inmediata collación de santa María son muchos los indicios existentes de la ciudad moderna e indiana. Pero hay una calle que representa todo lo que fue el poderío económico y la capacidad ostentatoria de esta clase mercantil: la Pajería, la actual calle Zaragoza. Es una vía que entonces discurría en paralelo a la muralla y estaba vinculada, como el laberinto callejero de la puerta del Arenal, al tráfico portuario. Este hecho explica su atractivo para quienes negociaban con Indias y buscaban acomodo en las inmediaciones del puerto. Allí habían tomado posición años atrás los franciscanos, con el llamado *Cuarto de Indias*, donde se formaban los misioneros destinados a cumplir su ministerio en Ultramar. Las carmelitas también poseyeron casa en esta vía, en el palacio que el indiano Lorenzo de Cepeda regaló a su hermana, santa Teresa de Jesús, hasta la erección de su casa de la collación



Fig. 5. Antigua casa de Lorenzo Ignacio de Ibarburu. Sevilla

17. Por esta realidad se ha interesado también FALCÓN, T., abordándola en una reciente publicación: *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla. Una parroquia del siglo XIII en un templo barroco*, Sevilla, Hdad. de la Candelaria, 2008.

18. FALCÓN, T., *La iglesia de San Nicolás*, op. cit., págs. 38-39.

19. Según ha demostrado Falcón. IDEM, *La iglesia de San Nicolás*, op. cit., págs. 37-38



Fig. 6. Vista de la antigua calle de la Pajería, hoy Zaragoza.

de santa Cruz (1586)²⁰. La santa celebró entusiasmada el patio, donde podía protegerse del insostenible calor sevillano²¹. Las huertas del inmueble lindaban con el convento de San Francisco.

A mediados del XVII el proceso de ocupación de la vía aún no había concluido. Así lo ponen de manifiesto los documentos, que aluden a la llegada de nuevos inquilinos, que construirían sus casas principales, de gran porte y ostentosas fachadas, algunas con portadas de piedra, jardín y, sobre todo, agua de pie. Todavía puede apreciarse un tenue rastro de ese pasado esplendor. (**fig. 6**)

Precisamente entonces construyeron allí su casa los Sánchez López, que acababan de llegar a la ciudad, proveniente de la capital del virreinato novohispano. Un símbolo de la prosperidad de este linaje, enriquecido en el ejercicio del comercio con Indias.

Juan de Soto Sánchez y su frustrado proyecto de vida

Esta cultura pendular, de interferencias recíprocas, dejó en Sevilla un gran poso. Un residuo que ha permitido estudiar el comportamiento de esta gente de ambos mundos en el puerto sevillano²². Hijos de estas circunstancias fueron los hermanos Juan y Pedro de Soto Sánchez, ambos nacidos —antes

que el siglo— en la villa riojana de Anguiano, siguiendo distintos rumbos a partir de su llegada a Sevilla, en la segunda década del siglo XVII. Juan permaneció en la ciudad del Guadalquivir hasta su muerte, en tanto que su hermano prosiguió hasta las Indias, avicinándose en la capital novohispana, donde alcanzó una posición de privilegio, ejerciendo como diputado en la Universidad de Mercaderes²³.

20. MADRAZO, P. de, *Sevilla y Cádiz*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884, reed. El Albir, 1979, pág. 689.

21. En carta a la madre priora de las carmelitas descalzas de Malagón hablaba del *fuego* sevillano: “¡Cuán mejor verano tuviera con vuestra reverencia que en el fuego de Sevilla!” *Antología de las obras de Santa Teresa de Jesús*, Barcelona, Linkgua eds., 2004, pág. 124.

22. El arte de ida y vuelta ha sido abordado en infinidad de publicaciones. En muchas de ellas queda patente el lugar prevalente del puerto de Sevilla como espacio donde se producen los intercambios. El vínculo intercultural fue celebrado en una exposición que llevó por título el del catálogo, que fue coordinado por Guiomar DE CARLOS BOUTET: *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

23. FERNÁNDEZ DE RECAS, G. S., *Aspirantes americanos a cargos del Santo oficio: Sus genealogías ascendientes*, México, Lib. de M. Porrúa, 1956, pág. 128.

Pedro preparó su viaje en el verano de 1617. En el registro ida informó que iba a Nueva España con “una cargazón de mercadería”²⁴. Y retornó dos años más tarde, para reabastecerse y proseguir con los negocios²⁵. Fue la última vez que pisó el puerto sevillano. A partir de entonces llevaría sus negocios desde México, posiblemente con el concurso de su hermano Juan, que desde Sevilla actuaría como enlace comercial. El éxito de esta empresa compartida fue indiscutible y le permitió a Pedro alcanzar una gran notoriedad pública. Fue alguacil del santo Oficio y en 1644 fue recomendado para ostentar el cargo de cónsul del comercio, lo que se produjo cuatro años más tarde²⁶. Las fuentes avalan su brillante trayectoria y dan cuenta de su cercanía al virrey:

“...Lo ha hecho en muchos negoçios de hacienda, con utilidad y aumento de la de su Magd siendo p^a diferentes efectos, desta Calidad, nombrado por el Comercio de aquel Reyno por su diputado, Comisario y Consull y especialmente p^a el ajustamiento y comferencia q se tuuo de orden del Virrey conde de Saluatierra para que el Consulado tomasse sobre si la Administracion de las Alcaualas y cobrança de lo que aquella ciudad deuia por esta quenta”²⁷.

Manifestó su posición hasta en los detalles, como en la posesión de media docena de esclavos²⁸. O también en la calidad de su círculo de amistades²⁹.

24. En el registro de Contratación figura Pedro de Soto López como natural de An-guiano, soltero e hijo de Juan de Soto y de Bárbara López, que viaja a Nueva España como mercader. A[rchivo] G[eneral de] I[ndias], Contratación, 5354, n^o 25; Pasajeros, l. 10, e. 889.

25. En la segunda inscripción se dice: “Pedro de Soto Lopez= digo que yo tengo de Pasar a las Prouinçias de Nueva España por mercader soltero y como tal tengo echa vna cargaçon de mercaderias que son las contenidas en estas tres fes de rregistro de q ago Presentaçion”. Asimismo: “yo soy mercader notorio tratante y contratante en todo genero de mercaderias y como tal tengo hecha una cargazon surtida de cantiad de mas de trezientas mill mrs.”. AGI, Contratación, 5365, n. 30; 5354, n. 25; Pasajeros, l. 10, e. 1811.

26. “En carta que escriui a V. Magd el año de 1644 di quenta como para el buen cobro de las Alcaualas hauia solicitado que Pedro de Soto lopez fuese consul por ser aproposito para poner en corriente la cobrança desta Renta como lo hizo en los años de la adminis-traçion, mediante lo qual se le satisfecho a V. Magd lo que era de obligaçion del consulado y con este corriente se ha hecho el asiento del terçero cabeçon con la siguridad que se ve en la escritura que el consulado otorgo, a que acudio Pedro de sotto como diputado con el Zelo que siempre, al seruio de V. Mgd...” AGI, Audiencia de México, 36, n. 16; 1647-V-11. La patente de familiar del Santo Oficio es de 1648 y se encuentra entre los fondos de la Roth Collection, en la Universidad de Leeds. www.leeds.ac.uk/library/spcoll/handlists/164MSRoth.pdf, visitada en noviembre de 2008.

27. “Es patrimonial de la Ziud de Mexico, y de edad de diez y ocho años as [sic] y el de 645 que cursaba la facultad de canones, en aquella Unibersidad le nombro el Virrey Conde de Saluatierra, por su suficiençia, y partes, por consiliario, della y siruio en esto con aprouacion y Pedro de soto lopez su padre Veçino de la dha Çiud lo ha hecho en muchos negoçios de hacienda, con utilidad y aumento de la de su Magd siendo p^a diferentes efectos, desta Calidad, nombrado por el Comercio de aquel Reyno por su diputado, Comisario y Consull y especialmente p^a el ajustamiento y comferencia q se tuuo de orden del Virrey conde de Saluatierra para que el Consulado tomasse sobre si la Administracion de las Alcaualas y cobrança de lo que aquella ciudad deuia por esta quenta...” Pedro de Soto López. Méritos. AGI, Indiferente general, 113, 78; 1-IV-1648.

28. Liberados como deseo póstumo. A[rchivo] H[istórico] N[acional], Inquisición, 1727, exp. 2.

29. Tiene dedicado un libro de aritmética: REATÓN PASAMONTE, A., *Arte menor de arismetica, y modo de formar campos. Trata las ventas que se queden ofrecer en los reynos de Sv Magestad: por estilo muy claro, y breve para que se aprendan sin maestro*, Mexico, Viuda de Bernardo

Más noticias sobre su vida y su círculo familiar nos las da el poder para testar otorgado a favor de su sobrino, el capitán Felipe de Navarrijo, el 29 de abril de 1661³⁰. En el documento quedó constancia de su última voluntad y asimismo noticia de su naturaleza y antecedentes familiares. De ahí la identidad de su esposa, Catalina de Castro y de sus dos hijos, Juan y Pedro, quienes a la sazón residían en Sevilla, casados con sus primas³¹.

Frente a esta trayectoria de notoria resonancia, la de Juan de Soto es poco menos que invisible. En los registros de la Casa de Contratación no aparece, ni hay mención alguna a sus actividades³². Este discreto discurrir no tiene correspondencia con el nivel de riqueza alcanzado, tanta como para compartirlo con su familia y dejar algunas partidas a beneficio de su villa natal. En el testamento dictado el 22 de mayo de 1654 hizo algunos legados a los principales centros religiosos de la localidad. Así, mandó dos mil reales a la ermita de la Magdalena, donde se había bautizado, “los cuales se gasten en reparos”, a cuya cofradía remitió otra cantidad igual. Al monasterio benedictino de Nuestra Señora de Valvanera donó otro tanto, en la confianza de la celebración de un novenario. Por último, se acordó del concejo de la villa, al que premió con doscientos ducados de plata³³. No olvidó a su ciudad de adopción, a la que proporcionó una notable partida de dinero, como contribución al proceso de canonización de san Fernando³⁴.

Su muerte, a principios de marzo de 1657, motivó la mudanza de los sobrinos a Sevilla, que tendrían que cumplir su última voluntad, haciéndose cargo de la herencia, en lugar de su padre, que inicialmente fue nombrado como administrador de la misma³⁵.

El menor de los juanes, que asumió la responsabilidad de arreglar los asuntos del difunto, decidió permanecer en la ciudad y heredar sus negocios. Que se sepa tuvo tratos de paños en los soportales de la plaza de san Francisco, tomando para ello en arrendamiento una tienda en 1657³⁶. Además, se ocuparía de reclamar la jurisdicción de Anguiano para sí y su familia. Pidió para ello la colaboración de sus parientes de Matute, Bobadilla, Campo de

Calderon, 1649. Hay un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Texas at Austin, Benson Collection LAC-Z, Rare Books, call nr. GZ 371.32 R235.

30. Traslado en el documento en: A[rchivo] H[istórico] P[rovincial de] S[evilla]. Sección P[rotocolos] N[otariales], lib. 3693, fols. 213-216vto.

31. Idem, fol. 15r. Pedro contrajo matrimonio con su prima Jerónima de Herrera y Soto en 1658. La dote fue otorgada por Juan, con cargo a los bienes del difunto tío, ascendiendo a 224.262 reales de plata, de ellos 11.638 en menaje y plata labrada. AHPS-PN, 3696, fols. 802-803.

32. Tan sólo la participación en unos autos por cuentas pendientes con el padre fray Juan del Espíritu Santo, general de los carmelitas descalzos (1639). AGI, Contratación, 831. Autos entre partes del año 1639, n° 13.

33. AHPS-PN, lib. 3694, fols. 187-196.

34. “Yten doscientos ducados de plata que por la clª 37 del dho su testamento manda de limosna para ayuda a la canonisacion del sto Rey Don Fernando de que dieron Rezibo de dha limosna el d^{or} Don Diego Camargo canonigo de la sta Yg^a y el Liz^{do} Don Juan Diçido palacios racion^o de ella y Martin de Arratia como deputados de la mesa capp^{ar}...” Recibo del 4 de abril de 1657. AHPS-PN, lib. 3705, fol. 427vto.

35. Así lo recoge el inventario de los bienes del difunto. AHPS-PN, lib. 3706, fols. 377-515.

36. Carta de pago dada por Francisco de los Santos, platero de oro, por valor de 35.229 reales. AHPS-PN, lib. 3695, fol. 566. El mismo Francisco de los Santos arrendó a Juan de Soto la tienda de paños, que estaba situada bajo los portales la plaza de San Francisco. Idem, 567.

Uruñuela y Nájera³⁷. Unos meses más tarde, ya en el 60, pudo tomar posesión de las jurisdicciones del señorío y tolerancia de la villa³⁸.

Con su hermano Pedro también aceptaría, en 1662, la herencia paterna³⁹. Entraría en ella, además de la casa principal de la Pajería, el inmediato corral del Negro, situado en la calle Rosas⁴⁰. Aunque no parece que tuviera la intención de ocupar la vivienda, puesto que dos años más tarde retornaba a Nueva España, con la intención –quizás– de recuperar el sitio que le correspondía en México por fallecimiento de su padre. Desde entonces se pierde su pista en Sevilla⁴¹. En cambio, Pedro tenía intenciones de radicar en la ciudad, al objeto de controlar desde esta orilla los negocios familiares. Evidentemente, el pacto de sangre seguiría vigente con el fin de favorecer las actividades mercantiles.

La morada

Pero volvamos atrás y reparemos en los hábitos del adinerado y heterogéneo colectivo de mercaderes de Indias, considerando la más notoria manifestación de su *status*, la casa. Como se ha dicho, la familia Almonte adquirió un viejo caserón que acondicionó a los nuevos usos. Un inmueble que afrontaba con la portada principal de la iglesia de san Vicente. En la piel del edificio, que es lo poco que queda de él, podemos reconocer la grandeza de su fábrica. El portal en piedra con los dos escudos de armas pertenecientes a las respectivas ramas familiares y un amplio patio de arcos de medio puntos en dos niveles sobre columnas de mármol, ponen de manifiesto la dimensión social de los personajes que la habitaron.

En mejores condiciones se conserva la casa de otro distinguido comerciante, esta vez de origen corso, Tomás de Mañara. En este caso el edificio es de mayor empaque y calidad arquitectónica, pues está construido con mármol importado de Génova. Constituye por tanto un hito en la arquitectura señorial sevillana del diecisiete y es, después de la Casa de Pilatos, el más importante vestigio de la renovación de la arquitectura doméstica de los tiempos modernos.

Podríamos considerar otros ejemplos para ilustrar una práctica habitual en la época que, probablemente hubo de darse forma a la morada de los Soto López, aunque desafortunadamente esta operación sólo la podemos conocer por las referencias de archivo, puesto que en el posible lugar que ocupó el viejo caserón hoy se levanta otro que no guarda relación con el que describen dichas fuentes. Ellas hablan de una finca que se ubica en la esquina de las calles Pajería (Zaragoza) y Catalanes (Cristóbal de Morales), concretamente en la que tenía una vía de servicio⁴², es decir, la que se localiza hacia el sur. (fig. 7)

Fig. 7. Detalle del plano de Olavide, con la ubicación de la casa de los Soto López.



37. AHPS-PN, lib. 3699, fol. 430; 9-XII-1659.

38. AHPS-PN, lib. 3700, fol. 825.

39. AHPS-PN, lib. 3703, fols. 121-123.

40. A petición de Juan y Pedro de Soto López y del arrendatario, Pedro Ortiz de Castro, el alcalde alarife Andrés Pérez de Híjar, visitó el corral de vecinos *que llaman de los negros*. AHPS-PN, lib. 3705, fols. 527-528, 542-7.

41. AHPS-PN, lib. 3707, fol. 554.

42. En la relación de pagos aparece mencionada esta calle: Desembolso de 1239 reales por “el empedrado de la calle donde se saco la puerta //⁴¹⁰ Principal y enpedrar la callejuela

Todo indica que era una vieja fábrica enmascarada por la intervención a la que me referiré en las páginas que siguen. El inmueble había sido adquirido por Juan en el concurso de acreedores del jurado Pedro Fernández de santa María⁴³. Inicialmente estaba compuesto por la casa principal y un módulo accesorio. Cuando se emprendió la reforma, su propietario tenía en mente construir unas “casas principales con jardín y agua de pie”⁴⁴.

De la relación de gastos menudos generados por la obra, entre el 3 de julio de 1656 y el 6 de diciembre de 1657, sabemos quiénes fueron los operarios y cuales fueron sus cometidos. Y lo primero que nos llama la atención de esta reforma arquitectónica es la presencia de los alarifes para dar las medidas de la calle (“a los alarifes que vinieron a dar las medidas de la calle 4 ps”⁴⁵), en convergencia con las necesidades municipales de acondicionamiento del viario. Así se evitaba la colisión con lo público que podía producirse en una intervención que entrañaba el cambio de fachada. Evidentemente tenía que ver con la suplantación de la vieja fábrica en ladrillo por otra más acorde con las necesidades expresivas del nuevo propietario, de cantería. En su prosecución fue llamado también el cantero mayor⁴⁶. Sobre esa base iba el escudo de armas, “que viene a ser vn aguila en campo rraso con ocho candados abiertos por orla en piedra blanca”⁴⁷. Una pieza contratada en julio del 57 con el maestro Antonio Rodríguez.

Las cuentas de la obra aparecen consignadas en el libro mayor del difunto Juan de Soto (nº 26, 1652-1657), concretamente en el folio 128, cuya primera partida data del 15 de julio de 1656 –y asciende a 8900 reales– y la última es del 12 de febrero de 1657 –alcanzando los 24.640 reales–, en total diez entradas contables con un monto total de 122.657 reales⁴⁸.

El edificio en su estado primitivo no reunía las condiciones esperadas por sus nuevos moradores. El alarife Andrés Pérez de Híjar se encargó del proyecto de reforma, empleándose por un largo periodo de tiempo, que se tasó en 359 jornales y medio⁴⁹. Bajo su égida trabajó un gran equipo de técnicos, cuyos nombres figuras en los documentos.

que lindan con dhas casas y sirbe para el seruision de ella y de sus caualleriças...” AHPS-PN, lib. 3705, fols. 409vto-410r. Curiosamente, los Soto habían adquirido el corral de los Negros, que se encontraba en la calle de *Roças*, que hoy se recibe el nombre de Rositas.

43. AHPS-PN, lib. 3693, fols. 213-16.

44. AHPS-PN, lib. 3706, fols. 394vto-95r.

45. IDEM, fol. 246r.

46. “En 23 de septienbre 70 Rs de vellón que se dieron mas al cantero mayor para el aderezo de dha cana.” Idem, 246vto.

47. AHPS-PN, lib. 3694, fol. 875r.

48. “Comforme a el libro maior del dho Juan de soto defuntto forrado en esterlin colorado nº 26 que empieça 1652; y se continua hasta el de mill y seios y çinq^{ta} y siete //vto a fº 128 tiene el dho Juan de soto armada quenta con el dho Don Juan de soto su sobrino del dinº que le entrega para la labor de dha casa y empiesa la primera partida en quinze de jullio del año passado de seisçientos y çinq^{ta} y seis en la queal le haçe cargo de ocho mill y nouecientos reales de vellon y coninua hasta dose de febrero de seiçientos y cinquenta y siete con la vltima partida que ymporta veinte y quatro mill y seisçientos y quarentta reales de vellon y todas son dies partidas que summan y montan çiento y veinte y dos mill seisçientos y çinquenta y siete reales de v^{no} y en libro maior de ymbentario q a criado el dho don Juan de soto forrado en esterlin asul que empieça en siete de m^{no} del año pasado de seiçientos y çinquenta y siete y se continua adelante a fº 65 abona a los bienes del dho Juan de sotto para los gastos de dha obra los dhos çiento y veinte y dos mill seiçientos y çinq^{ta} y siete reales...” AHPS-PN, lib. 3706, fol. 399r-vto.

49. Por lo que percibió nada menos que 48.022 reales, 5.752 por la mano de obra. AHPS-PN, lib. 3697, fol. 245; 22-VIII-1658.

La dimensión real de la obra no puede medirse con los datos aportados por las fuentes. Cabe deducir que se trató de una reforma integral de fachadas e interiores, con mantenimiento de gran parte de la estructura. Ésta se organizaba en torno a patio y jardín. Por la minuta del raspador de ladrillo, Juan de Arroyo, sabemos que se intervino sobre “salas, corredores, patio, cocinas y todo el demas edificio”, en total “dies piezas grandes y catorze piezas pequeñas, galeria alta y corredores y almatrajas”⁵⁰.

En el tratamiento de fachada y espacios transitorios se siguió el patrón de la casa principal sevillana desde el renacimiento (casas de Pilatos y Mañara), ocultando el modesto ladrillo mudéjar bajo capas de mármol italiano. Así se hacía ostentación de una riqueza que concordaba con la dignidad exhibida por el propietario. Y así, en la crujía principal, donde estaban la casa puerta, había una pila donde manaba el agua conducida por la media paja contratada, otro signo de distinción social⁵¹.

Los trabajos también incidieron sobre otros dos ámbitos singulares en la vivienda señorial, el oratorio y el jardín. Al primero se le dotó de un altar acorde con las exigencias del nuevo morador, así como un nuevo tratamiento policromo de muros. En esta tarea se emplearon tres de los artífices de mayor reputación en la época, Martín Moreno, Juan de Valdés Leal y Juan Gómez Couto. El primero se ocupó de tallar las esculturas y presumiblemente el propio retablo⁵². Un retablo que fue policromado por Gómez Couto, que también se ocupó de la pintura de las paredes de la capilla y de otras estancias⁵³. Por su parte Valdés Leal pintó el cuadro que centraba el altar y representaba la Asunción de la Virgen⁵⁴. La desaparición de la casa, con el consiguiente desmantelamiento del mobiliario, nos priva del conocimiento de esta otra obra del gran maestro barroco, que por su cronología hubiera sido interesante para conocer mejor su progreso artístico⁵⁵.

Por lo demás, se instalaron unos balaustres, suponemos que marcando el presbiterio o en el antepecho de una ventana al exterior (“de tornear vnos balaustres para la capilla”⁵⁶).

50. AHPS-PN, lib. 3697, 331; 12-X-1658.

51. Adquisición de dos pilas de marmol para la casapuerta. Idem, fol. 249.

52. En realidad el documento alude a “la escultura del Retablo que yçe para la capilla”, una confusa expresión que permite atribuir al artífice también la obra de ensamblaje. Por su parte, Valdés, fue retribuido por “la pintura del lienzo que se puso en el dho Retablo”. AHPS-PN, lib. 3697, fol. 257r. Publicado por KINKEAD, D.T., “Nuevos datos sobre los pintores Juan de Valdés Leal y Matías de Arteaga y Alfaro”, *Archivo Hispalense*, 200, 1982, pág. 183.

53. La carta de pago, transcrita en este artículo, fue dada a conocer por KINKEAD, D.T., en *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1659. Documentos*, Bloomington, Author-house, 2006, págs. 205-206.

54. En el asiento 22 de las cuentas de la obra se alude al “lienço adbocaçion de la Asunpçion de nra señora que pinto Juan de Valdes se le dio por el mill dosçientos y cinquenta reales” AHPS-PN, lib. 3705, fol. 490r.

55. A la vista de las dos versiones modernas que se conservan de este artista, ambas de gran formato: la de la National Gallery of Washington, que mide 215 x 156 cms., pudo ser un cuadro de altar, aunque probablemente procediera de un edificio religioso, como se desprende del hecho de haber estado en el Alcázar en 1810; supone un paso grande en la evolución del maestro, por lo que ha sido fechada en la segunda mitad de los sesenta. La del Museo de Bellas Artes de Sevilla procede de la desaparecida la iglesia de san Agustín, habiendo siendo fechada en los primeros años de los setenta. VALDIVIESO, E., *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Guadalquivir, eds., 1988, págs. 252, 158-159.

56. Idem, fol. 248vto.

Por distintas menciones sabemos que el jardín fue renovado con la incorporación de elementos de carácter monumental. En la relación de gastos aparecen mencionadas diversas figuras –esculturas en piedra, tal vez– y una fuente traída de Cádiz, que iban a cambiar sustancialmente el concepto ornamental de este espacio abierto⁵⁷.

En el verano del 58 la mayor parte de las obras de rehabilitación y acondicionamiento están acabadas. Una detrás de otra, las cartas de pago van dando por cancelado el compromiso con los distintos artífices intervinientes en las mismas.

La contribución del herrero Gonzalo del Pino, consistente en “toda la rrejeria, barandas de fierro, puertas del jardin, almas, pescantes, veleta y todo lo demas”, fue cifrada –el 9 de abril– en 14.674 reales⁵⁸. Al vidriero Juan Bautista de León, el día 22 de agosto, se le abonaron 4.769 reales, entre otras cosas, “por las bidrieras de las bentanas de las galerias”⁵⁹. El ceramista (“maestro de hazer azulejos”) Fernando Vicente de Valladares, percibió 9.045 reales, “que son por el balor de treze mill ochoçientos y diez y ocho azulejos alizares berduguilos olanbrillas adeferas canales volas cañones ladrillos mazaries [sic] y otros jeneros tocantes al dho mi ofiçio”⁶⁰.

Todos ellos fueron artífices de relevancia en sus respectivos campos. Tanto los responsables del cambio en el oratorio, Valdés, Gómez Couto y Moreno, como quienes participaron en el resto de las obras. Valladares es el último miembro de una distinguida familia de ceramistas sevillanos. León ejerció durante años como vidriero de la catedral, al igual que el alarife Pérez de Híjar⁶¹. En definitiva, la operación sustentada por los Soto López iba dirigida tanto al acondicionamiento de la morada en la que viviría uno de sus miembros, como a hacer ostentación de la dignidad familiar. No de otro modo se entiende la envergadura del proceso constructivo.

De puertas adentro

De puertas adentro cambia la perspectiva de la casa. Ni el mobiliario ni las obras de arte tienen correspondencia con las ínfulas aristocráticas del propietario. Evidentemente, no todos los participantes en la Carrera de Indias hicieron gala de la sensibilidad y el buen gusto propios de las élites económicas del país en pleno siglo XVII. Ni siquiera en su afán por acomodarse al patrón nobiliar. Las colecciones artísticas publicadas de los miembros de este colectivo son desiguales en calidad y número de piezas⁶².

57. “De traer vna figura para el Jardin 8 R ½. De azer las figuras del Jardin 426 R. Mas a Andres pague p cuenta de otras 2 figuras que ha de traer 30 R. [...] En 28 de junio de traer vna rreja del jardin”. Idem, fol. 249r.

58. Carta de pago por “toda la rrejeria barandas de fierro puertas de fierro del jardin almas pescantes veleta y todo lo de mas...” AHPS-PN, lib. 3698, fol. 229; 9-IV-1659.

59. “...Y ansimismo de las bidrieras que se pusieron en las demas bentanas de las dhas casas y en ojas de lata para las canales del agua y en enrejados y otras cossas”. AHPS-PN, lib. 3697, fol. 243, 22-VIII-1658.

60. Materiales entregados entre el 5 de agosto de 1656 y el 13 de octubre de 1657. AHPS-PN, lib. 3698, fol. 839; 4-IX-1659.

61. CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 109-111.

62. De ello me ocupo en: *Sevilla y América. Comercio, ciudad y arte*, en prensa.

La colección artística de Soto se componía de veinticinco pinturas, entre ellas once láminas, y tres esculturas. De los cuadros sólo se dice que eran de “diferentes devosiones”. Entre las piezas de pequeño formato destacaban, por mostrar su origen, “seis laminas pequeñas de pluma”. Por ese mismo motivo es de resaltar “la hechura de un niño jesus de marfil”, e igualmente, varias piezas del mobiliario, como prueba del sincretismo cultural: “vn escrittorsito del Japon con su bufete... tres tivores de losa de china... vnos viobos de papel... [y] otros viovos de lienzo de la Hist^a de la entrada del tartaro en la china”⁶³.

En conclusión, reconocemos en los Soto López una familia que labró su fortuna en la Carrera de Indias, construyendo su pequeña historia, una historia que discurre entre las dos orillas del mar hispano, entorno a los enclaves de Sevilla y México. En ambos hicieron exhibición de su poder económico e influencia social a través de sus posesiones inmobiliarias.

Apéndice documental

1657-VII-16.

Antonio Rodríguez, maestro cantero, vecino de la collación de San Nicolás, ha tratado con Andrés de Ygoa, cajero de don Juan de Soto López, que “por esta presente carta me obligo a haçer a toda costa vn escudo de armas que biene a ser vn aguila en canpo rraso con ocho candados abiertos por orla en piedra blanca y de toda satisfaçion que viene a ser las armas de los sotos en conformidad del dibujo que tengo en mi poder firmado del presste sn^o pu^o el qual dho escudo me obligo a haçer en toda perfeçion a satisfaçion del suso dho y de pas que dello entiendan dentro de dos meses que enpiezan a correr y contarse desde oy dia de la fha de esta carta en adelante asistiendo por mi persona a el poner el dho escudo sobre la puerta p^l de las casas principales quel dho don Ju^o de Soto Lopz tiene en esta ciud en la collaçion de Santa m^a en la calle de la pajeria y por Raçon de todo ello se me a de dar setesientos Rs”, doscientos en mano y el resto una vez cumplido el encargo, en el plazo de dos meses. Firmado: Juan de Acosta, mr. albañil⁶⁴.

1658-XI-6.

“Sepan q^{tos} esta carta ven como nos martin moreno maestro escultor y entallador vez^o de esta çiuud de s^a en la collaçion de San salvador y Ju^o de baldes maestro pintor vez^o de esta dha ciud en la collaçion de oniun santorun anbos de vn acuerdo y conformidad y cada vno por lo que nos toca otorgamos y conozemos que damos carta de pago a don Ju^o de Soto lop^z ve^o de esta dha çiuudad de contia de tres mill duçientos y çinquenta Rs de a tr^a y quatro m^s cada vno en m^{da} de vellon a saber yo el dho martin moreno de mill noveçientos y ochenta Reales por la escultura del Retablo que yçe para la capilla de vnas casas prinçipales que son en esta çiuud en la collaçion de Santa m^a en la calle de la pajeria que quedaron por ves de ju^o de soto vez^o que fue de esta çiuud difunto que dios aya= E yo el dho Ju^o de baldes de los vn mill duçientos y setenta Rs Restantes por la pintura del lienzo que se puso en el dho Retablo yncluso en la dha cantidad veynte Reales q costo la piedra para e[roto]ara que anbas las dhas partidas azen los dhos tres mill doçientos y çinquenta Rs los quales cada vno de nos por la

63. AHPS. PN., 3694, 1657-I. Of. 5. 327 vto.

64. AHPS-PN, 3695, fol. 875. Publicado por KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1659. Documentos*, Bloomington, Author-house, 2006, págs. 205-206. La transcripción es propia.

parte q le toca confesamos aberlos Rdo del dho don Ju° de soto Lop^z en m^{da} [roto] de q^{do} en diferentes bezes y p^{das} de que cada vno por la parte que le toca nos damos por pagados a nuestra boluntad y Rn las leyes de la... // le otorgamos esta carta de pago..." Firmado: Martín Moreno y Juan de Valdés, en el mismo día⁶⁵.

1658-XI-19.

"Sepan q^{tos} esta carta v^{en} como yo Juan gomz de Couto pintor y estofador ve° deesta çiuudad d s^a en la collaçion de san visente otorgo y conozco que doy carta de pago a don Juan de Soto Lop^z v^{zo} de esta dha çiuudad de contía de ocho mill çiento y ochenta Reales de a tr^a y quatro mrs cada vno en m^{da} de bellon que son por el estofado y dorado del Retablo que se yço para la capilla de vn^{as} casas prinçipales que son en esta çiuudad en la collaçion de Santa m^a en la calle de la Pajería que quedaron por ves de Ju° de soto ve° q fue de esta çiuudad difunto y por Racon de aber pintado dha capilla y las salas altas y bajas y dado de negro a ochenta y quatro Rejas y dorar los estremos dellas y barandas de corredores y la pintura del jardin y casa puerta y techos de Corredores y todo lo demas que fue nezss° hazer en dhas casas", que ha cobrado en diferentes partidas⁶⁶.

1656-59.

Relación de los gastos realizados en la reedificación de las casas principales de la calle Catalanes.

Fol. 409r, n° 21. "Yten se abonan ocho mill çiento y ochenta reales que valen doscientas y setenta y ocho mill çientto y veinte mrs por los mismos que se gastaron y dieron a Ju° gomez de coto Mr° pintor que doro y dio de negro a ochenta y quatro Rejas y los corredores y dio de verde a los cançeles y çeloçias y pinto la sala alta y capilla y doro el Retablo de la capilla y hiço la pintura necesaria en el Jardin y casa puerta y pinto el techo del corredor y por esta obra se le dieron los dhos ocho mill çiento y ochenta reales como pareçe por menor en la quentta de esta partida ff° 38 del libro de gastos."

N° 22. Gasto en escultura [margen]: "Yten se abonan a el dho Don Juan de Sottto tres mill dosçienttos //v^{to} y çinquenta reales que valen çientto y diez mill y quinientos mrs por los mismos que se gasto en la obra de escultura que hiço Martin moreno p^a la capilla el gasto que se hiço fue mill nouçienttos y ochenta reales y el lienço adbocaçion de la Asunpçion de nra señora que pinto Juan de Valdes se le dio por el mill dosçientos y çinquenta reales y veinte que costo vna piedra para ara conforme a la quentta del dho libro ff° 35 monto todo los dhos tres mill doçienttos y çinquenta reales, de cuia cantidad dieron carta de pago Andres perez y ffran^{co} de camaraça Maestro albañil y capintero ante Germo de guebara".

Además, 1.239 reales "en el empedrado de la calle donde se saco la puerta //410r Principal y enpedrar la callejuela que lindan con dhas casas y sirbe para el seruision de ella y de sus caualleriças", y en blanquear con yeso mate.

Fol. 410r.: En gastos menores 9.566 reales, entre otros mármol para umbral //v^{to} y 746 reales "en el adereço del jardin y figuras que en el se puçieron" y 756 más por una piedra para el escudo de armas para encima de la puerta de la calle, incluido lo dado al maestro escultor que abrió dichas armas.

También se ha comprado al convento de la Encarnación media paja de agua.

F. 411r: "En la ciudad de cadiz compro vna fuerntte con su pedestal que le costo noucientos y sesentta reales..." y tuvo de coste, hasta ponerla, 1.327 r.⁶⁷

65. AHPS-PN, 3697, fol. 257. KINKEAD, D.T., "Nuevos datos sobre los pintores Juan de Valdés Leal y Matías de Arteaga y Alfaro", *Archivo Hispalense*, 200, 1982, pág 183. La transcripción también es mía.

66. AHPS-PN, lib. 3697, fol. 256. Publicado por KINKEAD, D.T., *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1659. Documentos*, Bloomington, Author-house, 2006, págs. 205-206.

67. AHPS-PN, lib. 3705, fols. 409-411.

Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII

JOSÉ RODA PEÑA
Universidad de Sevilla. España

Resumen: El estudio del inventario de bienes del comerciante portugués Diego de Paiva, redactado en noviembre de 1664, nos ofrece la oportunidad de adentrarnos en uno de los espacios domésticos más suntuosos de la Sevilla barroca, cuya colección artística se albergaba en el actual Museo-Palacio de la Condesa de Lebrija. **Palabras clave:** Diego de Paiva. Inventario de bienes. Coleccionismo artístico. Ámbito doméstico sevillano. Palacio de la Condesa de Lebrija.

Abstract: The study of the inventory of properties of the portuguese merchant Diego de Paiva, written in November, 1664, offers us the opportunity to enter one of the most sumptuous domestic spaces of the baroque Seville, which artistic collection was staying in the current Museum-Palace of the Countess of Lebrija.

Key Words: Diego de Paiva. Inventory of properties. Artistic collecting. Domestic sevellian area. Palace of the Countess of Lebrija.

Los inventarios de bienes constituyen un inapreciable instrumento documental para poder adentrarnos en los interiores domésticos sevillanos, pudiéndose valorar, a través de su contenido, los diferentes parámetros de bienestar económico, posición social e intereses religiosos, culturales y artísticos de la persona en cuestión. Claro está que nos referimos mayoritariamente a los inventarios *post-mortem*, protocolizados ante escribano público para dilucidar herencias, cumplimentar las mandas pías y legados testamentarios o tramitar ulteriores subastas en almoneda¹. La historiografía artística hispanense, con Gestoso a la cabeza², se ha venido haciendo eco de la importancia de esta tipología de documentos notariales –de los que particularmente nos han interesado los rubricados durante el período barroco–, mediante la transcripción y estudio de un nutrido muestrario³ que proporciona una

1. Sobre la finalidad de los inventarios de los bienes de difuntos y la valoración de esta fuente documental, referida al caso sevillano y al conocimiento de la estructura de su capital económico durante la primera mitad del siglo XVII, puede consultarse la monografía de AGUADO DE LOS REYES, Jesús: *Riqueza y Sociedad en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla y Universidad de Sevilla, 1994, pp. 18-21.

2. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Memorias antiguas sevillanas. La colección de cuadros del Canónigo León y Ledesma*, Sevilla, Oficina de El Correo de Andalucía, 1911.

3. El estudio de los inventarios artísticos sevillanos de los siglos XVII y XVIII ha venido generando una abundante producción bibliográfica durante las últimas décadas, de

información sumamente valiosa sobre coleccionismo, mecenazgo y gusto artístico, devociones populares, vida cotidiana y familiar, formación humanística y erudición libresca, etc.

A las ya conocidas colecciones artísticas reunidas por algunos de los más prósperos comerciantes foráneos establecidos en Sevilla durante el siglo XVII⁴, como Tomás Mañara⁵, Nicolás Omazur⁶, Alberto Rodrigo Anequelman⁷ o Carlos de Licht⁸, debe añadirse ahora la del portugués Diego de Paiva. Nacido en Lisboa, fue hijo del mercader Francisco de Paiva y Ana López de Andrade, debiendo afincarse en la ciudad de la Giralda en torno a 1620, donde al poco contrajo matrimonio con la sevillana Gracia Pereira y Tovar, hija asimismo de portugueses⁹. Un hito importante en su biografía, por cuanto posibilitó el desarrollo de sus pingües actividades mercantiles en territorio castellano, fue la concesión de la preceptiva carta de naturaleza por

la que proponemos una breve pero significativa selección, desde distintos enfoques metodológicos. SANZ, María Jesús y DABRIO, M^a Teresa: “Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas”, en *Archivo Hispalense*, n^o 176, Sevilla, 1974, pp. 89-148. CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de P.: “Testamento e inventario de Francisco Polanco, pintor de imaginería. Año 1651”, en *Revista de Arte Sevillano*, n^o 1, Sevilla, 1982, pp. 41-43. MARTÍN MORALES, Francisco Manuel: “Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)”, en *Archivo Hispalense*, n^o 210, Sevilla, 1986, pp. 137-160. KINKEAD, Duncan: “Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699”, en *Boletín de Bellas Artes*, n^o 17, Sevilla, 1989, pp. 117-178. BROWN, Jonathan y KAGAN, R. L.: “The Duke of Alcalá. His collection and its evolution”, en *The Art Bulletin*, vol. 69, n^o 2, Nueva York, 1987, pp. 231-255. LLEÓ CAÑAL, Vicente: “The art collection of the Ninth Duke of Medinaceli”, en *The Burlington Magazine*, n^o 131, Londres, 1989, pp. 108-115. ARANDA BERNAL, Ana M^a: “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII”, en *Atrio*, n^o 6, Sevilla, 1993, pp. 63-98. QUILES, Fernando: “En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: análisis de la biblioteca y la pinacoteca de su propiedad”, en *Atrio*, n^o 7, Sevilla, 1995, pp. 31-43. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: “Lecturas y miradas de un humanista. La colección del canónigo Luciano de Negrón”, en *Archivo Hispalense*, n^o 252, Sevilla, 2000, pp. 115-138. ILLÁN MARTÍN, Magdalena: “La colección pictórica del Conde del Águila”, en *Laboratorio de Arte*, n^o 13, Sevilla, 2000, pp. 123-151. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n^o 86, México, 2005, pp. 169-202. ILLÁN MARTÍN, Magdalena: “Un desconocido coleccionista en la Sevilla del XVIII: Tomás Mácores”, en *Laboratorio de Arte*, n^o 18, Sevilla, 2005, pp. 417-424. FALCÓN, Teodoro: “El patrimonio artístico del I Marqués de Loreto (1687-1772) y de la familia del Campo”, en *Laboratorio de Arte*, n^o 19, Sevilla, 2006, pp. 287-302.

4. A este respecto, resulta de sumo interés la lectura del artículo de UREÑA UCEDA, Alfredo: “La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VII, n^o 13, Madrid, 1998, pp. 99-148, y en especial, p. 123. Sobre la inversión realizada por los mercaderes afincados en Sevilla durante la primera mitad del Seiscientos en bienes muebles y, particularmente, en obras de arte, véase AGUADO DE LOS REYES, Jesús: *Riqueza y Sociedad en la Sevilla del siglo XVII*, op. cit., pp. 91-102 y 214-225.

5. VILA VILAR, Enriqueta: *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con Indias*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

6. KINKEAD, Duncan: “The picture collection of Don Nicolás Omazur”, en *The Burlington Magazine*, n^o 995, Londres, 1986, pp. 132-144.

7. KINKEAD, Duncan: “Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699”, op. cit., pp. 149-150.

8. *Ibidem*, p. 153.

9. La mayor parte de la información que hemos podido recabar a propósito de Diego de Paiva y su familia se encuentra volcada en nuestro artículo “Pedro Roldán y la capilla funeraria de los Paiva en el Colegio del Santo Ángel de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, n^o 20, Sevilla, 2007, pp. 141-155, al cual nos remitimos. Deseo aclarar que aunque hemos escogido la grafía “Paiva”, con la que firmaba Diego todos sus escritos, es igualmente frecuente encontrar anotado su apellido en diversos testimonios documentales como “Paiba” o “Payba”.



Fig. 1. Portada del Palacio de la Condesa de Lebrija en la calle Cuna de Sevilla, antigua mansión de la familia Paiva.

parte de Felipe IV el 20 de abril de 1630, otorgándole permiso “*para tratar y contratar en las yndias y dellas a estos Reynos y dellos a las dichas yndias como lo pueden hacer los naturales destos dichos mis Reynos de Castilla...*”¹⁰.

Un año más tarde, en septiembre de 1631, ya pudo permitirse el lujo de adquirir a los herederos de D^a Luisa Maldonado unas casas principales en la calle de la Carpintería -actual Cuna- por 73.000 reales de plata doble, sometiéndolas a una necesaria rehabilitación, pues por la vetustez de su fábrica alguno de sus cuartos llegaba a amenazar ruina¹¹. Nos interesa particularmente esta mansión, que se convirtió en la residencia habitual de Diego de Paiva y sus familiares, pues entre sus muros se guardó el mobiliario,

10. Archivo General de Indias (A.G.I.). Contratación. Leg. 596B. Se tomó razón de esta real provisión de naturaleza en los libros de contaduría de la Casa de la Contratación de las Indias el 2 de mayo de 1630. Debo la localización de esta noticia a la gentileza de mi buen amigo D. Bibiano Torres Ramírez.

11. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.). Sección de Protocolos Notariales. Leg. 17.841. Of. 9. Libro de 1631, ff. 367r-382r.

ajuar y obras de arte acumulados durante toda una vida dedicada al comercio y al servicio de la Corona en muy diversas operaciones financieras. La casa permaneció en poder de los herederos de los Paiva hasta 1830, cuando se vendió al Intendente honorario del ejército D. Alonso Sánchez del Cid, siendo enajenada después, en 1861, a la Condesa de Torrecuellar, y en 1901 a D^a Regla Manjón y Mergelina, Condesa de Lebrija, quien la sometió a una profunda restauración y transformación de sus espacios y decoración para acoger su valiosa colección de antigüedades arqueológicas, hasta convertirla en el suntuoso Museo-Palacio que ha llegado hasta nosotros¹².

El matrimonio formado por Diego de Paiva y Gracia Pereira tuvo varios hijos, algunos de los cuales alcanzaron una cierta notabilidad social. Es el caso de Rodrigo, veinticuatro de Sevilla y Caballero de la Orden de Santiago; Francisco (†1698) y Juan (1630-1704), canónigos de la Catedral hispalense; Diego (†1670), clérigo de órdenes menores; Pedro (1632-1680), heredero de la veinticuatría de su hermano y Caballero de la Orden de Calatrava; Jerónima, casada con el malagueño Francisco de Torres de la Vega Ponce de León, asimismo Caballero de Calatrava, engendrando, entre otros vástagos, al I Conde de Miraflores de los Ángeles, D. Juan de Torres y la Vega Ponce de León. Dos hijas más: Gracia, nacida en 1629, y Ana María, fallecida en 1694, completaban su numerosa prole. En 1679 se obtuvo el patronato de la sacristía del Colegio de carmelitas descalzos del Santo Ángel de Sevilla para establecer allí la capilla funeraria familiar de los Paiva, que estuvo presidida por un retablo contratado con Pedro Roldán el 5 de octubre de ese mismo año¹³.

Por Real Cédula de Felipe IV firmada el 13 de febrero de 1656, a Diego de Paiva y a su cónyuge se les autorizaba a fundar un doble vínculo o mayorazgo por el que pudiera permanecer unida la considerable fortuna amasada con los años, y “para memoria de nuestro linage y casa y para que con más lustre y comodidad puedan servir a su Magestad los subcesores en los dichos vínculos”. Dicha fundación se retrasó hasta el 18 de noviembre de 1664, unos meses después de la muerte de Gracia Pereira y Tovar, recayendo los dos mayorazgos sobre sus hijos Diego y Pedro. En efecto, los esposos se habían otorgado poder mutuo para testar el 17 de junio de 1664. Ella se enterró el 24 de ese mismo mes, pero la redacción del testamento por parte de su marido se dilató hasta la referida fecha del 18 de noviembre¹⁴.

12. LASSO DE LA VEGA, Miguel: *Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, Sevilla, Imprenta y Librería Sobrino de Izquierdo, 1922, pp. 46-47 y 79-80. ARMERO Y MANJÓN, Pedro: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1947. MANJÓN MERGELINA, Regla: *Palacio de Lebrija*, 1970. COLLANTES DE TERÁN DE LORME, Francisco y GÓMEZ ESTERN, Luis: *Arquitectura civil sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1984, p. 125. LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa sevillana de los Condes de Lebrija y el coleccionismo romántico*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995. AA.VV.: *Museo-Palacio de la Condesa de Lebrija*, Ediciones El Viso, Madrid, 2002.

13. RODA PEÑA, José: “Pedro Roldán y la capilla funeraria de los Paiva en el Colegio del Santo Ángel de Sevilla”, op. cit., pp. 146-147.

14. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. *Poder mutuo para testar*. Leg. 17.057. Of. 24. Libro 2º de 1664, ff. 672r-673v. Ibidem. *Testamento de Gracia Pereira y Tovar, escriturado por su marido Diego de Paiva*. Leg. 17.058. Of. 24. Libro 3º de 1664, ff. 1.001r-1.020r. Una copia de la Real Cédula de 1656 se inserta entre los folios 1.010r-1.012v, mientras que la fundación de los dos mayorazgos se contiene a partir del f. 1.009r.

En este contexto debe enmarcarse la confección del inventario de bienes del matrimonio, que pasó ante el escribano público Juan del Pino y Alzola, elaborándose en varias jornadas entre los meses de junio y noviembre de 1664 (Apéndice documental). Su publicación nos parece del mayor interés, aunque en aras de acomodarnos al espacio del que disponemos, prescindiremos de introducir los asientos correspondientes a la extensa relación de juros y escrituras de deudas –protocolizadas estas últimas tanto en Sevilla, como en Madrid y Portugal– que formaban la parte más substancial de su capital¹⁵, junto a la posesión de dos fincas urbanas: la aludida morada de la calle Cuna y otras casas principales situadas en la calle ancha de la Magdalena, frente al Colegio del Santo Ángel, que se encontraban arrendadas al mercader flamenco D. Francisco Antonio de Conique, veinticuatro de Sevilla y Caballero de la Orden de Santiago¹⁶.

La simple enumeración de los bienes muebles dará buena cuenta del alto nivel de vida llevado por la familia Paiva en su mansión solariega de la antigua calle Carpintería, que contaba con un servicio de cinco esclavos –cuatro hembras y un varón– y la presencia de un coche de rúa con cinco mulas de tiro¹⁷, y donde en definitiva se respiraría un ambiente de comodidad y hasta de cierto lujo, como se deriva del consumo de una serie de objetos de alta calidad. Aunque Diego de Paiva sobreviviría a su esposa un lustro más, pues murió el 19 de noviembre de 1669¹⁸, el inventario de sus bienes que se escribió el 12 de enero de 1670¹⁹, prácticamente no modificó el equipamiento material de su domicilio.

No se incluye en el documento de 1664 el aprecio de los bienes inventariados, privándonos por consiguiente de su valoración económica, pero en cambio el escribano suele ser bastante preciso en la declaración de los materiales constitutivos de las piezas y, en ocasiones, de sus formatos y procedencias. Siguiendo la tónica general que se advierte en otros inventarios de comerciantes residentes en Sevilla durante el siglo XVII, habría que destacar la escasa presencia de libros en sus hogares²⁰, reducida en el caso de Diego de Paiva a los volúmenes que, junto a unos “*papeles viejos*”, ocupaban dos estantes de su residencia, más “*algunos libros de molde*” que con diferentes privilegios de juros se guardaban en un papelerero de caoba.

Ateniéndonos a la ordenación propuesta por Martín Morales en un reciente estudio sobre el ámbito doméstico sevillano del Barroco²¹, podríamos comenzar la valoración de este inventario de bienes por reparar en

15. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 17.058. Of. 24. Libro 3º de 1664, ff. 1.288v-1.291v.

16. Ibidem, f. 1.267r.

17. Ibid.

18. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 17.072. Of. 24. Libro 3º de 1669, f. 433r-v.

19. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 17.073. Of. 24. Libro 1º de 1670, ff. 445r-458v.

20. Según Aguado, las bibliotecas de los comerciantes representan, en el contexto de lo que él denomina “bienes culturales”, tan sólo un 1,8% frente al 68,8% de inversión en obras de arte y al 16,55% en piezas de oratorio. AGUADO DE LOS REYES, Jesús: *Riqueza y Sociedad en la Sevilla del siglo XVII*, op. cit., p. 214.

21. MARTÍN MORALES, Francisco M.: “Lujo y austeridad en el ámbito doméstico sevillano del Barroco”, en cat. exp. *Teatro de Grandezas*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, pp. 104-121.

la abundante ropa de casa, con la habitual heterogeneidad de prendas que servían tanto para vestir las camas, como las paredes y suelos de las salas. En el primer apartado destacan los dos pabellones o doseles de “*yerba berde y dorado*” y de “*tafizira de zeda*”, los doce juegos de sábanas de diferentes lienzos junto a varios colchones, almohadas de lienzo, colchas de algodón y cobertores de lana blanca y de paño de diferentes colores. Con respecto al revestimiento de las habitaciones reseñaremos la existencia de una “*colgadura de paños de cortes biejos de ocho paños, unos mayores que otros*”, “*doze almoadas de terziopelo y damasco carmesí con galón de oro y borlas*” para cubrir el estrado femenino y “*una alfonbra de la Yndia grande y tres tapetes turcos y otra alfonbra grande de berbería*”.

En el capítulo de la vestimenta y sus complementos nos encontraremos con que en dos arcones grandes de la India se reservaban “*un bestido de muger de tafetán negro guarnesido con trenzilla y pestaña de rasso*” y “*dos capas de gorgorán negras con ribetes*”, añadiéndose referencias textiles tan curiosas como los siete pares “*de medias de pelo de Toledo blancas muy delgadas*”, así como “*dos sintillos de sombrero, uno de plata dorada y otro al parecer de oro*”, “*tres bolsos de punto de seda*”, nueve “*bolsones bordados de oro y zeda*” y hasta diecinueve pares de guantes antiguos y modernos.

La imponente densidad del ajuar mobiliario registrado parece indicar que las diferentes estancias de la casa de los Paiva estaban repletas de muebles. Entre los de asiento se hallan cuarenta y nueve sillas, predominando las “*de baqueta de moscobia de diferentes clavazotes*”; nueve taburetes, de los que cuatro tenían sus asientos de terciopelo carmesí; seis escaños, cuatro de ellos de caoba; y dos sitiales, uno forrado de brocatel azul y el otro de damasco carmesí, emplazados en el oratorio para distinguir el lugar que debía ocupar el matrimonio titular de la mansión. Ambos estaban adornados con “*jugeticos*” de medallas y cruces de plata, así como con estampas guarnecidas de carey.

A la categoría de muebles de almacenamiento pertenecen las arcas, de las que hemos contabilizado nada menos que treinta y siete, casi todas, hasta veintiocho, procedentes “*de la Yndia*”; de otras dos se reseña su “*echura de las Yndias*” y una más, de porte mediano, venía de la China, contando “*con dos gavetas gravadas de nácar y dorado*”; de las restantes sólo se indica el tipo de madera en que estaban confeccionadas: ciprés, borne, nogal y cedro. Por su parte, las cajas y estuches, generalmente de pequeño formato, son numerosísimos, sobre todo los que estaban labrados en plata, no faltando algún ejemplo en porcelana, carey, marfil, cristal, bronce, venturina y naturalmente los de madera, enumerándose unos pocos como oriundos de Japón, China, India y las Indias. También eran de importación dos baúles de Flandes, añadiéndose otros dos “*baulitos*”, uno de ellos en madera y hueso con aplicaciones de plata. Hay cofres de madera, hierro, badana, plata, marfil, hueso y carey, siendo dos de ellos originarios de la China y siete del Japón. La dotación de escritorios y papeleras impresiona, llegándose a la treintena; los hay de materiales verdaderamente preciados: carey y marfil, ébano y marfil, palo santo o caoba; de algunos se señala su origen: seis del Japón, cuatro de Salamanca, uno de la India y otro de las Islas Terceras –el archipiélago de las Azores–. Los contadores son ocho, uno de los cuales adquiriría una forma como de “*pirámide de ébano y embutido de marfil*”; dos habían llegado de Salamanca, otro del Japón y uno de la India. Los escaparates, a manera de alacenas o armarios, con sus puertas y anaqueles, menudean en el domicilio de los Paiva:



Fig. 2. Vista del interior del Palacio de la Condesa de Lebrija.

once en total –uno “*de Alemania*”–, la mayoría en madera de borne, aunque también los había de palo santo o de caoba con los listones de granadillo.

De entre los muebles de soporte, los bufetes son los más abundantes, anotándose sesenta. La caoba es el material dominante, aunque no faltan los ensamblados con madera de cedro, nogal y palo santo, combinándose en ejemplos puntuales con el marfil, carey, ébano o maderas blancas “*de las Yslas*”. También hay uno que está tallado en jaspe y otro que “*pareze tubo guarnición de China*”, mientras que otros dos fueron traídos del Japón.

Se mencionan dos camas, la principal “*de palo santo grande con guarnición de bronce de echura de la Yndia*”, al tiempo que la otra era “*de ébano bronzada entera*”. De las paredes colgaban tres espejos, uno de los cuales tenía su luna de acero. Un atril grande de caoba formaba también parte del conjunto mobiliario.

En la vajilla doméstica y en los objetos de plata labrada converge a menudo su valor utilitario con el pecuniario –derivado de la utilización de materiales nobles cuyo coste a veces superaba el de la propia hechura– y el

propiamente artístico²². Quedan inventariadas cuatro docenas de cuchillos, con sus mangos de vidrio, piedra, hueso o coral. Se suman seis cucharas y otros tantos tenedores de plata, alternándose los cabos de coral con los de nácar y los argénteos. La variedad tipológica y material de las vasijas para beber es realmente notable, descollando las cuarenta y cinco piezas de China “*como escudillitas mui chiquitas, platitos y limeticas y tazicas*”; tazas y vasos de nácar, coco y concha de caracol, guarnecidos de plata; jícaras y totumas de calabazas, o los “*barrilitos*” de marfil. Hay platos de madera pintados, bandejitas cinceladas en plata o embutidas de nácar y de madera “*dado de colorado y dorado de la China*”. En un “*escaparate*” de borne y caoba estaban depositadas muchas de las piezas de plata labrada –las hay en su color y sobredoradas– que completaban el servicio de mesa: diecisiete salvillas –una con forma ochavada y otra de “*canastillo enrejado*”–, cinco vinajeras, seis bernegales –uno de ellos decorado con esmaltes–, cinco tembladeras, cuatro tazas, cuatro vasos, dos frascos, una cantimplora, un pichel, “*una piezesita de agua a modo de concha*”, una anisera “*con su tapadera sinzelada*”, una mostacera, una zumera, seis saleros –uno con los pies de concha y otro configurando un juego de tres recipientes dorado y esmaltado–, una ollita “*con pie, asa y tapadera*”, diez platonos grandes, cuarenta platillos y nueve escudillas. Allí mismo se exponían también diez jarros –siete se especifica que son de pico–, una palangana, una bandejita y siete fuentes, tres de las cuales estaban “*doradas y labradas*”. Sobre uno de los escritorios reposaban otra fuente, un aguamanil y un salero, “*todo ello del Japón*”, y en las gavetas de otros bufetes se guardaban una “*salbillita de ébano con esmaltes de plata*” y un mondadientes de plata sobredorado.

Entre los objetos destinados a la iluminación se citan dos velones de plata, uno con cuatro mecheros y el otro con dos, amén de “*un belón de los antiguos con quatro luzes, pantalla y despabiladeras*” y “*dos belones de echura antigua, uno de tres luzes y otro de quatro*”; veintisiete candeleros de plata, dos despabiladeras del mismo metal y un candelero de bronce. Hay tres recados de escribir conformados por un tintero y una salvadera, siendo dos de los citados juegos de plata y el tercero de marfil.

Para uso del oratorio se contaba con los siguientes objetos de plata relacionados con la celebración de la liturgia: una cruz con su peana, un cáliz y patena, otro cáliz “*lo más del de bronze dorado embutido de coral y lo demás de plata sobredorada*” y su patena, un hostiario, una campanilla, un atril, “*una mano con un mechero de plata y pendiente del un yncensario de plata muy pequeño*”, una pileta de agua bendita, cuatro pebeteros, un perfumador enrejado, un bernegal, una palangana, dos copitas con sus perfumadores, una calderita y un jarro pequeño. Esta capilla quedaba iluminada por una lámpara de plata y otras tres más pequeñas, una de las cuales se exornaba “*con una muerte de cristal*”. Naturalmente, no podía faltar el misal y las vestiduras sacerdotales: casulla, alba “*y lo demás*”.

El montante de las joyas personales no es excesivamente amplio, pero sí bastante expresivo desde el punto de vista de su riqueza patrimonial. Se distinguen unos zarcillos antiguos de oro con esmaltes verdes, una gargantilla pequeña de aljófares y oro, una banda de coral embutida en plata sobredorada y

22. Para el caso andaluz, resulta excelente el estudio verificado a través de los inventarios de bienes por HEREDIA MORENO, María del Carmen: “Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa”, en cat. exp. *El fulgor de la plata*, Sevilla, 2007, pp. 66-83.

adornada con esmaltes, otros zarcillos de oro con piedras verdes de vidrio “*de echura de campanilla*”, diez sargas de coral, treinta y dos cuentas sueltas de ágata, otras varias de cornelina, diversos botones de plata y un juego de arracadas y gargantilla de perlas y granates. Como alhaja de devoción podría calificarse el rosario de coral con la cruz de filigrana de oro y otras prendas menos valiosas como los cuatro rosarios de hueso blanco o los cuatro decenarios confeccionados respectivamente con cuentas de hueso blanco, piedras negras, coral y piedras verdes engarzadas en plata “*con una benera de Santo Domingo*”.

Otros bienes metalizados que hacen acto de presencia en las gavetas de los contadores son tanto el dinero en efectivo cuanto un profuso grupo de monedas antiguas, como las cien de plata, “*grandes y pequeñas... algunas dellas con sercos de madera torcida*”, y otras de bronce y cobre.

Objeto predilecto de coleccionismo por parte de Diego de Paiva debieron ser las armas, a tenor de su cantidad y variedad, despuntando un apreciable número de pequeñas piezas de artillería dispuestas en sus cureñas, más cinco pistolas, dos escopetas, unos frascos para pólvora –uno de bronce y otro de plata–, un alfanje con el pomo de hierro sobredorado y la vaina de plata labrada, la contera y brocal de un espadín de plata labrado, el cabo de un puñal de plata sobredorado, la guarnición de una espada de plata y un cuchillón con su vaina de plata.

Diego de Paiva debió ser un asiduo consumidor de tabaco, como se infiere de las ciento diez tabaqueras que poseyó, de los tamaños y materiales más variopintos, predominando las que adoptaban el formato de cajetilla, utilizándose para su hechura la plata, el marfil, el coco, la calabaza, el barro y la madera. También bebería aguardiente, pues para su degustación contaba con dos medidas en plata sobredorada. Otro producto de consumo habitual para toda la familia sería el chocolate, contándose con seis molinillos para batir esta bebida de cacao.

Su afición por el juego de las damas le llevó a poseer un tablero con piezas de ébano y marfil. Sobre un bufete de caoba reposaba una piedra donde se hallaba pintado un ajedrez. Asimismo dispuso de unas piedras de toque negras, de las que solían servirse los contrastes y los plateros para reconocer la calidad de los metales y sus quilates. En su casa hubo tres relojes: uno de sol en plata, otro de arena con guarnición de plata y el tercero de hueso, más cinco muestras pequeñas de estas maquinarias horarias en plata, bronce y cristal. Por las principales salas del hogar se repartían enseres ornamentales tan lucidos como heterogéneos y exóticos, desde las bolas y pirámides de jaspe, alabastro, madera, cristal, bronce o marfil, hasta las cajas con antojos de la China y del Japón, pasando por dos huevos de avestruz con sus respectivos pies, bocas y asas de plata; un pie de plumaje de plata dorada y adornado con piedras blancas, una caracola con su pie de plata sobredorada, una pareja de leones de cerámica de Talavera, una aguja de marear de bronce y cinco piedras bezares “*de las Yndias*”, las cuales se consideraban eficaces contra el veneno y las calenturas malignas.

El indudable sentido decorativo que ofrecen los relicarios se funde con la particular devoción y estima que sus dueños pueden mostrar hacia las reliquias y agnuscáis que custodian en su interior. Se computan aquí un total de dieciséis, adoptando diversas tipologías –cruces, cuadros, cajas– y hechos de cristal y plata, ébano, bronce, piedra y madera. Son ocho los retablitos o pequeños altares portátiles que se conservaban en esta casa, concebidos a manera de

tabernáculos provistos de puertas, algunas de las cuales tenían pintadas escenas de la Pasión o figuras de Santos, y en su interior solía ostentarse un Crucifijo de marfil o de alabastro, o bien una imagen de la Virgen de jaspe, un Niño Jesús acostado de madera o una figura de *“Nuestra Señora caminando a Egipto”*. La mayoría estaban ensamblados en madera dorada, o en ébano, pero también había uno de plata y de otro consta su procedencia japonesa. También se anota la presencia de dos pequeñas hornacinas o nichos, uno de carey y ébano, *“y dentro una ymagen de alabastro”*, y el segundo de madera con guarnición de hueso, albergando una efigie de este mismo material de la Virgen.

El capítulo de escultura religiosa es muy importante, conformado por unas sesenta obras. Veinticuatro son de madera policromada, casi todas de talla completa y alguna de candelero para vestir, y en cuanto a su iconografía, tenemos cinco Niños Jesús -erguido o durmiendo sobre la cruz-, tres Crucificados, dos imágenes de San Juan Bautista -las dos vestideras-, una pareja de Obispos, una Inmaculada *“de madera estofada con corona de plata con piedras y una gargantilla de perlas y oro y brazaletes de aljófar y una buelta de aljófar con treinta hilos más o menos”*, una Virgen y sendas efigies de San Esteban -arrodillado y llevando en una mano un rosario de vidrio azul-, San Juan Evangelista, San Bernardo, San Antonio de Padua, San Ignacio de Loyola -con vestido de tafetán negro-, San José, San Francisco de Asís, Santa Inés, San Hermenegildo y San Isidoro, las tres últimas de medio cuerpo. Las esculturas talladas en marfil son trece: cinco Crucifijos -de uno se especifica estar expirante y ser su cruz de palo santo-, dos Vírgenes -sólo la cara y las manos de marfil, *“con bestido de chamelote azul con manto y puntas, con toca y una gargantilla de perlas y una cruz de caray con oro y un rosario de coral con cruz y extremos de oro”*-, dos Niños Jesús -uno interpretado como Buen Pastor sobre su risco-, un San Juan Bautista, un San José dentro de una capillita de ébano, una Magdalena recostada, y un ciclo compuesto de *“diferentes figuras de marfil de toda la vida de Cristo desde su Encarnación asta su Muerte”*. No faltan las esculturas metálicas, catorce en total. En estaño se realizaron dos Niños Jesús, un San Juan Bautista y una Inmaculada; en bronce tres Crucificados, un Niño Jesús acostado y sendas figuras de la Esperanza y la Caridad, más otras cuatro figuras de las que no se indica su temática. En plata se repujaron dos Crucifijos, una Virgen del Pilar y una Santa Teresa; según parece, era de oro un Santo Cristo *“pequeño... con las dos Marías enbuelto en un papel”*. El coral se utilizó como soporte para tallar una Virgen y un Crucificado, ambos de pequeño formato. La pasta se empleó para un Niño Jesús de vestir, que lucía una diadema de bronce y portaba una cruz de madera dorada con unos dijes de cristal, oro y plata. En barro y papelón estaba modelado un *“risco”*, quizás como ambientación de un Belén navideño.

Aún resulta más revelador, por lo indicativo que resulta del estatus social que deseaba manifestar su poseedor, el apartado referido a la escultura profana, elevado a las cuarenta y cinco piezas, de las cuales veintiocho eran de metal -casi todas fundidas en bronce, las menos de estaño y hojalata-, apuntándose algunos de sus asuntos: dos caballos, dos *“perrillos”*, tres *“torillos”*, dos elefantes, dos leones, dos flores, cuatro cabezas de emperadores, una figura de Hércules *“lidiando”*, un hombre a caballo, un cazador ballestero y otro cazador con un ciervo. Se añaden tres figuras cinceladas en plata, entre ellas una serpiente pequeña. En madera se tallaron dos *“niños”* y un gato, debiéndose añadir nueve óvalos de madera *“con figuras de sera y bidrieras”*.

El conjunto de pinturas acumuladas por Diego de Paiva en su domicilio de la calle Carpintería resulta abrumador, cuantitativamente hablando, pues su nómina asciende a las cuatrocientas setenta y ocho, conformando una de las galerías más extensas de cuantas entonces existían en manos privadas en la capital sevillana. Es de lamentar que no se incluya mención alguna a los posibles autores de las obras relacionadas, ni a su aprecio monetario ni estético, pero su temática, soporte, marco y tamaño sí aparecen citados con frecuencia, y en los casos que procede su origen flamenco, con las consecuencias que de ello pueden extraerse. Son ciento catorce las pinturas ejecutadas sobre lienzo, ochenta sobre tabla, sesenta y nueve sobre cobre, doce sobre piedra y seis sobre papel, mientras que de las ciento noventa y siete restantes no se brinda información suficiente en este sentido, aunque sospechamos que un buen número fueran grabados.

De ciento sesenta y cinco pinturas no se concreta el asunto representado. Por el contrario, sí consta que ciento cuarenta y nueve composiciones eran de materia religiosa. Cinco escenas estaban extraídas del Antiguo Testamento: El encuentro entre Salomón y la reina de Saba, el triunfo de David, las Hijas de Lot, Moisés en el desierto y Susana y los viejos; cincuenta y seis pertenecían a la vida de Cristo: Nacimiento (dos), Anuncio a los pastores (uno), Adoración de los Reyes (cuatro), Niño Jesús (tres), Jesús y la Samaritana (uno), Parábola del rico avariento (uno), Milagro de Cristo (uno), Expulsión de los mercaderes (uno), Sagrada Cena (seis), Oración en el Huerto (dos), Azotes (cuatro), Ecce Homo (cinco), Sentencia (uno), Nazareno (tres), Calle de la Amargura (uno), Jesús despojado de sus vestiduras (uno), Crucificado (nueve), Descendimiento (cinco), Santo Entierro (uno), Resurrección (tres), Ascensión (uno) y Juicio Final (uno); treinta y tres respondían a una temática mariana: Anunciación (dos), Nuestra Señora –probablemente casi todas con el Niño Jesús– (diecisiete), Virgen y San José (uno), Virgen con el Niño Jesús y San Juanito (uno), Santa Ana, la Virgen y el Niño Jesús (uno), Asunción (uno), Coronación de la Virgen (uno), Inmaculada Concepción (cinco), Nuestra Señora del Pópulo (dos), Virgen de las Angustias (uno) y Nuestra Señora del Reposo (uno); y cincuenta y cinco presentaban un argumento hagiográfico: los Apóstoles (ocho), San Juan Bautista (siete), San Francisco de Asís (seis), Santa María Magdalena (seis), San Jerónimo (cinco), Santa Catalina (tres), Santa Mujer Verónica (tres), San Antonio Abad (tres), San Sebastián (dos), Santa Cecilia (dos), San Fernando (uno), San José (uno), San Nicolás de Tolentino (uno), Santa Isabel (uno), Santa Úrsula (uno), Santa Lucía (uno), San Pedro Mártir (uno), San Diego (uno), San Pablo (uno) y un Santo mártir (uno).

Merece, sin duda, una especial atención la cifra, verdaderamente excepcional, de ciento sesenta y cuatro pinturas profanas que colgaban en los muros de esta casa solariega de los Paiva. Los denominados “países” ascendían a cincuenta. En una de las salas podían verse reunidos “seis países de flandes grandes con moldura de madera dorada”. En otros se anota la presencia de “edificios y figuras”, “diferentes animales”, “un molino de biento”, “un peñasco”, “unos casadores”, “unos ganaderos i un poço”, “una labradora griega”, o aquellos donde podía contemplarse el puerto de Lisboa y dos visiones del mar en borrasca. Hay, además, cinco vistas de “ruinas”. En cuatro paisajes se intercalan escenas de carácter religioso: la predicación de San Juan Bautista, la Circuncisión, la Huida a Egipto y la Calle de la Amargura.

Dos lienzos de navíos y bajeles descuellan por sus dimensiones de más de dos varas de ancho, a los que se suman otras cuatro pinturas de diversas naos y embarcaciones. Del cuarteto de batallas escenificadas destaca el lienzo con el sitio de Ostende, de tres varas de ancho.

Entre mitologías, fábulas y alegorías se cuentan treinta y cuatro ejemplos pictóricos que tienen como protagonistas a Júpiter –y una ninfa desnuda, quizás Calisto o Ío–, Neptuno, Venus, Cupido, Vulcano, Andrómeda, Lucrecia y el Incendio de Troya. Particular acotación merecen tanto los “doze lienzos pintura de flandes de los doze meses del año con molduras de madera negra y dorada”, cuanto las “quatro tablas de los quatro elementos pequeñas con molduras de maderas dadas de negro”.

De los treinta y tres retratos que se asientan en el inventario, quedan identificados los correspondientes al Papa Pío V, el Rey Juan de Portugal “siendo niño”, el Príncipe Cardenal²³, Felipe II, el Conde Duque de Olivares y una serie de catorce lienzos “de la Casa de Austria de medio cuerpo”.

Veintiuna de las pinturas reseñadas pueden considerarse escenas de género, caso de las dos tablas de Flandes donde se representaban un banquete y la celebración de las carnestolendas, una docena de cuadros pequeños “de flamencas”, una pareja de láminas donde figuraban “un conbite” y “una música de unos franceses”, otras tres tablas donde se mostraban sendos juegos de bolos y de naipes y a un “hombre tomando tabaco”, un lienzo “de un ballestero” y un óvalo “con un hombre armado”. Se enumeran dieciocho bodegones, reuniéndose en un mismo ámbito espacial, como debió ser el comedor, un conjunto de “ocho lienzos bodegones de a tres quartas de ancho y más de media vara de largo con molduras negras con un perfil dorado”; en dos láminas de cobre se plasmaron “unos paxarillos muertos” y “dos ratones”; también podía disfrutarse con la contemplación de dos lienzos, uno con “güebos y meriendas” y el otro con un frutero “de más de vara de largo”, dos tablas “de frutas”, un ramilletero y una taza con flores.

Esta formidable colección de bienes suntuarios y artísticos acumulados por Diego de Paiva comenzó a disgregarse tras su muerte en noviembre de 1669, cuando por expreso deseo suyo desvinculó de los bienes de los dos mayorazgos fundados por él y su esposa un importante legado destinado a su hija Ana María, constituido, de una parte, por “las alajas con que tiene adornada la casa pequeña que le emos mandado D^a Gracia Pereira mi muger y io, y también dos arcas de las Yndias que están en el aposento donde yo duermo, y más un escaparate de borne con tableros de caoba y un escritorio de palosanto que está en el quarto de la calle, y un baúl del Japón que será poco menos de una vara de largo, y la cama de palosanto en que duerme”²⁴, y por otra, de “todas las ymágenes que están en nuestro Oratorio y casa, así de nuestro Señor Jesuchristo y de Nuestra Señora como de

23. Creo que pudiera tratarse de Alberto de Austria (1559-1621). Fue hijo de Maximiliano II de Alemania, siendo promovido al cardenalato en 1577. En 1584 fue nombrado Arzobispo de Toledo, ejerciendo como gobernador de Portugal en 1583. Firmó en 1598 la paz de Vervins entre España y Francia, y contrajo matrimonio con Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y gobernadora de los Países Bajos.

24. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 17.072. Of. 24. Libro 3º de 1669, f. 438v. Se trata de una de las cláusulas del testamento de Diego de Paiva otorgado el 24 de junio de 1665, que se abrió tras su fallecimiento. La “casa pequeña” que se cita como entregada a su hija Ana María hace referencia a una que estaba labrada a espaldas de su residencia principal, con puerta a la calleja del Azofaifo, cuyo sitio le había sido vendido por el Convento Casa Grande del Carmen.



Fig. 3. Fuente de Paiva.
Catedral de Sevilla.

otros qualesquier Sanctos y Sanctas, así de plata como de metal o madera, las quales se an de dar a la dicha Doña Anna María después de mi muerte y las que entonces hubiera y no hubiere yo repartido en vida o por mi última voluntad”²⁵.

Esta Ana María de Paiva fue la que en 1688 regaló a la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, de cuyo cabildo formaban parte como canónigos sus hermanos Francisco y Juan, dos fastuosas bandejas de plata sobredorada que procedían de los bienes paternos. La que todavía se conoce hoy como *Fuenta de Paiva* había sido, según testimonio de la propia donante, una dádiva del Rey de Portugal a su padre Diego²⁶, mientras que la otra, decorada con esmaltes, y de calidad asimismo extraordinaria, parece de origen mexicano²⁷.

25. Cláusula del testamento otorgado por Diego de Paiva en nombre de su esposa Gracia Pereira el 17 de junio de 1664. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 17.058. Of. 24. Libro 3º de 1664, f. 1.008r.

26. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. T. II. Sevilla, 1890, p. 457. Copia el tenor de un papel original: “En 23 de Agosto de 1688 D^a Ana Paiva hermana donsella de los Sres. D. Francisco y D. Juan dio a la Iglesia por mano del Mayordomo 2 fuentes doradas la una historiada de cincel dentro y fuera (buena pieza). Dixo que ésta fue dádiva del Rey de Portugal al Capitán Diego de Paiva su padre. Sirven ambas en los Pontificales y tienen de peso y valor la grande 29 marcos 1 onza y seis ochavas, la otra ques dorada por de dentro y esmaltada pesa 20 marcos y 7½ onzas”. El último y más completo estudio sobre esta pieza lo brinda SANZ SERRANO, María Jesús: “Fuente de Paiva” en cat. exp. *La Fiesta en la Europa de Carlos V*. Madrid, 2000, pp. 391-392. Propone para la pieza un origen flamenco, habiendo sido retocada en Portugal mediante la adición del medallón central y del borde de crestería, fechándola en el último tercio del siglo XVI.

27. ESTERAS MARTÍN, Cristina: “Plata labrada mexicana en España. Del Renacimiento al neoclasicismo” en *México en el mundo de las colecciones de Arte*. México, 1994, p. 47.

Apéndice Documental

1664, 23 de junio al 28 de noviembre. Sevilla.

Inventario de bienes de Diego de Paiva y Gracia Pereira.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 17.058. Of. 24. Libro 3º de 1664, fs. 1.267r-1.291v.

(f. 1.267r.) “Primeramente unas casas principales de la morada del dicho Diego de Payba que son en esta dicha Ciudad en la Carpintería con su agua de pie y dos casas asesorias hacia la parte que se va a la plaçuela de los Villasises con todo lo que le perteneze dentro y fuera de las dichas casas.

Ytten otras casas principales con su agua de pie y lo demás que le perteneze que son en esta dicha ciudad en la calle ancha de la Magdalena enfrente del Ángel en que a el presente vive por arrendamiento el veinte y quatro Don Francisco de Conique, Cavallero de la Orden de Santiago.

Ytten un coche de rúa con cinco mulas de tiro de diferentes edades.

Ytten un esclavo negro atesado llamado Antonio, biejo”.

[Continuó el inventario el 22 de agosto de 1664].

(f. 1.268r.) “Primeramente siete sillas de baqueta de moscobia de diferentes clavazotes y dos taburetes altos de lo mismo y asimismo otra silla muy bieja.

Ytten un quadro del Desendimiento de la Cruz con moldura dorada.

Ytten otro quadro pequeño de la Zena con dicha moldura usado.

Ytten un lienzo pays con diferentes animales con moldura negra con perfiles dorados.

Ytten otro lienzo país de güebos y meriendas con guarnición dorada y negra, biejo.

Ytten una tabla de flandez de un banquete con moldura de madera negra dorada y de color de la dicha madera.

Ytten otra tabla de recibimiento de la reyna de saba y el rey Salomón con moldura de madera dorado y negro.

Ytten otro país de lienzo del yncendio de troya con moldura negra y dorada.

Ytten un lienzo de San Gerónimo escribiendo de más de bara y media de largo con moldura negra y perfiles dorados./ (f. 1.268v.)

Ytten un lienzo de un frutero de más de bara de largo con su moldura de madera.

Ytten un lienzo de un ángel desnudo, significando Cupido.

Ytten otro país viejo de bara y media de ancho con moldura negra dorada.

Ytten quatro laminitas pequeñas, una un Crucifixo, otra de Nuestra Señora con guarnición dorada y las otras dos de país.

Ytten dos láminas pequeñas, la una de un Ecce Homo y otra Nuestra Señora de madera.

Ytten otra lámina de seda con guarnición de madera dorada.

Otra lámina pequeña de tabla de la Encarnación y otra laminita de cobre de dos ratones y otra lámina pintada en papel con un bidrio por delante y guarnición de ébano.

Ytten otra lámina de cobre de una fábula.

Ytten otra lámina de madera de país con guarnición de ébano, otra lámina redonda de madera de la calle de la amargura.

Ytten otra lámina de ancho por largo de madera con guarnición de palo teñido de negro, otra lámina con un retrato con guarnición de évano y carai y la dicha lámina es de tabla.

Ytten otra lámina de cobre de un conbite con guarnición de ébano pequeña.

Ytten un quadro de Nuestra Señora en tabla y el Niño Jesús dormido en sus brazos.

Ytten una tabla redonda ondeada con guarnición de madera pintado unos nabíos.

Ytten un quadrito con quatro figuras azules.

Ytten un quadrito de ébano con un ramilletero de nácar.

Ytten una lámina pequeña de piedra de la Adoración de los Reyes.

Ytten un quadrito pequeño de Bulcano con guarnición de madera.

Una lámina de papel con bidriera y guarnición de ébano.

Otro quadrito de piedra de una batalla de fuego con guarnición de madera.

Ytten un quadro de tabla de el monte calbario y Nuestro Señor/ (f. 1.269r.)

Cruzificado.

Un retrato pequeñito con guarnición de plata.

Una ymagen de San Juan Bautista de marfil muy pequeña.

Otro retrato pequeñito.

Y un retrato de el Príncipe Cardenal de metal con guarnición de ébano.

Un quadrito de un ramilletero de madera.

Una laminita de un Santo Crusifijo con guarnición de ébano.

Un retrato de Pío Quinto muy pequeño redondo.

Una laminita de la Magdalena de yluminación.

Tres óbalos de bronze con figuras pequeñas, los dos con guarnición de madera y el otro de el Salvador sin guarnición.

Una laminita de piedra de San Francisco pequeña.

Una lámina de dos terzias de ancho de un peñasco de tabla con moldura de ébano.

Ytten quatro quadritos de echura de puerta de tabla, uno de la Orazión de el Güerto, otro de la Cruz a cuestras, otro de quando desnudaron la bestidura y otro del Desendimiento.

Ytten otra laminita de madera del sepulchro.

Una lámina de cobre de unos paxarillos muertos.

Una lámina de tabla de Nuestra Señora y Señor San Joseph con moldura dorada.

Una tabla de un juego de bolos con guarnición de ébano, otra tabla con dicha guarnición de un juego de napes de más de media bara de ancho.

Una lámina de tabla de Nuestra Señora y el Niño Jesús con guarnición de ébano.

Una piedra con unas ruynas con guarnición negra.

Una tabla de la Asumzión de Nuestra Señora con guarnición de madera negra.

Una lámina de una fábula pequeña.

Una piedrezita colorá con guarnición de madera.

Un quadrito de marfil de un Cruzifijo con diferentes figuras pequeñas.

Una laminita pequeña de bronze con el triumpho de David.

Una tabla de la zena con guarnición de madera.

Un quadrito de la Coronación pequeño con guarnición dorada.

Un lienzo país de/ (f. 1.269v.) de edifizios de la calle de la amagura.

Un retrato del Rey don Juan de Portugal siendo niño.

Ytten un quadro de un cruzifijo de la Espirazión con guarnición de ébano.

Ytten dos lienzos pequeños yguales de dos fábulas con guarnición negra y perfiles dorados.

Una laminita pequeña de cobre de un edifizio.

Una tabla pequeñita de la orazión del huerto con moldura de madera dada color.

Un quadrito de una cabeza de una ymajen.

Otro de tabla de nuestra señora, San Juan y el niño Jesús.

Dos retratos en tabla pequeños con guarnición de madera pintada.

Una echura de un santo crusifijo de metal con su peana de lo mismo sobre madera y dos ángeles de metal con su peana cada uno.

Yten seis piezesitas de artillería con sus cureñas una de metal y otras de madera de diferentes tamaños.

Ytten dos figuras de metal sobre peanas de madera pequeñas.

Un cavallo de bronze güeco dorado pequeño antiguo.

Quatro cavezas de enperadores pequeñas de metal con peanas de lo mismo.

Sinco bolas de haspe grandes y pequeñas sobre peanitas de madera.

Una bola de bronze enrejada sobre un pilar de granadillo.

Dos pirámides de jaspe sobre asientos de lo mismo pequeños.

Otras seis bolas de piedra sobre asientos de madera para ensima de escritorios.

Yten una figura de Hércules lidiando de metal con peana de lo mismo.

Tres pirámides de piedra con bolas por remates.

Ytten dos figuras de estaño dorado con asientos de madera.

Una figura de metal pequeña con un brazo menos.

Ytten dos figuras de metal pequeñas con sus peanas de lo mismo.

Otra figura de un hombre a cavallo de metal con peana de madera dorada y colorada.

Ytten dos niños de madera dorados biejos.

Dos esferas de metal.

Quatro bolas de piedra en peanas de madera.

Ytten un bufete de piedra de jaspe con pie de madera.

Otro bufete de caoba con tres gabetas.

Ytten un pie de escritorio de sedro con tres caxones.

Ytten un/ (f. 1.1270r.) escritorio papelerero con gabetas”.

[Tras un receso, continúa el inventario el mismo día.]

“Ytten un escritorio de carey, marfil, con tapa de cedro y en lo siguiente.

En una gabeta y con ella sien monedas grandes y pequeñas antiguas de plata algunas dellas con sercos de madera torcida.

Otra gabeta con diferentes monedas que llegarán a siento de cobre y bronze con sercos de dicha madera torzida.

Otra gabeta con un tintero y salvadera de plata mediano.

Y abriéndose las demás gabetas eran de monedas antiguas/ (f. 1.270v.) de bronze y metales.

Ytten otro escritorio que es el que se ynbentarió antes desta y en él una gabeta, sinco caxetas de plata pequeñas, tres velas y una cruz y un retrato de plata, una piedra guarnezida de plata y una caxetita de lo mismo y otra caxetita y un reloj de plata de sol, un terno de rosario de coral con extremos y cruz de filigrana de oro, dos caxetilas de marfil y otra de cachumbro para tabaco.

Una caxita negra de palo.

Un papel con diez clavijas de plata.

Un papel con sinco llavezitas de plata.

Unas quantas de coral sin guarnezer i una medalla de dos ojas de plata.

Dos laminitas muy pequeñas en un papel.

Un mondadientes de plata sobredorado.

Ytten en otra gabeta una mostaserita de plata pequeña.

Una caxa para retrato de plata pequeña.

Un tintero de marfil y plumero.

Una llave de escopeta.

Diez argollas para colgar cuadros de bronze dorados.

Un frasquito para pólvora de bronze.

Dos caxitas pequeñas con dos pesitos pequeños.

Tres sartas de coral, la una de quantas mayores que las otras dos sartas.

Un dezenario de güeso blanco.

Y en otra gabeta un ramito de coral engastado en plata dorado.

- Un dezenario de piedras negras.
Un rosario de coyuelo.
Un estuche de carey con remates de plata y su heramienta.
Una piedra de dos colores de jasinto engarzada en oro que dijo estar enpeñada y ser de don Pedro Pereyra.
Una calderita de plata con su asa y una bola de filigrana de plata con una cadenita.
Una cruz de madera de terevinto con remates de filigrana de oro.
Tres caxettas de plata, las dos sobredoradas, una con esmalte que es mayor que las otras.
Otra caxetta de plata.
Un estuche de plata con su heramienta.
Un librito con guarnición de bidrio y manillas y guarnición de oro con dos retratos y una caxita de madera donde está metida.
Un frasquito de plata pequeño.
Una ymagen de nuestra señora de coral y bronce al parecer con esmaltes blancos y enbutido de coral.
Dos caxetillas de plata yguales tabaqueras.
Una piedresita azul y berde con una cruz.
Otras dos caxitas de plata tabaqueras, la una dorada y una/ (f. 1.271r.) sarta de quantas de piedra.
En otra gabeta un estuche de zapa (sic) contrahecho.
Una tabaquera de güeso de pescado con tapadera de plata.
Un coquito de bálsamo pequeño.
Una zarta de quantas de coral.
Un pezito de dos balanzas pequeño.
Ocho quantas de ágata.
Otras diez y seis quantas de ágata.
Dos sartas pequeñas de coral con otras buxerías de poco fundamento.
En otra gabeta una salbillita de ébano con esmaltes de plata.
Dos caxas de plata la una grande y otra pequeña.
Un retablito con sus puertas de madera de la pazión.
Una caja de anteojos del Japón.
Un reloj de arena con guarnición de plata.
Otra gabeta con seis caxetas de plata, unas menores que otras y ocho monedas de plata y cobre doradas y una moneda de plata segoviana de sinquenta reales.
Otra gabeta un espejo pequeño con guarnición de madera.
Un retablito de echura de tabernáculo con sus puertas pintada la pazión.
Una hollita de plata muy pequeña.
Un tintero con su salvadera de marfil en una pieza y otras menudencias de abujettas y algunos retasillos.
Otra gabeta con dos espuelas de plata doradas de ruedesilla.
Sinco muestras pequeñas de reloj, las tres de plata, uno de bronze y otro de cristal.
Dos caxitas de plata.
Dos pedazos de cristal, uno de echura de bola y otro de pirámide.
Dos caxitas del Japón con sus tapaderas.
Otra gabeta y en ella ocho caxetas de plata unas menores de otras.
Un basito de plata pequeño y una tassita de plata sobredorada pequeña.
Otro basito de plata sobredorada.
Un pie de ebanillo de plata.
Otra cajita de plata.
Otra caxita de ébano con unas sintas de plata.
Tres basitos de güezo y unas piedras de toque negras.
Una caxita del Japón.
En otra gabeta un antojo de larga/ (f. 1.271v.) vista dividido en seis piezas.

Onze colgadores de quadros de bronze dorados.
 Dos caxitas de madera con un pessito cada una dentro.
 Siete pares de medias de pelo de Toledo blancas muy delgadas.
 Un peto muy pequeñito de bronze sinselado.
 Yten un escritorio de Salamanca con su pie de balaustres y todas las gabetas del dicho escritorio con diferentes monedas antiguas de cobre y otros metales y en una de las dichas gabetas porque se abrieron todas seis monedas segovianas de plata de sinquenta reales cada una.
 Otro escritorio de Salamanca con su pie con caxones y clabazón y cantoneras doradas y en una gabeta una caja de plata a modo de ostiario y dentro della quatro sartas de corales, las dos de quientas gordas y las otras dos de quientas más medianas.
 Un dezenario de coral.
 Quinze sartas de quientas de coral, unas menores que otras así las sartas como las quientas.
 Y otras dos sartas de coral en pedazos.
 Una caxita de madera con agujeros para sentar piedras.
 Dos sintillos de sombrero, uno de plata dorada y otro al parecer de oro.
 Otra gabeta con tres pies de plata calados para cocos.
 Un coco tabaquero con guarnición de plata.
 Una calabasilla tabaquera con guarnición de plata sobredorada.
 Un frasquito de évano con remates de asofar.
 Tres coquitos tabaqueros con bocas de plata.
 Un cofrezito de echura de arco de hierro con sus armas de bronze pequeñito.
 Tres caxitas de badana para zortijas.
 Una caxita de plata con piedresitas de christal, bidrios y otros géneros.
 Un basito de ágata pequeñito de lo mesmo atado con un hilito.
 Una campanilla de metal y otro basito de ágata del género del otro.
 Un plumero digo estuche de marfil con los cavos de lo mesmo.
 Otra gabeta con una caxa larga de plata con una bola de ébano dentro.
 Una guarnición de espada de plata por acavar con contera y pomo de lo mesmo.
 Una bandola de felpa con doze cargas de plata.
 Un frasquito polborín de plata pequeño.
 Otra gabeta con dos costillas de güezo y un pedazo del colmillo/ (f. 1.272r.) de animal.
 Seis tabaqueras de humo, quatro de barro pintado y dos de madera.
 Quatro rosarios de güezo blancos.
 Catorze caxas de cuchillos de a dos, de a uno y de a tres cuchillos dentro con conteras y bocas de plata.
 Un estuche con sus heramientas enbutido de cobre.
 Tres estuches de plata, el uno dellos sin herramientas.
 Una contera y brocal de espadín de plata labrado.
 Un cabo de puñal de plata sobredorado.
 Un estuche de benturina con su herramienta de plata.
 Un estuche de christal con su herramienta.
 Otro estuche contraecho de capa con clabitos de plata.
 Una caxa con dos cuchillitos pequeños con los cavos de nácar y coral.
 Dos vainas de cuchillo sin cuchillos con conteras y bocas de plata.
 Un estuche con su herramienta que tiene los mangos de coral y nácar.
 Un cavo de ágata de cuchillón.
 Otro estuche de christal con su herramienta.
 Sinco caxas, tres de estuche con su herramienta y dos de cuchillos con tres cuchillos, ambas con conteras y bocas de plata y los cavos de los cuchillos de nácar y coral.
 Otra caxa de estuche de plata sin herramienta.
 Un estuche pequeñito con guarnición de capa y caxita de plata dentro.
 Otra gabeta una caxita de plata tabaquera.

Dos barrilitos de plata.

Una concha con guarnición de plata de hechura de pomo.

Una piedra negra con guarnición de plata.

Ocho quientas de ágata, unas menores que otras.

Otra gabeta con un poco de lacre en ella.

Otra gabeta con seis molinillos de chocolate.

En el caxón de el medio del dicho escritorio una caja de plata labrada y otra de echura de arquita sin celada.

Un baso de piedra verde con pie y asas de plata esmaltadas metido en una caja negra.

Un baso grande de christal con su tapadera engastado en plata sobredorada, al parecer metido en una caja de terziopelo carmesí.

Una piedra bezal enpezada a gastar.

Otra gabeta con nueces moscadas y un cofrezito de plata pequeñito.

Otra gabeta una caxita de plata y dentro della dos/ (f. 1.272v.) muertes de plata.

Otra caxita de plata y dentro una pomita esmaltada con su cadenita.

Otra caxeta de plata redonda.

Un retablito de ébano con una echura de un Santo Cruzifijo que tiene sus puertezitas todo pequeño.

Una caxita de echura de cofre de filigrana de plata.

Una caja de anteojos de la China.

Un dezenario de piedra berde engarzada en plata con una benera de Santo Domingo.

Una pilita de agua bendita con una cruz y un cruzifijo de ágata toda esmaltada.

Un pomito y una quienta güeca de ágata.

Una calabazilla pintada tabaquera.

Una caxita de plata con dos broches de lo mesmo.

Otra caxita de plata con un cordonzillo al parecer de oro, dentro de dicha caja una caxita de plata para relicario.

Otra caxita de porcelana con un espejito en la tapa.

Otra gabeta con tres bolsos de punto de seda.

Sinco rosarios de güezo de pasta de coyuelo y de azabache.

Siete quientas de rema.

Una sarta mediana de quientas de rema.

Quatro libritos de memoria, el uno con caja de plata y el otro con caja de punto y los otros dos de capa contraechos y unos rematicos de plata.

Un tabaquero de humo de plata.

Otra gaveta con treynta y seis piezesitas de plata de diferentes géneros, como son abrasaderas de escopeta, pilaritos, remates, pomitos y pies, un thenedor, unos hieros de barbero y otras cosas pequeñas, más dos pares de espuelas de plata, más cinco cucharas de plata, más un librito de caray con remates de plata.

Una caxeta tabaquera de plata y otra caja zinzelado de plata.

Un frasquito de plata de echura de concha.

Un pomito tabaquero de plata sobredorada.

Tres sellos, dos de christal, uno de brido con los sellos de plata.

Una caxita de plata de echura de relicario con un retrato dentro de Salvador.

Una caxita de plata a modo de relicario.

Una caja de plata a modo de palillero.

Otra caja de plata a modo de relicario.

Otra caxita de plata sobredorada con su aza y cadenilla.

Dos heresillos de plata.

Otra gaveta con cinco pares de guantes antiguos y modernos.

Un frasquito de olor con su/ (f. 1.273r.) cadenilla y remates al parecer de oro esmaltado.

Dos medidas de aguardiente de plata sobredorada.

Un baçico de plata sobredorada.
 Un barrilito de plata.
 Quatro caxas de relicarios, las tres de plata sobredoradas y la otra de plata sola.
 Otra gabeta con un escudo de plata de las armas reales.
 Una caxita de filigrana esmaltada.
 Un relicario al parezer de plata sobredorada.
 Tres cruzesitas de plata.
 Una Nuestra Señora del Pilar muy pequeñita de plata.
 Un cordón de ylo de plata.
 Un sintillo de sombrero de ylo de plata usada.
 Una bandita pequeña de poco pezo al parezer de oro.
 Otra gabeta con honze tabaqueras de diferentes géneros con sus boquitas de plata.
 Veinte caxetas de plata, unas menores que otras tabaqueras y dentro de una un hilo de oro cordonzillo de una buelta.
 Catorze piezesitas de plata como tabaqueritas.
 Un pito, un relicarito y otros jueguetes pequeños de plata.
 Un frasquito de plata guarnezido con esmaltes.
 Un Santo Christo pequeño al parezer de oro con las dos Marías enbuelto en un papel.
 Un estuche pequeñito de plata con su herramienta.
 Otra gaveta y en ella doze caxetas de plata tabaqueras de diferentes géneros y echuras, unas menores que otras.
 Quatro pomitos de plata y uno de marfil guarnezido de plata.
 Una caxa a modo de relicario de plata al parezer sobredorada.
 Un sapatito de plata tabaquero.
 Dos pomitos de plata, la una sobredorada.
 Un librito de memoria de plata.
 Dos frasquitos con brocales de plata.
 Un reloj de güezo.
 Una caxita de plata a modo de relicario sobredorada.
 Un retablito de plata con dos puertas con tapas de plata metido en una funda.
 Un tinterito y plumero de plata.
 Una zerpiente pequeña de plata sobredorada.
 Tres piedras bezales de las Yndias pequeñas.
 Un barrilito/ (f. 1.273v.) de marfil.
 Un librito de memoria con tapas de caray.
 Una calabasita con la boca de plata.
 Otra gabeta y en ella una caxa de plata de filigrana con un retrato dentro sobre una piedra y un estuche y un pomo de porcelana y tres sellos de piedra, el uno con el sello de plata.
 Una caxa de antojos de plata labrada.
 Seis caxetas de plata tabaqueras.
 Una caxa, digo tres caxas enbutidas de coral.
 Un relicario de christal y plata.
 Tres tabaqueras con las bocas de plata pequeñas.
 Una manilla de plata.
 Una cruz de caray y plata con un cruzifijo de lo mismo.
 Dos caxitas de plata de relicario de plata.
 Una figura de plata pequeña.
 Otra gaveta y en ella un cuchillón con su bayna de plata.
 Un tintero y salvadera medianos de plata.
 Una dozena de cocos y hícaras de calabaza.
 Un cofrezillo y en él un relicario esmaltado.
 Un pie de plumaje de plata dorado con piedras blancas a el parezer clavetes.
 Unos sarzillos antiguos al parezer de oro con esmaltes verdes.

Una gargantilla pequeña de aljofares y oro.

Sinco piezescas al parecer de oro con quatro piedras cada una.

Y en este estado se suspendió el dicho ynbentario por ahora por ser ya más de la nuebe de la noche...”.

[Se continuó el 23 de agosto.]

(f. 1.274r.) “Primeramente en el pie del dicho escritorio arriba ynbentariado una caxita de latón a modo de escribanía.

Y en un caxón del dicho escritorio dos láminas pequeñas de a quarta de ancho, una y otra de quarta de largo con guarnición de ébano.

Sinco laminitas de cobre pequeñas de países y figuras.

Una tabla de un hombre tomando tabaco de echura de lámina y un quadrito de un Cruzifijo pequeño en tabla.

Dos láminas de cobre, una de país y otra de una zena con sus guarniciones.

Y en otro caxón/ (f. 1.274v.) un espejo redondo pequeño.

Un quadrito de marfil o güezo blanco.

Una laminita de venturina la adoración de los reyes.

Otra lámina de San Juan Bautista.

Un óbalo con un hombre armado pintado.

Otro obalito con una nao pintada i una laminita de país pequeña.

Una tabla de San Gerónimo pequeña con moldura negra.

Quatro tablitas pequeñas de diferentes pinturas con guarnición de madera negra y perfiles dorados.

Otra laminita de cobre pequeña.

Un barrilito de güezo y madera con guarnición de plata.

Ytten en una recámara del escritorio donde se a ynbentariado los vienes de arriba quatro lienzos de a bara y quarta con guarnición de madera dorada y negra de diferentes fábulas y figuras.

Tres quadritos pequeños de diferentes figuras.

Otro quadro de ecce homo con guarnición de madera.

Una tabla de la ymajen de nuestra señora pequeña.

Una laminita pequeña de la coluna y asotes.

Una tabla país de más de bara de ancho con guarnición de madera.

Un arca grande de la Yndia y en ella sien esportillas de a sinquenta reales de moneda de vellón de ochaboz.

Quatro quadritos pequeños viejos de diferentes figuras y retratos.

Una caxa y en ella un espejo pequeño con guarnición de rema.

Una caxa pequeña de la Yndia.

Una prensa papelera con quatro gabetas.

Un papelero de madera guarnezido de baqueta sobre un bufete pequeño con hieros biejos, clavos y zeraduras.

Otro papelero de caoba y en él diferentes pribilejios de juros y algunos libros de molde.

Un pie del dicho escritorio con dos caxones y en ellos unas guarniciones de espada viejas, clavos y ceraduras viejas, quinze esportillas de moneda de calderilla de a sinquenta reales cada una.

Dos estantes con libros y papeles viejos y en los dichos estantes algunas esportillas con clavos, hiero viejo, seis rodelas de madera pintadas y en la dicha arca pequeña de la Yndia se hallaron sinco talegos/ (f. 1.275r.) de lienzo crudo con cantidad de reales de a ocho y de a quatro que se reconozieron aviéndose abierto cada uno de por sí y por escuzar la prolixidad de el contarlos se pezaron en un pezo de cruz y pezó uno sinco arobas y dos libras y otro sinco arobas y beinte y tres libras y media, y otro talego pezó otras sinco arobas y veinte y tres libras y media y otro

talego mezó sinco arobas y nueve libras y el otro talego pezó quatro arobas y dos libras y media y el dicho pezo se hizo en los mismos talegos.

Un bufete largo de zedro con pies de pino.

Un escaño viejo.

Dos trozos de caoba.

Un bufete grande de caoba.

Otros dos bufetes más medianos de lo mismo con su heraje.

Un escaparate de dos cuerpos de borne viejo.

Nueve sillas de chaqueta de moscobia biejas.

Un quadrito de la Concepción con sus puertas.

Ytten en una sala de la dicha casa y en ella seis países de flandes grandes con moldura de madera dorada.

Otro lienzo de la predicación de San Antonio Abad.

Un quadro de Nuestra Señora del Pópulo con un belo de tafetán carmesí.

Un país pequeño ordinario.

Un quadrito biejo de Nuestra Señora.

Una tabla de más de bara de largo de un ecce homo con guarnición de madera.

Otras dos tablas más pequeñas del nazimientto y la adoración de los Reyes con la misma moldura y belos.

Un arca bieja mediana de la Yndia.

Un escaparate digo papelerero con su pie de borne.

Dos bufetes grandes de caoba con su eraje.

Treinta lienzos chicos y grandes y mui pequeños al temple y al óleo de diferentes pinturas que estaban en el patio de la dicha casa, algunos rotos y quebradas las molduras.

Una/ (f. 1.275v.) colgadura de paños de cortes biejos de ocho paños, unos mayores que otros.

Dos bufetes grandes de caoba con su eraje.

Quatro escaños de caoba.

Sinco tarimas de pino.

Y estando en este estado el dicho Señor D. Bernardino mandó se suspendiera el dicho ynventario...”.

[Continuó el 5 de septiembre de 1664.]

“Primeramente un lienzo de la Sena con moldura negra con/ (f. 1.276r.) perfiles dorados.

Yten ocho lienzos bodegones de a tres quartas de ancho y más de media bara de largo con molduras negras con un perfil dorado.

Un quadro de un niño jesús con los atributos de la pazión.

Tres países biejos de çiete quartas de ancho con guarnición de madera.

Otro lienzo de un balletero sin guarnición.

Sinco sillas de baqueta de moscobia biejas de diferentes suertes.

Un papelerero con su pie de nogal biejo con gavetas bazías.

Un bufete de madera biejo que pareze tubo guarnición de China.

Otro bufete de caoba con pies torneados.

Sinco sillas de baqueta de moscobia biejas de diferentes géneros y suertes.

Ytten un bufete de nogal pequeño.

Un pie bufetillo con una gaveta de zedro.

Un contador de Salamanca sin pie y sin cubierta.

Un arca de la Yndia grande.

Dos sillas antiguas y un taburete negro.

Un bufete de caoba quadrado con pies torneados.

Un arca mediana de la Yndia.

Una dozena de quadritos pequeños de flamencas.

Dos quadros de San Pedro Mártir y San Antonio.
Otra silla y un taburete.
Un quadro de un Santo Crucifixo, Nuestra Señora y San Juan sin moldura.
Otro de Nuestra Señora y Señora Santa Ana y el Niño Jesús durmiendo con moldura de madera dorada y negra.
Otro de la degollación de San Juan de la misma forma.
Otro de San Sevastián.
Otro de San Juan sin moldura y otro de San Juan pequeño con moldura.
Otro quadro de la Resurrección, tabla con moldura de madera negra dorada.
Un quadro pequeño de un retrato de una muger.
Un lienzo de la Sinpecado Original con letras doradas.
Otro quadro de una muger desnuda.
Un lienzo de la Concepción de dos baras de largo sin moldura.
Otro quadro del tránsito de San Francisco.
Otro quadro de Santa Catalina sin moldura.
Un lienzo de un triunfo con diferentes figuras con moldura de madera/ (f. 1.276v.).
Otro quadro de un santo mártir con moldura negra dorada.
Un quadro pequeño de un santo Cruzifijo.
Yten un retrato de Phelipe Segundo.
Otro lienzo de la predicación de San Juan Bautista a modo de país.
Dos quadros bodegones de dos baras de ancho.
Un lienzo de la fábula de Júpiter de más de dos baras de ancho con una ninfa desnuda.
Otro lienzo de las Ijas de Lot con moldura negra y dorada.
Un quadro lienzo de San Diego mediano con moldura negra y dorada.
Otro lienzo país de más de dos baras de ancho con moldura negra y dorada.
Quatro quadros pequeños, los dos yguales, uno de la Encarnación y otro de figuras y los otros dos más pequeños, uno país de la fábula de Amdrómeda y otro de una Zena.
Un quadro ramilletero.
Una tabla de San Gerónimo hendida.
Otra tablita más pequeña, digo es piedra.
Una laminita de Nuestro Señor Jesuchristo con la cruz a questas.
Un retrato del Conde Duque de Olibarez pequeño.
Una tabla de la adoración de los reyes.
Otra tablita más pequeña.
Un lienzo de la venida del ángel a los pastores.
Una tabla de frutas con moldura negra y dorada.
Otra tabla de carnestolendas de flandes.
Un lienzo de una borascha de la mar pequeño con moldura dorada.
Tres retratos de papel sobre tabla con guarniciones de madera teñida de negro.
Un quadrito del desierto y Moisés con moldura de madera por teñir.
Otra tabla de frutas con moldura dorada y negra.
Otro quadro de Jesuchristo echando los tratantes del templo con guarnición dorada y negra.
Una lámina pequeña de una taza de flores.
Una tabla con una borasca en la mar con guarnición negra.
Dos lienzos pequeños de dos cavezas, una de San Juan y otra de San Pablo.
Catorze lienzos de la Casa de Austria de medio cuerpo con molduras de madera dorada y morada.
Doze lienzos pintura de flandes de los doze meses del año con molduras de madera negra/ (f. 1.277r.) y dorada.
Un quadro tabla de Sentenzia y conzilio de cayfax de más de dos baras de ancho con moldura negra y dorada.

Una tabla del nazimientto con moldura negra y dorada.
 Un quadrito de un niño jesús de lienzo con moldura morada y dorado.
 Un quadro de Sancta Zizilia de más de a bara y otros tres del mismo género de Santa Úrsula, Santa Cathalina y Santa Luzía.
 Un lienzo de la Venuz con moldura negra y dorada.
 Un quadrito de la resurrección tabla.
 Otra tabla de los biejos de Santa Susana.
 Un lienzo país de la sircunción de más de bara y media de ancho.
 Otro lienzo país de unos casadores de mismo tamaño.
 Un lienzo del Juizio con moldura negra y dorada.
 Un quadro de Nuestra Señora con moldura negra y dorada.
 Dos láminas, una de la Samaritana y otro de los milagros de Nuestro Señor Jesuchristo en el mundo.
 Un quadro pequeño de un cruzifijo con moldura negra y dorada.
 Una tabla de bara de largo de la coluna y asotes.
 Un lienzo país de una batalla con moldura dorada.
 Seis quadros de lienzo de pintura oscura con guarniciones dorada.
 Una ymajen de la Concepción de pluma con guarnición de caray.
 Dos tablas láminas, una de San Juan y otra de San Francisco con molduras de caray y ébano.
 Otras dos tablas de lo mismo de la Magdalena y predicación de San Francisco.
 Quatro tablas de los quatro elementos pequeñas con molduras de maderas dadas de negro.
 Dos láminas pequeñas una de Nuestra Señora de las Angustias y otra de la Magdalena.
 Una lámina de Santa Zicilia con guarnición de ébano.
 Un quadrito de una berónica con guarnición dorada.
 Una lámina de una música de unos franceses con guarnición de ébano.
 Dos láminas/ (f. 1.277v.) pequeñas, una de Nuestra Señora y San Juan y otra de San Sebastián.
 Dos quadritos pequeños de Nuestra Señora y el Niño Jesús con molduras negras y doradas.
 Una lámina de unos edifizios y figuras de tres quartas de ancho con guarnición de ébano.
 Una tabla de Lucrezia.
 Un lienzo de San Gerónimo de medio cuerpo con moldura negra y dorada.
 Dos quadritos pequeños de dos embarcaciones.
 Un quadro del Santo Rei don Fernando de tres baras de largo.
 Otro quadro de Nuestra Señora de medio cuerpo.
 Otro quadro de Santa Catalina de medio cuerpo con guarnición de madera con unas quientas de madera doradas.
 Un país de más de bara y media de ancho.
 Otro del mismo y ambos con moldura de madera blanca.
 Otro país de unos ganaderos i un poço de dos baras de ancho con la misma moldura.
 Y estando en este estado el dicho Sr. D. Bernardino de Castrejón y Belbiz mandó suspender el dicho ynbentario por aora...”.

[Continuó el mismo día.]

(f. 1.278r.) “Primeramente un arca de la Yndia mediana y en ella veinte y quatro tablas de manteles y dos tablas alemaniscas.
 Ytten otra arca pequeña de ziprés labrado y pintada y en ella no avía nada.
 Ytten otra arca grande de la Yndia y en ella asta sinquenta baras de lienzo en cinco pedazos de diferentes suertes y géneros.

Ytten otro arcón grande de la Yndia con seis gavetas y en ella un bestido de muger de tafetán negro guarnesido con trenzilla y pestaña de rasso.

Ytten otra arca grande de la Yndia con sinco gavetas y en ella dos capas de gorgorán negras con ribetes y quatro marcos de bidrieras de silla de manos con dichas vidrieras.

Otro arcón grande con dos gavetas de la Yndia.

Otro arcón grande de la Yndia con sinco gavetas.

Ytten otro arcón grande de la Yndia con dos gavetas.

Ytten otra arca mediana de borne fuerte.

Otra arca mediana de la Yndia.

Una cama de palo santo grande con guarnición de bronze de echura de la Yndia.

Otra arca de la Yndia mediana y en ella sinco sábanas de lienzo basto y ocho serbilletas caseras, tres paños bastos que sirben de maseras para el pan y diez toallas para serbir de ordinario de algodón y ocho talegas de lienzo crudo para pan y otros menesteres grandes y pequeñas.

Ytten otra arca de la Yndia grande y en ella doze sábanas de diferentes lienzos y catorze toallas de crea y dos almoadas grandes/ (f. 1.278v.) traveseros de landa y lienzo y dos cujinitos de lo mismo.

Otra arca grande de la Yndia y en ella una alfonbra de la Yndia grande y tres tapetes turcos y otra alfonbra grande de berbería.

Ytten otra arca grande de la Yndia y en ella doze almoadas de terziopelo y damasco carmesí con galón de oro y borlas.

Ytten otra arca de la Yndia pintada de carmesí y dorada y en ella un pabellón de yerba berde y dorado y una colcha enbutida de algodón afelpada y otras dos colchas de algodón.

Ytten otra arca de la Yndia aforada en damasco zeleste y la tapa pintada por dentro de carmesí y oro y en ella un pabellón de tafizira de zeda y quatro colchas blancas respuntadas.

Ytten sinco pistolas y dos escopetas de a bara.

Otra arca de la Yndia y en ella una pieza de mantel alemanisco con quarenta y quatro baras y otra pieza de serbilleta de lo mismo.

Ytten un arca pequeña de nogal con sus pies de garra y en ella treze almoadas de lienzo y seis pequeñas.

Otra arca pequeña de la Yndia y en ella tres dozenas de serbilletas grandes alemaniscas.

Otra arca pequeña de zedro y en ella ocho toallas biscaynas y un pedazo de beatilla de seis baras y siete delantares de lienzo de caniqui y otros siete de lo mismo más pequeños.

Ytten otra arca de zedro y en ella tres dozenas de cerbilletas de lienzo del Puerto de Santa María y otras dos dozenas de otras más bastas del dicho género./ (f. 1.279r.)

Un escritorio con su pie de dos piezas dechura de pirámide de la Yndia de ébano y marfil de enbutido con puertas y gavetas y gravado de bronze.

Un bufete pequeño bajo con dos escritorios pequeños de gavetas del Japón con guarnición y cantoneras de cobre.

Otras tres piezas de lo mismo y del mismo género.

Un bufete de palo santo de tres tablas y sobre él un contador como pirámide de ébano y enbutido de marfil.

Otro de caoba con una gaveta y en medio del una piedra pintada un algedrés y ensima una caxa redonda del Japón con su zeradura.

Yten un bufete con dos gavetas y ensima un escritorio de echura de pirámide de ébano enbutido de marfil anbas piezas.

Ytten un bufetico pequeño y enzima un escritorio contador y enzima del un cofresito todo ello del Japón.

Ytten otro bufete escritorio contador y cofresito y una fuente, un aguamanil y un salero del tamaño del aguamanil, todo ello del Japón.

Ytten una escribanía de quatro gavetas y un escritorio de las Yslas terceras de madera enbutido de marfil.

Otra escribanía con quatro gavetas y un contadorcito pequeño del Japón.

Ytten un pie de dos tablas y ensima un escritorio de gavetas del Japón y ensima un cofre mediano de la China.

Quatro taburetes con asientos de terziopelo carmesí, los dos de madera dorada y dos de madera de palo santo.

Una pieza de artillería pequeña en su cureña.

Quinze sillas de baqueta de moscobia de diferentes géneros usadas.

Ytten un pie de escritorio de zedro y ensima un escritorio pequeño de ébano y marfil con gavetas.

Ytten un espejo de armas con guarnición de ébano.

Ytten un pie con dos gabetas de zedro y ensima una arquita de labor de lo mismo.

Ytten un bufete de caoba grande/ (f. 1.279v.) y ensima del un cavallo de bronze pequeño sobre un asiento de nogal y un arca de la China mediana con dos gavetas gravadas de nácar y dorado, una gaveta de la Yndia enbutida de marfil de ébano y marfil pequeño con sus pies de marfil.

Ytten dos harras de cobre de echura de aguamanil con asas de bronze de más de media bara de alto y debajo del dicho bufete una pieza de artillería pequeña torneada, encavalgamento y su botafuego, dos morillos de cozina de hiero con bolas de bronze.

Otro bufete de palo santo y marfil con tres gavetas y ensima un contador de la Yndia enbutido de marfil y ébano, otro escritorio más pequeño con su tapa de lo mismo y debajo del dicho bufete una piezesita de artillería en su cureña.

Ytten un tablero de piedra sobre un bufetillo pequeño de nogal y debajo del una pieza de artillería pequeña en su cureña.

Ytten otro bufete de madera enbutido de madera blanca de las Yslas y ensima un perillo de bronze y debajo del dicho bufete otra pieza de artillería.

Otro bufete de madera con enbutido de madera ensima un contador de ébano y marfil y ensima otro contador más pequeño de ébano y marfil y ensima otro contador más pequeño y debajo del dicho bufete otra pieza pequeña con encavalgamento.

Ytten otro bufete de caoba grande y ensima un gato de madera y una pirámide de alabastro y un escritorio contador de ébano y marfil. / (f. 1.280r.)

Otro bufetillo pequeño de zedro y ensima unas gradas y ensima de gabetas y barandillas de ébano y marfil.

Ytten un bufetico de zedro y ensima un espejo de asero.

Ytten un escritorio de palo santo con su pie de lo mismo.

Ytten quatro sillas y un taburete o chaqueta de moscobia.

Ytten un bufete de caoba grande y ensima un contador de Salamanca y ensima del un escritorio pequeño con su tapa.

Ytten un escaparate grande de Alemania de dos cuerpos.

Ytten un escritorio de Salamanca nuevo con su pie dorado con sus cantoneras.

Ytten un bufete de caoba nuevo y enzima una arquita de madera con las armas de Santo Domingo y ensima un escritorio biejo del Japón.

Ytten otro escaparate de madera de aguas de dos cuerpos.

Ytten un atril de caoba grande.

Otro escritorio de Salamanca con su pie con clavazones y herage dorado nuevo y en una gabeta unas quentas de cornelinas y botones de plata, una caja con unos sarsillos, arracadas de perlas y granates y una caja de echura de asusena de lo mismo y una gargantilla de lo mismo, una banda de coral engarzada al parecer en plata sobredorada con unos esmaltes, dos espejitos, uno quadrado y otro ochavado de bronze

con esmaltes de coral, unos sarsillos de oro con piedras berdes de vidrio de echura de campanilla, más catorze pares de guantes antiguos, nueve bolsones bordados de oro y zeda y ensima del dicho escritorio está un baulito de madera con cajonsitos.

Y estando en este estado se suspendió el dicho ymbentario..."/ (f. 1.280v.)

[Continuó el 24 de septiembre de 1664.]

“Primeramente un escaparate de dos cuerpos de madera de palo santo y en él lo siguiente: seis cofrezitos del Japón pequeños con sus zerraduras.

Ytten tres cofrezitos más pequeños de marfil labrados con sus ceraduras de plata.

Otro cofrecito de jueso blanco labrado de negro.

Seis caxetas de madera de Yndias negras pintadas que son unas mayores que otras.

Ytten catorze tabaqueras de echuras de calabças y de barcos con las bocas de plata y otros perfiles.

Diez y siete piecitas de diferentes echuras hasta pomos y pitos, tenedor de plata blanca y dorada y algunos/ (f. 1.281r.) esmaltados y otros de piedras.

Un polborín de madera torzida engarzado con plata.

Tres tazas, las dos de coco con pies de plata sobredorada y la otra de caracol con pie de plata blanca.

Dos caxetas de bronze, una mayor que otra enbutidas de coral.

Ytten seis bandexitas de madera dado de colorado y dorado de la China pequeñas.

Otra bandejita enbutida de nácar.

Ytten dos caxas de cuchillos, la una de caray con guarnición de plata y un cuchillón con otras herramientas que es de artillero y la otra caxa de terziopelo con tres cuchillos, los cabos de piedra al parecer de ágata.

Ytten una piedra bezal de las Yndias con su pie de plata.

Un pomito de plata y una caxa de libros pequeña de plata.

Una tazita de nácar con asas de plata.

Dos caxas de cuchillos, una de terziopelo con doze cuchillos, los cabos de bidrio colorado y la otra caxa de badana negra con otros doze cuchillos con cabos de güeso blanco y de bidrio colorado.

Ytten dos pedazitos ramitos de coral con ataderos de plata.

Ytten dos calabazas de echura de cocos pintadas con pies y guarnición de plata.

Ytten seis caxetas, las dos canastas de hilo de plata y las otras quatro de filigrana de plata.

Ytten tres güebos para pañuelos de plata enrrexados.

Ytten dos frasquitos de plata, uno calado y otro sano.

Ytten tres cofresitos de hilo blanco con algunas hecho de lino blanco con mariposas y guarnición del mismo hilo de colores.

Ytten un cofrecito de la China pequeño y otro cofrecito de madera pintada con guarnición digo con zeradura de plata.

Un alfange con el pomo de hiero sobredorado y la bayna de plata labrada.

Ytten tres cuchillos en sus baynas con conteras de plata y los cabos los dos de christal y los dos de piedra, y uno de los de christal tienen dos que están con dicho cuchillo.

Ytten treze piezas, entre ellas tres platos, una bandejita, una taza y las demás caxas redondas y largas, todo ello de madera y de paja, pintado a similitud de lo de Japón.

Ytten un escritorio mui pequeñito de echura de pirámide/ (f. 1.281v.) dado de negro con pintas doradas.

Un pomito de bronze esquinado.

Ytten otro escaparate de dos cuerpos de maderas de palo santo y en él seis cofresitos de caray con guarnición de plata, unos más pequeños que otros y otro cofresito de hiero pequeño con guarnición dorada.

Ytten quarenta y sinco piezesitas de China como escudillitas mui chiquitas, platitos y limeticas y tazitas.

Ytten quatro pomitos de bidrio con sus caxitas de felpa carmesí o por mejor dezir encarnada.

Ytten una caxa con seis cuchillos con los cabos de bidrio quarteados.

Otra caxa de seis cuchillos con cabos de hieiro y güezo, dos cuchillos en sus bainas hordinarias, quatro cuchillos sin bainas por cabos unos ramos de coral y otros dichos dos cuchillos con dichos ramos de coral y otros dos cuchillos más en sus caxas.

Ytten otra caxa con seis cuchillos con cabos de güezo, una cajita de güezo blanca con su llave con una pintura país.

Dos cocos guarnezidos de plata.

Dos barrilitos de marfil.

Ytten dos orcitas con tapas de bronze pequenitas.

Ytten beinte y una jícaras calabazas pintadas.

Ytten seis tabaqueras de calabaza y coquitos con las bocas de plata.

Seis cucharas de plata con cabos de coral, unas y otras de nácar y otras con cabos de dicha plata.

Ytten seis tenedores con cabos de ramos de coral y el uno de los dichos tenedores es todo de nácar.

Ytten seis barros colorados.

Ytten una caxa de cuchillos del Japón con diez cabos sin cuchillos.

Ytten treze barros colorados grandes y pequeños de diferentes echuras.

Un tablero para damas de ébano y marfil y una abuja de marear de bronze con sus piezas.

Ytten ocho platos medianos de palo pintados.

Ytten quatro totumas/ (f. 1.282r.) de calabazas pintadas.

Ytten un quadro de Nuestra Señora usado.

Otro de San Gerónimo.

Quinze quadritos pequeños hordinarios de tabla y lienzo.

Un lienzo país de bara y media de ancho de una labradora griega.

Un lienzo del sitio de Ostende de tres baras de ancho.

Dos lienzos de nabíos y bajeles de más dos baras de ancho con guarniciones de madera.

Dos lienzos yguales en el tamaño, uno de la Coluna y Asotes y Nuestra Señora del Pópulo.

Otro lienzo de judíos.

Un bufete de caoba con dos gabetas.

Un escaparatillo biejo.

Un escaño.

Ytten un escapate grande de borne con quatro puertas.

Ytten un escapate de borne con dos pilares.

Tres arcas de la Yndia unas menores que otras y un cofre biejo de badana.

Ytten un bufete de caoba con una gabeta.

Otro bufete más pequeño.

Un lienzo del puerto de Lisboa.

Un quadro de Nuestra Señora y el Niño Jesús.

Quatro quadros pequeños, dos de dos cabezas, uno de una Berónica y otro de Nuestra Señora.

Un arca de la Yndia con cinco gabetas.

Otra arca de la Yndia con quatro gabetas.

Ytten dos arcas de hieiro, una menor que otra.

Ytten una cama de ébano bronzeada entera.

Ytten bufete de nogal con una gabeta.

Ytten otro bufete de caoba.

Ytten un baúl antiguo de Flandes y otro baúl más pequeño del mismo género.

Ytten un bufete de caoba.

Ytten otras dos arcas grandes de la Yndia.

- Otra arca de sedro de echura de las Yndias.
Otra arca del mismo género que la de arriba.
Otra arca pequeña de la Yndia.
Ytten un escaparate de borne y caoba de dos cuerpos y en él lo siguiente:
Tres jaros de plata con sus picos y asas.
Una salbilla ochabada.
Otra de echura de canastillo enrejado.
Dos salbillas con sus pies altos de plata sobredorada.
Otras tres salbillas a modo de tazas más pequeñas con sus pies de plata blanca.
Un bazito de plata con su tapadera, pie y asas.
Dos vinaxeras de plata con/ (f. 1.282v.) sus tapaderas.
Una mostasera de plata.
Un bernagal de plata con sus asas.
Dos asientos de hícara de plata.
Dos tazicas pequeñas con sus asas.
Una ollita de plata sinzelada con pie, tapadera y asas.
Una sumera de plata con pie, asa y tapadera.
Una anizera de plata con su tapadera sinzelada.
Un belón de los antiguos con quatro luzes, pantalla y despabiladeras.
Dos frascos de plata, uno de quatro esquinas y otro de seis con sus tapaderas y asas.
Dos tembladeras pequeñas sin asas.
Dos bernagales, el uno dorado con esmaltes mayor que el otro que asimismo es dorado.
Una taza llana obada con sus asas.
Una salbilla con su pie pequeña y ensima un bernagal pequeño y biejo.
Una bandejita de plata sinzelada.
Un salero de plata dorada con los pies de concha.
Una tembladera de plata de echura de escudilla.
Una piezesita de agua a modo de concha de plata.
Una binagera de plata sobredorada.
Dos salbillitas pequeñas.
Dos saleros pequeños sin tapas.
Un coco guarnecido de plata a modo de harro con su asa y pie.
Una bandita de plata.
Una calabaza con pie y la boca de plata.
Un bazito de plata sobredorada larguito.
Ytten seis fuentes de plata, las tres doradas y labradas y las otras tres blancas y alguna dorada a partes.
Seis platonos grandes y quatro platonzillos.
Un salero de tres piezas dorado y esmaltado y un jarro de plata de lo mismo.
Una cantimplora y cubeta de plata pequeña.
Una palangana de plata.
Quatro jarros de plata de pico y asas.
Quatro salbillas de plata medianas.
Otras dos salbillas de plata con su pie, una llana y otra con puntas./ (f. 1.283r.)
Dos bernagalitos de plata sobredorados pequeños.
Dies y seis platillos de plata ordinarios.
Tres escudillas de plata.
Un bazito de lo mismo.
Una tazita de pie.
Otro bazo de plata con su pie.
Un salero de plata blanca esquinada.
Dos dozenas de platillos de plata del servicio de cassa.
Quatro platonos, los dos mayores que los otros dos.
Una fuente de plata.

Dos jarros de plata, uno con tapadera y otro sin ella.
 Un pichel de plata pequeño.
 Un salero de dos piezas.
 Dos tembladeras de plata.
 Seis escudillas.
 Seis cucharas de plata.
 Dos tenedores.
 Dos belones de echura antigua, uno de tres luzes y otro de quatro.
 Dos binageras de plata y una salbilla con señales de aver sido dorada.
 Y estando en este estado... suspendió el dicho ynventario...”/ (f. 1.283v.)

[Continuó el 27 de septiembre de 1664.]

“Primeramente un quadro de la Resurección con guarnición negra y dorada.
 Ytten otro quadro de la Magdalena con [guar]nización negra.
 Ytten diez quadritos pequeñitos de madera con guarniciones negras.
 Ytten seis láminas, tres con guarniciones negras y dos doradas.
 Ytten seis cavezas de Apóstoles óbalos y otros dos de lo mismo.
 Quinze láminas pequeñas de bronce, tabla y piedra con marcos de ébano.
 Una lámina del dios Neptuno.
 Ytten otro lienzo de San Francisco.
 Ytten dos láminas de bronce, una con moldura de caray y otra de ébano.
 Una lámina de piedra del mar Bermexo.
 Una pileta de agua bendita de plata.
 Tres láminas de madera con guarnición de ébano.
 Otra lámina de un molino de biento con guarnición de ébano.
 Ytten una lámina grande de una batalla.
 Ytten una tabla de un sancto Crucifixo en el calvario.
 Dos quadros de Nuestra Señora, uno lámina con guarnición negra y la otra tabla con guarnición negra y dorada.
 Ytten onze láminas, unas menores que otras de cobre y estaño con molduras de ébano y de caoba.
 Ytten siete láminas, las tres de a más de a bara de ancho con molduras de madera negra y las otras quatro más pequeñas.
 Ytten seis láminas de cobre de media bara de ancho con molduras de madera negra.
 Ytten otra lámina de la Asenión. (f. 1.284r.)
 Ytten una tabla de Magdalena con guarnición de madera negra y dorada.
 Ytten un lienzo del Desendimiento de la cruz de dos baras de largo con guarnición dorada.
 Ytten un espejo de tres quarta de luna.
 Ytten diez láminas de diferentes tamaños, seis relicarios y una de piedra y las demás de cobre.
 Diez láminas pequeñas de bronce o por mejor decir de cobre con molduras de madera negra.
 Ytten quatro láminas yguales de cobre.
 Otra lámina de cobre con moldura de madera dorada.
 Ytten tres piedras pintadas ruinas con molduras doradas.
 Un lienzo de una Berónica con moldura dorada.
 Otra lámina de Nuestra Señora con moldura dorada.
 Ytten quatro láminas de relicarios, dos con bidriera.
 Un quadrito de Santa Ysabel con guarnición de bronce.
 Dos quadritos pequeñitos y otros dos de mafil.
 Otra lámina de un Ecce Homo.
 Una piedra de San Juan Bautista con guarnición de madera.

Quatro láminas pequeñas, dos de piedra y dos de bronce.
Ytten dos quadritos, uno de San Antonio y otro de San Nicolás de Tolentino.
Ytten un bufetito de caoba y ensima del un quadro de moldura de ébano.
Ytten siete laminitas de marfil.
Ytten una echura de San Joseph de marfil en una capillita de ébano.
Sinco figuras de bronce, la una más pequeña que es un Niño Jesús acostado.
Dos candeleritos de plata esquinados.
Un hostiario.
Una canpanilla.
Dos binageras y su salbillita de plata.
Una ymagen de Nuestra Señora de marfil.
Una ymagen de un Cruzifijo de bronce en cruz de madera teñida con Nuestra Señora y San Juan y remates de bronce sobre un pie de madera/ (f. 1.284v.) hechura de contador.
Dos candeleros de plata.
Un salero de bronce dorado con tres pilares de cristal.
Un bufetito pequeño de madera de palo santo y marfil y ensima un Niño Jesús y un Niño Jesús de pasta bestido con diadema de bronce dorada y una cruz de madera dorada con unos dices de christal, oro y plata.
Una echura de un Santo Cruzifijo de marfil pequeña con su peana.
Dos ramilleteros sobre dos basos de plata.
Ytten un bufetito de caray y dos candeleros de plata.
Una figura de plata sobre una peana de madera.
Ytten una escribanía de madera pintada.
Una echura de un Niño Jesús pequeñito de madera desnudo con una corona de plata pequeña.
Una hechura de Sancta Ynés de medio cuerpo pequeño.
Un relicario de ébano todo de cajitas de reliquias.
Dos güebos de abestrúz con pies, bocas y asas de plata.
Dos candeleros de plata redondos.
Un bufete de caray, ébano y marfil donde está lo susodicho.
Una echura de San Esteban hincado de rodillas de madera con un rosario de bidrio azul en una mano.
Un bufetito de caray pequeño.
Un pie del jarrón con relicario de bronce ensima y tres torillos de bronce.
Una lámina de marfil quebrada con guarnición de caray.
Un bufetico pequeño de madera y ensima una echura de San Juan Ebangelista de madera.
Ytten un bufetillo de zedro y ensima una hechura de San Juan Bautista bestido con diadema/ (f. 1.285r.) de plata.
Dos candeleros de plata redondos.
Una cruz de ébano con una echura de un Santo Cruzifixo de bronce.
Yten un tabernáculo con sus puertas de madera pintado algunos Santos y en él un Santo Cruzifixo en el calvario de alabastro.
Ytten una tabla país de Nuestra Señora Egipto con guarnición de madera obada.
Una lámina del rico abariento de cobre y guarnición de ébano.
Una cruz de ébano y en ella una echura de un Cruzifixo de marfil con peana de ébano.
Ytten difererentes figuras de marfil de toda la vida de Cristo desde su Encarnación asta su Muerte.
Dos candeleros de plata.
Dos candeleros de plata pebeteros con quatro asientos de pebeteros.
Ytten una echura de un Niño Jesús durmiendo sobre una cruz de madera pequeño y debajo un bufetico pequeño.
Ytten un risco de barro y papelón sobre un bufetico pequeño.

Un bufetico pequeño y ensima una echura de un Niño Jesús de marfil pequeño con un bestido y peana de madera.

Una cruz de madera con un Santo Cruzifixo de marfil pequeño con su peana. Ytten un casador y un sierbo de estaño pintado.

Ytten quatro pomos de plata con sus llaves.

Ytten una caxita de madera negra y ensima una ymagen de la Magdalena acostada de marfil pequeña.

Ytten una caxita de marfil y ensima una muerte de cristal y dos pirámides de metal y dos flores de bronze sobre unos pedazitos de madera.

Ytten una peana con una cubierta de tafetán y ensima quatro figuras de marfil, la una de echura de caja y ensima un angelito de plata.

Dos candeleros mui pequeñitos de plata/ (f. 1.285v.) y otro de bronze con quatro figuras de lo mismo muy pequeñas.

Ytten otro bufetillo de madera pequeño cubierto con un pedazo de brocatel y ensima un relicario de bronze con los rayos de lo mismo i de christal.

Un casador balletero.

Un perrillo de metal.

Dos basos de madera pintados.

Una echura de San Juan Bautista con diadema de bronze dorado y su bestido con algunos dices de christal, campanilla, cruz y otros de plata y la cruz que sirbe de bandera es de hiero y está sobre peana de madera.

Ytten una figura de estaño dorada con un caracol.

Ytten dos elefantes pequeños con sus torres, todo de oja de lata biejos.

Ytten un bufetico pequeñito y ensima una cruz con un Santo Cruzifixo pequeño sobre una peana de madera.

Ytten un quadrito pequeño de la Concepción con una guarnición de madera dorada.

Ytten una echura de San Juan Bautista pequeñito de estaño sobre peana de madera con diadema de plata y algunas dices de reliquias.

Ytten una lámina de la Magdalena con guarnición a modo de tabusnáculo con sus puertas del Japón.

Ytten un bufete de caray y marfil y ensima una ymagen de la Conzepción de madera estofada con corona de plata con piedras y una gargantilla de perlas y oro y brazaletes de aljófar y una buelta de aljófar con treinta hilos más o menos.

Dos relicarios/ (f. 1.286r.) de agnusdei, uno de bronze y otro de madera.

Dos ramilletes de seda en dos bazos de plata.

Un caracol con pie y guarnición y pie de plata sobre dorada.

Una figura de bronze dorada sobre madera.

Un risco de marfil del Buen Pastor.

Un juegetillo de plata pequeñito con una ymagen de Sancta Theresa.

Ytten ocho quadritos de lienzo, papel y terziopelo.

Una Santa Cruz de reliquias.

Dos relicarios, uno de bronze y otro de madera sin pie.

Un bufetico de sedro y ensima un Niño Jesús acostado en la cruz sobre peana de madera, dos caracoles y una cruzesita de madera y el Niño Jesús con unos dices de cristal y otros de poco valor.

Ytten un bufete de madera colorada y ensima dos candeleros de plata.

Dos ramilleteros de yerba en pies de barro.

Un salero de palo del Japón.

Un tabernáculo de palo sancto con sus puertas y dentro una cruz de ébano con reliquias y una echura de un Cruzifixo de bronze con unos agnus dei pequeñitos.

Nueve óbalos de madera con figuras de sera y bidrieras.

Tres quadritos de bronze con molduras de madera negra.

Una tabla de San Joseph y el Niño Jesús con guarnición de madera.

Dos laminitas de tabla pequeñitas y otra de San Francisco de sera.

Dos tablas una del Desendimiento y otra de San Francisco redonda sin guarnición.

Dos tablitas de dos payses pequeñitos.
Ytten otros tres quadritos relicarios y agnus dei con bidrieras algunas.
Una arca y ensima el recado de dezir missa, casulla, alba y lo demás./ (f. 1.286v.)
Un tabusnáculo del Japón dorado y dentro un Santo Cruzifixo de marfil.
Ytten un relicario de ébano de agnus dei.
Una cruz de madera con un Santo Cruzifixo de plata pequeño.
Dos laminitas de bronce.
Un tabusnáculo de madera dorada con una ymagen de Nuestra Señora de jaspe y una echura de un Niño Jesús de madera acostado.
Una lámina país pequeña.
Ytten un escritorio pequeñito y ensima un tabernáculo pequeño de madera y una ymagen de Nuestra Señora caminando a Ehipto.
Ytten un bufete de caoba con una gabeta y ensima un cofresito de caray con guarnición de bronce dorado.
Una echura de San Bernardo de madera.
Una ymagen de Nuestra Señora con manos y cara de marfil con bestido de chamebote azul con manto y puntas, con toca y una gargantilla de perlas y una cruz de caray con oro y un rosario de coral con cruz y extremos de oro.
Ytten una prensa de cartas de hierro.
Ytten un escaparate mediano de caoba y listas de granadillo y dentro un cáliz, lo más del de bronce dorado enbutido de coral y lo demás de plata sobredorada.
Una patena y un basito de plata sobre dorado.
Dos pomos de plata, uno enrexado y el otro sano.
Un candelero de plata con dos mecheros.
Un ber-/ (f. 1.287r.) nagal de plata con sus asas.
Un perfumador de plata enrexado.
Una palangana y tres platillos pequeñitos de plata.
Dos copitas de plata con sus perfumadores pequeños.
Una calderita de plata.
Dos belones de plata, uno mayor que otro, el uno con quatro mecheros y bara de hiero y el otro con dos mecheros con bara de plata.
Ytten una escribanía de marfil y ébano y ensima una ymagen de Nuestra Señora y dos leones de talabera.
Dos pirámides de madera pintada.
Dos masetitas de plata enrexada.
Una ymagen de San Antonio y el Niño Jesús de madera estofado.
Un bufete de ébano y marfil y ensima dos candeleros de plata.
Dos Obispos de madera pequeñitos.
Dos figuras de bronce, una la Esperanza y otra de la Caridad.
Ytten un Niño Jesús de estaño acostado sobre la cruz sobre peana de madera.
Una tabla de un Ecce Homo dentro de un tabernáculo del Japón.
Un sitio de brocatel azul y en él una Santa Cruz de ébano y marfil y en él treze jugeticos de medallas y cruces de plata.
Una mano con un mechero de plata y pendiente del un yncensario de plata muy pequeño.
Ytten un nicho de caray y ébano y dentro una ymagen de alabastro.
Una ymagen de San Ygnazio de Loyola con bestido de tafetán negro y quatro lazos y una flor de plata.
Dos candeleros de plata.
Una laminita de cobre de Nuestra Señora del Reposo.
Un bufetico muy pequeñito y ensima una echura de San Ermenegildo de medio cuerpo.
Una tabla del Desendimiento de la cruz con moldura de madera labrada.
Diez/ (f. 1.287v.) laminitas y relicarios pequeñitos.
Ytten un bufete pequeño y ensima dos ramilleteros de yerba sobre pies de talabera.

Ytten un nicho de madera con una guarnición de güezo y una ymagen de Nuestra Señora de lo mesmo sobre una peana de madera.

Una ymagen de un Santo Cruzifijo de madera en cruz redonda con peana de lo mismo.

Un sitial de damasco carmesí y en él colgado con alfileres treinta y tres jugeticos de cruces, ymágenes, medallas y otras cosas, unos de plata, otros de bronze y otros de estanpas con guarnición de caray.

Dos láminas de bitelas con sus bidrios y diferentes guarniciones.

Yten una echura de un Santo Cruzifixo de la Espiración de marfil y en cruz de palo santo.

Una echura de un Niño Jesús de estaño desnudo con diadema y potencias de plata sobre peana de madera.

Una ymagen de la Pura y Limpia Concepción de estaño con corona de plata y unas bueltas de perlas.

Dos relicarios de piedra con moldura de ébano, perfiles y marcos de bronze dorados.

Una lámina de la Zena de tabla.

Dos pirámides de piedra.

Una peana de cruz de caray y ébano y ensima siete jugeticos de plata muy pequeñitos.

Un relicario pirámide y dos leones de bronze dorados.

Quatro pebeteros de plata.

Dos bolas de marfil con sus pies de lo mismo.

Dos monjas de talabera.

Dos ramilletes de seda y las masetas en que están de lo mismo.

Una cruz de bronze pequeñita con un Santo Christo de coral.

Una tabla pequeña de la Coluna y Asotes a modo de/ (f. 1.288r.) tabernáculo.

Sinco laminitas, unas más grandes que otras de piedra, cobre y madera.

Una lámina de plata en guarnición de madera.

Una cruz de plata con su peana.

Un cáliz y patena de plata.

Un atril de plata y un misal.

Dos candeleros de plata redondos y unas espabiladeras de plata.

Ytten dos candeleros de plata con otras espabiladeras de lo mismo.

Dos echuras, una de San Joseph y San Francisco de madera estofados.

Ytten una ymagen de un Santo Cristo de madera con cruz de ébano.

Yten un bufete pequeño de zedro y ensima dos ramilletteros de yerbas sobre pies de talabera.

Una echura de un Niño atadas las manos de madera con peana de lo mismo.

Una echura de San Ysidro de medio cuerpo sobre un pedazo de madera.

Un jarro de plata pequeño.

Una lámpara de plata.

Otra lanparita de plata con una muerte de cristal y otra lanparita de plata mui pequeñita y otra mucho más pequeñita de christal”.

[Continuó el 28 de noviembre.]

(f. 1.290v.) “Yten catorçe colchones...

Yten veynte y quatro sábanas de dichos colchones.

Yten seys cobertores de lana blanca.

Yten quatro cobertores de paño de diferentes colores...

(f. 1.291v.) Yten cinco esclavos, las quatro hembras y el un varón que están en las casas de su morada...”.

Puesta en escena de los ángeles en la España del siglo XVII. Entre arte dramático y artes pictóricas

CÉCILE VINCENT-CASSY
Université Paris 13 - Nord. Francia

Resumen: Este artículo trata sobre el culto de los ángeles y su evolución a lo largo del siglo XVII, a partir del análisis de sus representaciones pictóricas y teatrales. El estudio de este tema para España ha sido desdeñado hasta ahora por los historiadores de la Iglesia en la época moderna. A lo largo del siglo XVII se observa un proceso de autonomización de la figura angélica que, para usar una metáfora, deja la corte celestial para “tomar tierra”.

Palabras-clave: pintura, teatro, comedia de santos, ángeles, siglo XVII, ángel de la guarda.

Abstract: This study focuses on the cult of the angels and its evolution during the 17th c. analyzing its representation in painting and theater. Spain has been ignored until now by specialists of the History of Church in the early modern period. During the 17th c., the angelical figure acquires autonomy and, to use a metaphor, leaves the Heaven Cort to “land on earth”.

Key words: painting, theater, comedia de santos, angels, 17th c., guardian angel.

En el siglo XVII, tanto en España como en Italia, Francia o Flandes, la figura angélica está omnipresente. Carlo Ossola habla para la época de “invasión angélica”¹, y los ejemplos de ello son innumerables en la pintura y el teatro. La bibliografía de la que disponemos sobre el tema de los ángeles, a pesar de la idea que uno se puede hacer, es escasa. Aparte de lo que presenta Émile Mâle en su libro *L'art religieux du XVII^e siècle*², donde evoca al ángel de la guarda, los estudios sobre los ángeles en el mundo hispánico cuentan con el de Santiago Sebastián, quien le consagra unas páginas en *Contrarreforma y barroco*³ y el más reciente de José Fernández López en sus *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*⁴. En el ámbito de los estudios teatrales, el campo permanece desértico, notándose en particular la ausencia de un análisis de conjunto. Añadamos a estas consideraciones que sobre la

1. OSSOLA, C., Prefacio de BOSSUET, *Sermon sur les Anges Gardiens*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005, pág. 22.

2. Paris, Armand Colin, 1984 (1^a edición 1951).

3. SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.

4. Sevilla, 1991.

angeología no existe ningún trabajo comparable, para España, al que Carlo Ossola ha dedicado al ángel custodio en su libro titulado *Gli angeli custodi. Storie e figure dell' "amico vero"*⁵, ni siquiera algo comparable a la introducción que este mismo ha hecho del sermón del predicador francés Bossuet “*Sur les anges gardiens*”⁶. Como si España, en la época moderna, hubiera escapado a los escuadrones angélicos... Es una circunstancia historiográfica tanto más curiosa cuanto que el Diablo sí que ha suscitado el interés, incluso en fechas recientes⁷. La figura del ángel en España en la época moderna queda pues por perfilar.

La devoción a los ángeles en la Europa occidental es antigua: desde la alta Edad Media se centra en San Miguel, príncipe de los ejércitos celestiales, adversario del demonio, defensor de los Cristianos por excelencia, y por lo tanto patrono natural de los territorios en guerra⁸. El famoso Castel Sant' Angelo de Roma extrae su nombre actual de una leyenda aparecida en el siglo IX a propósito de la gran peste de 590. El Papa de entonces, Gregorio I, habría tenido la visión del arcángel Miguel en lo alto del castillo. Éste se le hubiera aparecido envainando la espada, significando el final de la epidemia. Para conmemorar el evento, una estatua del ángel fue encargada en el siglo XVI (primero un mármol de Raffaello da Montelupo, de 1544, y en 1753, un bronce de Pedro de Verschaffelt). En realidad, la leyenda explica a posteriori la presencia de una capilla dedicada al arcángel por Bonifacio IV en el siglo VII. Pero no deja duda sobre una presencia medieval antigua. Paralelamente, Francia, desde Carlomagno, elige al príncipe de los ejércitos celestiales como su patrono, y perpetúa la real tradición de amparar el reino bajo su intercesión en la posteridad. Es sumamente conocida la abadía del Mont Saint-Michel, lugar de peregrinación tan relevante como Roma y Santiago de Compostela en la Edad Media⁹. Por fin, España recurre también a su amparo, pero en el siglo XVII ya, en la época de Felipe IV, pues el monarca apela al patrocinio de San Miguel arcángel a partir de las guerras de los años 1640¹⁰. El caso es que en la edad moderna el arcángel San Miguel conserva su estatuto de *primer inter paris*. Incluso se constata un incremento

5. Turín, Einaudi, 2004.

6. BOSSUET, *Sermon sur les Anges Gardiens*, con un prefacio de OSSOLA, C., págs. 7-45.

7. DUVIOLS, J.-P. y MOLINIÉ-BERTRAND, A., dir., *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, Actas del coloquio internacional (París, 15-17 de noviembre de 1994), París, PUF, 1996 ; TAUSIET, M. y Amelang, J. S., eds., *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004. Entre las contribuciones que más tienen que ver con el espíritu del estudio que aquí se pretende llevar a cabo, citemos las de PEDROSA, J. M., “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, págs. 67-98 ; PEREDA, F. y CARLOS, M. C. de, “Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario”, págs. 233-252 y PORTÚS, J., “Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna hispánica”, págs. 253-277.

8. El arcángel Miguel es el primero de los ángeles en haber entrado en la liturgia, con una fiesta el 29 de septiembre

9. BOUET, P., OTRANTO, G. y VAUCHEZ, A., dir., *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident : les trois monts dédiés à l'archange*. Actas del coloquio (Cerisy-la-Salle y Le Mont Saint-Michel, 27-30 septembre 2000), Roma, École française de Rome, 2003.

10. Es un hecho hoy desconocido, al que estamos dedicando un estudio. Citemos simplemente, como testimonio de la voluntad filipina de ampararse bajo la figura del arcángel San Miguel: *Señor Vuestra Magestad... queriendo mostrar la gran devoción que tiene al glorioso San Miguel... mandó el año pasado (1643) por sus cartas a las iglesias, prelados y ciudades destes reynos, que recibiesen por protector dellos al santo arcangel juntamente con el apostol Santiago, s.l., s. n., s. a.*

de su presencia iconográfica, haciéndose casi inexcusable su figura de soldado aplastando al diablo con su lanza en todas las parroquias de España. La historia de las representaciones angélicas en España no se limita a esta única figura. En los decenios que siguen al Concilio de Trento (1545-1563), en los países católicos, se observa un doble fenómeno: por una parte se expande la devoción angélica, y por otra se enriquece de nuevas figuras. Específicamente, el culto a los arcángeles y al ángel de la guarda experimenta entonces un incremento que se suele vincular a las influencias respectivas de Santa Francisca Romana y de San Francisco de Sales¹¹ —en Francia e Italia—, así como a la promoción de su culto por los Jesuitas. En resumen, desde finales del XVI se asiste a la paulatina entrada de los ángeles en la liturgia católica, lo que se acompaña de una invasión de sus imágenes en la literatura eclesiástica y profana tanto como en la pintura. El culto al ángel de la guardia es instituido cuando el Catecismo de Pio V lo promulga en 1566. En 1615, se pasa a una nueva etapa en el proceso de subida de los ángeles a los altares pues el papa Pablo V introduce el oficio de los ángeles custodios, dejado en el 2 de octubre, en el *Rituale Romanum*. Por fin, en 1670 su fiesta es solenizada por el papa Clemente X. Paralelamente, el culto a los arcángeles, Miguel, Gabriel y Rafael a los que se les junta a Uriel, Sealtiel, Jeudiel y Baraquiel, nace en Palermo gracias a la devoción de un sacerdote, Cefalù Antonio lo Duca, cuando las imágenes de siete ángeles con sus nombres y atributos se descubren debajo de las pinturas de la vieja iglesia de Sant' Angelo al Cassero. El culto, que encuentra un vivo entusiasmo en Palermo, se expande en Roma, donde en 1561 Lo Duca obtiene que se consagre la antigua sala de termas de Diocleciano a este culto. Así nace la iglesia de Santa María de los Ángeles en Roma. Lo Duca también se acerca a los Jesuitas, quienes favorecen este culto, rápidamente difundido por Europa desde principios del siglo XVII. La estampa de Wierix de los *Siete Arcángeles* (1610), copia del fresco panorámico, sirvió de modelo iconográfico a todo el mundo católico, inspirando por ejemplo la obra de Massimo Stanzione conservada en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid (antecoro)¹². No es el único grabado que se haya hecho famoso en el siglo XVII, pues Pieter de Jode y Philippe Galle también representaron a estas figuras, aunque, es cierto, con un éxito no tan notable.

El fenómeno de multiplicación angélica del siglo XVII y de revitalización de su culto, constatado por los historiadores de la Iglesia y del Arte, ha ocultado una cuestión importante: la de su escenificación, tanto en las artes como en la literatura destinadas a los laicos. ¿Cómo se mostraba a un

11. San Francisco de Sales evoca a menudo la figura de Santa Francisca Romana en su correspondencia. Difundió la imagen y la devoción de la santa en Francia. Santa Francisca Romana, de su verdadero nombre Francesca Bussi dei Ponziani (1384-1440), cuya canonización inauguró en 1608 la serie de santos tridentinos, *advocata urbis* de Roma, fue representada desde el siglo XV junto a su ángel de la guarda. Véase por ejemplo, en el monasterio de las Oblatas de Tor de' Specchi, en Roma: *Visión de la beata Francisca Romana acogida en el cielo por Cristo y la Virgen*, del círculo de Antoniazio Romano, fresco, h. 1468. En el siglo XVII, la figura del ángel permanece bajo forma del Custodio, o, como en el lienzo de Nicolas Poussin *Santa Francisca Romana anunciando a Roma el final de la peste* (óleo sobre lienzo, París, Museo del Louvre, h. 1657), bajo la de un arcángel sin alas. Sobre esta obra y su contexto, véase FUMAROLI, M., *Nicolas Poussin. Sainte Françoise Romaine annonçant à Rome la fin de la peste*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

12. Sobre los arcángeles, véase SÁNCHEZ ESTEBAN, N., "Sobre los arcángeles", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV-8.1991, págs.

ángel en aquella época? La respuesta procederá de un análisis de las diversas formas de representación visual dirigidas a un público de masas, la pintura y la comedia de santos.

El ángel, en palabras del tratadista Martín de Roa, autor de *Beneficios del Santo Angel de Nuestra Guarda*, se define como aquel en quien se refleja la perfección absoluta de Dios. Por lo tanto, este ser es un compendio de la mayor sabiduría, la mayor belleza, el mayor entendimiento, la máxima voluntad:

“El Angel es una criatura nobilissima, en quien puso Dios los primores de su altissima sabiduria; en quien echó el sello de la lindeza de sus criaturas, una naturaleza, una sustancia espiritual, sin mezcla alguna de corrupcion, agena de toda conpostura de tierra, libre de todo pecho de muerte, sin pesadunbre ni passiones de cuerpo, porque no lo tiene; de un entendimiento tan vivo, tan presto que sin cansarse en discursos como los onbres, de una vez, como de una vista, aprehende quanto quiere entender; de una memoria tan eterna, que jamas olvida lo que una vez conocio; de una voluntad tan firme en lo bueno, (no hablo de los demonios) que jamas desfallece en amarlo. Todo el de tal grandeza de perfeccion, tan cabal imagen de su hazedor, quanto solo puede conprehender el que lo crió. Un espejo resplandeciente de la Soberana Alteza, en quien sienpre reverbera la luz ardiente de la divina esencia, a quien sin cesar, tienen abiertos los ojos en gozosa contemplacion de los infinitos bienes, que encierra, i les comunica, i nos comunica a los onbres.”¹³

Por esencia, su cuerpo, incorruptible, es invisible, ya que es un ente espiritual, sin sentimientos ni afectos algunos. Según esta ortodoxia teológica, su representación debe indicar que no se trata de un figura terrenal, y aún menos de una figura individualizable: es una simple imagen de Dios enviada a los hombres, como reza el término griego *angelos* del que se origina la palabra ángel. El *angelos* es el mensajero. La representación de estos seres bajo apariencia humana está por lo tanto en contradicción con la teología. Sin embargo el Padre Johannes Molanus (Molano), autor del *Tratado de las sagradas imágenes* publicado por primera vez en latín en Lovaina en 1570, precisa que las imágenes de los ángeles, como son una representación metafórica de Dios, son representaciones de seres con aspecto humano para dar a entender a los fieles hasta qué punto tienen inclinación por el género humano, que son unos espíritus sirvientes de los hombres, son enviados para “cuidarlos en todas sus vías”¹⁴. Siguiendo a Molano, el sevillano Francisco Pacheco, en las *Adiciones a algunas imágenes*, tratado de iconografía de su *Arte de la pintura* (1649), da también indicaciones de la manera de pintar a los ángeles:

Hanse de pintar ordinariamente con alas hermosísimas de varios colores, imitadas del natural; y es alabada esta pintura de San Crisóstomo, no porque Dios los haya criado con ellos, sino para dar a entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados, cómo baxan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea y tienen siempre fixas sus mentes en Dios; entre nubes, porque

13. ROA, M. de, *Beneficios del Santo Angel de la Guarda*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1632, Capítulo II: *Que suerte de personas sean los santos Angeles de nuestra Guarda, su naturaleza, sus calidades, i estado*. fol. 3v.

14. MOLANUS, J., *Traité des saintes images*. Introduction, présentation, notes et index par BÆSPFLUG, F., CHRISTIN, O., TASSEL, B., Paris, Cerf, 1996, libro III, capítulo 40: *Des peintures des saints anges, et pourquoi leurs statues sont placées sur les autels*, en particular la pág. 438

el cielo es su propia morada y para que nos comuniquen, templadamente, la inaccesible luz de que gozan¹⁵.

Según Pacheco los ángeles deben ser masculinos. A pesar de que la voluntad de ceñirse al decoro intervenga sin lugar a duda en la manera cómo Pacheco insiste en la virilidad de la apariencia angélica, la razón profunda de esta instrucción, en la línea de los consejos de Molano, es teológica. En efecto, los ángeles son espíritus valientes, y la valentía es una virtud “varonil”. Por lo tanto, estos seres por naturaleza invisibles deben darse a ver a los fieles con rasgos masculinos. Como vemos, la representación de los ángeles, escándalo teológico consagrado por la tradición artística desde la Antigüedad tardía, es reafirmada como necesaria en la época tridentina. Pero el respeto de la Verdad no deja de ser una preocupación constante de aquellos que se encargan de representar a los personajes de la historia eclesiástica. Si la paradoja esencial de la representación angélica es indisoluble, se trata de no cometer más errores.

Se respetará la gran distinción entre los santos y los ángeles: éstos no son seres sufrientes, a diferencia de aquéllos. El predicador francés Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) bien lo recuerda en el sermón que pronuncia en el parisino convento de los Feuillants en 1659:

“Ces esprits immortels peuvent être compagnons de la gloire de Notre-Seigneur; mais ils ne peuvent pas avoir cet honneur d’être les compagnons de ses souffrances. Ils peuvent bien paraître devant Dieu avec des cœurs tout brûlants d’une charité éternelle; mais leur nature impassible ne leur permet pas de signaler la constance d’un amour fidèle par cette généreuse épreuve des afflictions.”¹⁶

Estos seres celestiales vendrán a ser presentados, sencilla y tradicionalmente, como los que vienen a proteger a los fieles del Maligno desde la alta Edad Media. La oposición entre diablo y ángel sigue siendo una vía de representación no sólo pertinaz sino eficaz para mover los ánimos de los fieles. Basta con hojear una recopilación de comedias de santos como la que hizo Nicolás González Ruiz para constatarlo¹⁷. El ángel es el adversario del demonio, y por lo tanto el artífice del Bien contra el Mal en todos los sentidos —en figura de tentaciones, de persecuciones de un diablo enfurecido por la perfección moral de un personaje, de enemigos del cristianismo (infeles, paganos, etc.)—. En *Santa Casilda*, comedia hagiográfica de los años 1620 atribuida a Lope de Vega, hallamos una escena típica de las batallas que los dramaturgos se complacen en escenificar entre el ángel y el demonio. Son un recurso dramático sin duda ideal para dinamizar la acción de una pieza en que un protagonista principal progresa hacia la santidad:

15. PACHECO, F. *El Arte de la pintura*, ed. BASSEGODA I HUGAS, B., *Adiciones a algunas imágenes*, capítulo XI, Madrid, Catedra, 1990, pág. 570.

16. BOSSUET, *Op. cit.*, pág. 74. “Estos espíritus inmortales pueden ser compañeros de la gloria de Nuestro Señor; pero no pueden tener el honor de ser los compañeros de sus sufrimientos. Bien pueden parecer ante Dios con unos corazones encendidos en una caridad eterna, pero su naturaleza impassible no les permite señalar la constancia de un amor fiel por aquella generosa experiencia de las aflicciones”. (La traducción es mía)

17. GONZÁLEZ RUIZ, N., ed., *Piezas maestras del teatro teológico español*, tomo II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

“Váyanse (unos personajes) y hagan dentro gran ruido de golpes, y salga CASILDA como que ha caído

CASILDA

¡Aquí, Señor, me ayuda!

(Descúbrese en un trono una figura del DEMONIO)

DEMONIO

¡Detente, vuelve atrás, deja el camino!

CASILDA

¡Tu gran favor acuda!

DEMONIO

Nunca hallarás el lago cristalino.

¡Muere de espanto, muere!

CASILDA

Traidor, no morirá quien a Dios quiere

(Baja un ÁNGEL por una tramoya)

ÁNGEL

¡Vuelve, serpiente fiera,

al tremendo lugar donde saliste

y el tormento te espera!

DEMONIO

¡Vencísteme, Casilda, tú venciste!

ÁNGEL

Esta estrella luciente

los lagos te dirá de San Vicente.

*El ÁNGEL desaparece, haciendo hundir el DEMONIO, y quede una estrella.*¹⁸

En efecto, los ángeles son los agentes del comercio entre el cielo y la tierra. Como tales, son muy útiles en las comedias de santos pues autorizan a resolver los momentos de crisis en las intrigas, desvelando la voluntad divina cuando los futuros santos se encuentran asediados por los enemigos de su fe cuando parece que el destino no les favorece en nada.

Descifrando la esencia escenográfica de la oposición entre el ángel y el demonio, comprobamos que el teatro y la pintura la tratan de la misma manera: enseñando que, al contrario del diablo, el ángel es un ser de movimiento. En el campo de la pintura, por ejemplo, esta oposición radical le permite a Francisco de Herrera el Joven (1627-1685) hacer una demostración de su talento colorista en *La muerte de San Francisco Javier* (ca. 1655-1660), donde una verdadera efusión pictórica traduce el impulso angélico cuando el Santo entra en el paraíso.

Prolongando esta calidad de oponente principal del demonio, en *La mayor corona*, que escenifica la santificación de Hermenegildo, Lope de Vega presenta al ángel como a la figura del consolador. En las didascalias internas del diálogo teatral, indica que el ángel “baja de las nubes para consolar”:

18. VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Santa Casilda*, en *Ibidem*, pág. 601.

ÁNGEL

¡Hermenegildo!

HERMENEGILDO

¿Quién llama?

ÁNGEL

Quien por abismos de nubes
ansí a consolarte baja.
Glorioso es tu sufrimiento
y divina tu constancia
por quien porque el que hoy desprecias
mayor imperio te aguarda.
Quiere Dios que te atropellen
cuando defiendes su causa;
no es sin providencia eterna,
cuyos secretos no alcanzas.
Al fin, por ti y por tu esposa
logrará la Iglesia santa
en España eternamente
cristianísimos monarcas,
que, con el sacro apellido
de católicos, deshagan,
como el sol, oscuras nieblas
de apóstatas heresiarcas.”¹⁹

Aquí el uso del futuro del indicativo “logrará” señala que el ángel es el embajador, el ser del anuncio, por no decir de la anunciación –palabra, como es sabido, reservada a San Gabriel–. Los dramaturgos no vacilan en utilizar esta figura, por lo demás imprescindible, hasta el momento final que sigue al desenlace: la apoteosis. Así que, como muchísimas otras obras, *La mayor corona* de Lope se concluye con una representación angélica múltiple. Uno de los dos ángeles del cuadro final es el embajador de buena noticia. Lleva el atributo de la corona del que cubre la cabeza de Hermenegildo. El ángel es por lo tanto el instrumento de la santificación. En el extracto citado, constatamos también que la mediación del ángel es la de un personaje que viene a revelar la existencia del Misterio divino en un momento de la acción teatral en que Hermenegildo no lo puede alcanzar. En definitiva, al aparecer, el ángel indica una vía de acceso al Misterio y, a la vez, con su simple presencia, abre una interpretación simbólica de la intriga basada en los acontecimientos de la vida del Santo. En un ámbito totalmente distinto, se vuelve a encontrar esta función angélica en el uso que de la figura se hace en la ilustración de un *Ars moriendi*. Esta clase de libros que en algunos casos combinó texto e imagen estaba en voga en el siglo XVII entre los más letrados de la sociedad católica. Respondía a la voluntad del comitente de disponer de un libro de oraciones que le enseñara a bien morir. Aceptando el encargo de obispo Philippe Cospéan, el franciscano David de la Vigne realizó el *Miroir de la bonne mort ou Méthode pour bien mourir*, y lo publicó en París en 1646. En 1673, y en 1675 y 76, la misma obra fue reeditada



Antonio del Castillo Saavedra, *San Rafael*, óleo sobre lienzo, 190 x 150 cm, Córdoba, Excelentísimo Ayuntamiento, 1652.

19. VEGA CARPIO, F. L. de, *La mayor corona*, en *Ibidem*, págs. 675–676.



Antonio de Pereda(?), *Muerte de un hombre justo*, Pluma y tinta negra sobre papel, paradero desconocido.

en los Países Bajos, ilustrada de 42 estampas de un grabador famoso, Romeyn de Hooghe, y encontró mucho éxito en la posteridad, con una nueva edición en Amsterdam en 1693, primera de una larga serie²⁰. Las estampas siguen, como el texto, la cronología de la Vida de Cristo, representando los episodios de la Pasión dados a meditar. Varios de los dibujos para los grabados ilustrativos de este *Ars moriendi* se atribuyen a Antonio de Pereda (Valladolid, 1611-Madrid, 1671). Forman parte de un conjunto de siete dibujos para grabados que Pereda hubiera realizado para una edición española de la obra en los años 1670²¹. En uno de ellos se puede ver a un difunto en su lecho de muerte, asistido de una compañía de personajes eclesiásticos o laicos. Encima del lecho se contempla la visión de un cuadro que representa la *Exhortación de Cristo a los Apóstoles* designada por un ángel presente cerca del devoto. El gesto del ángel, que designa el cuadro en el momento de la muerte del hombre justo no se dirige a este personaje, por el lugar que ocupa en la composición, sino al lector del libro. Como hemos visto en la obra lopesca *La mayor corona*, y aunque se trate de un tipo de representación totalmente distinto, el papel angélico no es (sólo) acompañar al Cristiano en el tránsito de la muerte, sino indicar, designar, señalar al fiel, al creyente, la vía de apertura de la escena representada hacia el Misterio. Es decir que el papel angélico no se ciñe sólo a lo que

San Bernardo de Claraval (1091-1153) expresa en los sermones al Salmo XC *Qui habitat in adjuratio* –los ángeles “suben en la contemplación de Dios y bajan en su compasión por ti, para cuidarte en todas vías” (*Sermo XI*, 6)– idea prolongada (*Sermo XI*, 10) cuando los designa también como “nuestros sirvientes, y no nuestros señores”, *ascendentes y descendentes*²². Es cierto que se les representa subiendo y bajando, sea en el teatro, sea en las representaciones plásticas. Por esta razón, son unas figuras predilectas de la estética barroca, aficionada a yuxtaponer los movimientos verticales y horizontales en contraste tajante²³. Buen testimonio de ello es la el lienzo ya citado de Francisco

20. Sobre este libro, véase BOUBLI, L., “La “composition de lieu” dans le procédé du “tableau dans le tableau”. Contemplation et expérience de la vision par la clôture”, CARLOS, M. C., CIVIL, P., PEREDA, F. y VINCENT-CASSY, C., eds., *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, págs. 297-318, del que se extrae la información aquí expuesta.

21. Lizzie Boubli ha estudiado el funcionamiento de la imagen en los dibujos de Antonio de Pereda en *Ibidem*.

22. Su naturaleza de ente vertical, si se me permite la expresión, es recalada y explotada, tras Bernardo de Claraval, por Bossuet, en el sermón ya citado. Sobre este punto esencial, véase el prefacio de OSSOLA, C. en BOSSUET, *op. cit.*, en particular pág. 16.

23. Soy consciente de que esta afirmación es esquemática. Para un estudio de la estética barroca en la segunda mitad del siglo XVII, en su complejidad, remito a los estudios sobre el tema. Aquí sólo recalco uno de sus aspectos más llamativos.



Estampa de portada de Francisco Blasco de Lanuza, *Patrocinio de ángeles y combate de demonios*, San Juan de la Peña, Monasterio, 1652.

de Herrera el Joven, *La muerte de San Francisco Javier*. Pero el mensajero, en la época postridentina, se convierte en algo más que un mensajero divino. De ser un intermediario, pasa a ser la figura de la mediación por antonomasia, lo que recogen tanto los teólogos como los dramaturgos o los pintores en el siglo XVII. En eco a Bernardo de Claraval, el autor español del mayor tratado de angeología de la época moderna Francisco Blasco de Lanuza –totalmente desdeñado por los especialistas de esta cuestión– afirma:

“Todos los Santos ponderan la fidelidad de nuestros Angeles, su tolerancia, y perpetua asistencia [...]. Grande es el cuydado, que tienen de nosotros; en todas las horas, y momentos nos asisten, y socorren. Con nosotros andan, en todos nuestros caminos, entrando, y saliendo, no fiandonos solos en tiempo, ni en lugar [...]. Las injurias que hazemos a nuestros Angeles Custodios cada dia,

quando ellos nos hazen mil beneficios, con paciencia las llevan; tan benignos, que ofendidos no nos ofenden; antes se compadecen mas por vernos mas necesitados, y hacen como el Medico, que ponen mayores diligencias con el enfermo, que con el sano.”²⁴

La cuestión recogida aquí, la de la puesta en escena, de la escenificación del ángel, viene a ser la de la puesta en escena de una figura de la mediación, presente en todas y cada una de las circunstancias de la vida cristiana, desde el nacimiento hasta la muerte, y en todas las escalas, desde la individual hasta la nacional. Por esta razón, en el siglo XVII se multiplican las figuras angélicas: cada una representa un tipo de mediación. El ángel custodio; el angelito volador, variación sobre el famoso *putto*; el ángel turiferario, que representa Zurbarán en la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera; el ángel músico; el ángel de la Pasión; los siete arcángeles; aquellos de los arcángeles que tienen un oficio propio, San Miguel, San Rafael, San Gabriel (estos dos con sus respectivos oficios solenizados en la segunda mitad del XVII). Y esta lista no pretende ser exhaustiva. Francisco Pacheco enumera las funciones del ángel que los distintos tipos de iconografías representan:

“así toman los ángeles los trajes: ya de capitanes, ya de soldados armados, ya de caminantes, ya de peregrinos, ya de guías y pastores, ya de guardas y executores de la divina justicia, ya de embajadores y mensajeros de alegres nuevas, ya de consoladores, ya de músicos, acomodando los intrumentos convenientes a cada ejercicio de éstos.”²⁵

Pero a pesar de las recomendaciones de los tratadistas y teólogos, es indudable que en el siglo XVII, el ángel se modeliza en función de la figura humana y se humaniza²⁶, especialmente cuando toma la forma del ángel de la guarda. Para designar a este último personaje, en aquella época los autores utilizan la expresión de “amigo fiel”, con la intención de convencer a su lectorado de no decepcionarlo, pues él nunca les decepcionará. Retomando el texto de Francisco Blasco Lanuza, notamos que así lo expresa:

“Estas son finezas de verdadero amigo, o alma! No te ama por su provecho, sino por el tuyo: olvida sus injurias, y se compadece de las tuyas: no te falta en las necesidades, y aprietos, como los que en el mundo se fingen amigos; que los comparó bien Tulio a la golondrina, que en el verano se aposenta en vuestra casa; y en apretando el frio del invierno la desanpara, y la dexa sucia.”²⁷

Martín de Roa y Blasco de Lanuza, quienes son los que más se dedicaron a promover el culto al ángel de la guarda en la España del XVII,

24. BLASCO DE LANUZA, F., *Beneficios del Glorioso Angel de nuestra guarda; y efetos del govierno de Dios invisible, Primera parte. Contiene muchos, y admirables exemplos con utilissima doctrina para toda suerte de estados. Engrandece mucho la excelencia del hombre; la estimacion que Dios haze del menor; el amor y reverencia que a su Angel deve; y alienta al mas caydo para caminar al cielo*, Zaragoza, Diego Dormer, 1637, pág. 105. Esta obra constituye la primera parte del tratado sobre el Ángel de la guarda que el autor publicó quince años más tarde desde San Juan de la Peña: *Patrocinio de ángeles y combate de demonios*, 1652.

25. PACHECO, F. *Op. Cit.*, pág. 568.

26. Es un proceso al que obedece también la figura del diablo, como exponen PEDROSA, J. M., *Op. Cit.*, PEREDA, F. y CARLOS, M. C. de, *Op. Cit.*

27. BLASCO DE LANUZA, F., *Beneficios del Glorioso Angel de nuestra guarda, Op. Cit.*, pág. 105.



Francisco de Herrera el Joven,
La muerte de San Francisco Javier,
óleo sobre lienzo, 168 x 158 cm,
Sevilla, Colegio Oficial de Peritos
e Ingenieros Técnicos Industriales.

comparten la adopción del concepto de amistad entre hombres y ángeles. Su objetivo es reavivar unas relaciones presuntamente desdeñadas por unos fieles muy desagradecidos ante la ayuda angélica. A la par que los tratadistas así presentan el vínculo entre hombres y ángeles como una respuesta a los beneficios de la amistad, se producen unas mutaciones en la representación plástica de los ángeles. Significativamente, la representación de estos seres celestiales ya no se centra en las figuras de los angelitos. Incluso se cuaja la iconografía del ángel de la guarda en una figura angélica que domina físicamente al alma de quien custodia, representada como un niño desnudo. Así viene representado en la estampa de portada del tratado de Blasco de Lanuza de 1652. El fenómeno figurativo general al que se someten estos personajes da la sensación de que éstos han crecido, haciéndose mancebos. Para ser más exactos deberíamos decir que, mientras los angelitos, ángeles de Gloria o de Apocalipsis, permanecen presentes en el arte y el teatro –piénsese en las

escenas apoteósicas finales de las comedias de santos—, los ángeles mancebos se les juntan, ocupando el primer plano, o se les sustituyen. Así que las figuras de ángeles niños desnudos no desaparecen de un conjunto tan famoso como es el techo al fresco de Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés en la iglesia sevillana del Hospital de los Venerables (1686-1688). Pero los arcángeles, identificables o no, les quitan el protagonismo. Incluso estos seres de mediación se autonomizan: con ellos, el ser angélico pasa de ser personaje secundario a personaje principal en las acciones dramáticas y las composiciones plásticas. Es lo que evidencian igualmente los tratados que salen a luz a partir de los años 1630 en España, siguiendo la oleada editorial que recorre toda Europa desde que el ángel empezó a subir a los altares²⁸.

La representación del ángel en el teatro se centra en la figura del ángel de la guarda, integrándose maravillosamente en una intriga humana como es la comedia de santos —no estamos examinando la producción teológica que contienen los autos sacramentales—. A través suyo, vemos cómo evoluciona la representación de la mediación. El ángel no puede llegar a ser realmente un personaje principal, pues por esencia es un compañero del hombre. Nunca aparecerá de manera aislada, lo que también podemos constatar en la representación pictórica. Pero su compañerismo lo lleva hacia una humanización cada vez más evidente.

El ángel de la guarda ya aparece en la primera parte de la tirsiana trilogía teatral *La Santa Juana*, en fecha tan temprana como 1613. Interviene desde la jornada II: primero sin hacerse visible a Juana, y más tarde en un momento de profunda soledad de la protagonista. Juana es maltratada por la maestra de novicias de su convento, quien no cree que en un barreño roto, y milagrosamente reparado, lo haya podido ser por la intercesión de una “vanagloriosa, arrogante” como Juana. El personaje principal, ya humillado, se humilla aún más besando la tierra donde la maestra pone los pies. Se queda sola postrada en tierra tras su salida, y se acusa de “soberbia e hinchazón”. En este momento le aparece el ángel de la guarda por primera vez:

Levantándole el ÁNGEL DE LA GUARDA.

ÁNGEL

Juana.

SANTA

¡Ay Dios, qué hermoso mancebo!

ÁNGEL

El ángel soy de tu guarda,
que he venido a consolarte;
yo propio he de levantarte.

SANTA

El temor que me acobarda
viendo tan grande beldad,

28. Los más importantes de estos tratados son: VITTORELLI, A., *Trattato della custodia che hanno i Beati Angeli de gli uomini*, Venecia, 1610; ALBERTINI, F., *Trattato dell'Angelo Custode*, Roma, 1612; DREXEL, J., *Horologium auxiliariis tutelaris angeli*, Colonia Agrippina, 1629; BARRY, P., de *La dévotion aux Anges*, Lyon, 1641; SEGNERI, P., *L'amico vero. Panegirico in onore del santo Angelo Custode*, Bolonia, 1664; POZZO, A., *Sermoni degli Angeli santi nostri Custodi*, Nápoles, 1692.

ángel, no me deja hablaros,
porque vuestros rayos claros
esa hermosa majestad,
me ciegan; que de los pajes
sois vos el rey, mi señor,
que con tanto resplandor
viste a quien tira sus gajes.
Dichoso el que asiste allá
libre desta confusión;
si tales los pajes son,
¿qué tal el Señor será?
¿Hay más extraña belleza?
Pues la humana cortesía
llama al señor señoría
y al príncipe y rey alteza;
desde hoy mi lengua procura,
ayo mío venturoso
(pues sois tan bello y hermoso),
llamaros Vuestra Hermosura.
Este título he de daros,
mas no os habéis de partir,
que ya no podré vivir,
ángel mío, sin miraros.

ÁNGEL

Dios quiere que hables conmigo,
siempre que hablarme quisieres,
dondequiera que estuvieres
y como a hermano y amigo
me veas y comuniques.”²⁹

En esta comedia, el ángel todavía no ha perdido su carácter celestial, ni ocupa el primer papel en la intriga. Aparece en unos momentos-clave, como agente divino, y es definido por la misma Juana como un bello mancebo, un paje celeste que ella elige nombrar “Vuestra Hermosura”. A pesar de ello, al hacerlo entrar en el tiempo de los hombres, la comedia ya da el paso decisivo en la escenificación de la mediación angélica: el ángel ya interviene directamente en la acción de la obra antes de la apoteosis. A lo largo de las décadas siguientes, no dejará de conquistar cada vez más protagonismo y autonomía. José de Valdivielso es el primero en dedicar una obra entera al personaje, en 1622. Su obra se titula *Del ángel de la guarda. Comedia divina*, y es publicada por primera vez en 1622 en Toledo, dentro de la recopilación de *Doze actos sacramentales y dos comedias divinas*. La intriga nos muestra a un ángel que apoya al verdadero protagonista principal, Laurencio, en su combate contra el demonio³⁰. Por lo tanto sus apariciones, bastante escuetas, se reducen a unos diálogos con su enemigo tradicional. En la segunda mitad del XVII ya, Calderón le dedica una obra en la que ocupa el papel principal. Sin embargo

29. TIRSO DE MOLINA, *La Santa Juana, primera parte*, en GONZÁLEZ RUIZ, N., *Ibidem*, págs. 853-854.

30. VALDIVIELSO, J. de, *Del ángel de la guarda. Comedia divina*, en *Doze actos sacramentales y dos comedias divinas*, Toledo, Juan Ruiz, 1622.

esta comedia de fecha incierta (*El ángel de la guarda, comedia famosa*)³¹ es de un sesgo teológico tan marcado que nos aleja de la humanidad característica de una intriga, y no permite verdaderamente examinar su puesta en escena. La transformación de la figura del ángel de la guarda se hace realmente patente, llegando a un paroxismo dramático en una comedia de santos de Juan de Matos Fragoso (1608 (1614)–1689), publicada en Toledo, por Julián de Paredes, en 1658. Esta pieza titulada *La devoción del Ángel de la Guarda* se basa en una intriga de comedia de enredo. En la jornada II Matilde, reina de Bretaña y el español Don Berenguer, enamorados el uno del otro se citan en el jardín de la reina para la noche. Es el día de la “fiesta singular/de San Angel”, de quien Berenguer, quien hasta ahora se ha hecho pasar por un tal don Juan de Moncada, es un fiel devoto. Lo ha dado a saber la primera escena de la obra. Berenguer se ha gastado toda su hacienda para construirle un templo al Santo Ángel de la guarda³². Cuando los amantes están a punto de encontrarse en su cita nocturna, el templo de San Ángel se abrasa. Olvidando el deshonor que le causa a él y a la reina su ausencia repentina, Berenguer se precipita para ir a apagar el fuego. Abandona a Matilde. Tan sorprendente como parezca, el ángel, fiel amigo del protagonista, reemplaza entonces a Berenguer, tomando su apariencia, para requebrar a la dama.

“ÁNGEL

Pues el Cielo me permite
que pague tan gran servicio
y por sus piedades tiene
a Berenguer prometido
una Corona, por mí,
que soy Custodio, este sitio
he de ocupar en su nombre,
que pues se muestra tan fino
su celo, pagar intento
con mas alto beneficio.

...

Para lograr esta empresa
a Berenguer, en él mismo,
me he de transformar ahora,
con talle, voz, cuerpo y brío.

*Húndese el Angel por un escotillón grande en que quepan dos hombres, y al mismo tiempo que baja el Angel, sube Berenguer: esto se ha de ejecutar con un torno, y con gran presteza.”*³³

Cuando vuelve Berenguer, bajo otra apariencia, el ángel de su guarda le explica que un amigo suyo le ha sustituido y que Matilde no ha notado nada. ¡Es decir que llega a ayudarlo en unos asuntos nada divinos! Esta comedia muestra la potencia de esta devoción, así como el comprometimiento de este ser celestial en los asuntos humanos. Gracias a él, Berenguer se casará con Matilde y ocupará el trono de Bretaña. El mejor amigo del

31. CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El ángel de la guarda, comedia famosa*, suelta, s.l., s.n., s.a., BNM: sig. T/21474

32. MATOS FRAGOSO, J., *La devoción del ángel de la guarda. Comedia famosa*, suelta, s.l., s.n., s.a., BNM: sig. T/18996, fol. 1v.

33. *Ibidem*, fol. 17r.

hombre descendiendo hasta sustituirle en un juego de seducción, o incluso hasta pagar las deudas financieras de su protegido, ya en la jornada III. Con ello podemos ver que el ángel de la guarda se ha hecho tan cercano al hombre en las prácticas devocionales de la época, su mediación se percibe según criterios tan humanos, que llega a personificarse y formar parte integrante del mundo profano

Se da incluso un paso más en este proceso de humanización. Los ángeles bajan a la tierra hasta confundirse con unos santos custodios. Rafael y Gabriel, quienes al contrario de San Miguel no tenían oficios propios, hacen su entrada en la liturgia en la segunda mitad del siglo XVII. Son el objeto de una operación de incitación al culto, y es muy visible en España porque, en 1650-1651, Rafael viene a ser el custodio de la ciudad de Córdoba durante la epidemia de peste. La mediación de los ángeles se está visiblemente transformando, y ya es posible representarlos como se hiciera con unos santos. Es la época en que el jesuita Francisco García se hace una especialidad de las *hagiografías* de arcángeles, a los que atribuye funciones delimitadas: San Gabriel es el embajador de las buenas noticias; San Rafael es el perfecto médico, y San Miguel es primer ministro de Dios. Tomando modelo de la intercesión de los santos, la de los arcángeles se precisa pues, y se especializa. Estos seres ejercen entonces un “patrocinio”. Esta palabra se usa para los santos, es decir para los virtuosos a los que se rinde culto, y es entonces extrapolada a los ángeles. ¿Qué es el patrocinio? Es el *amparo*, el *favor*, el *auxilio*, la *ayuda y asistencia* (dice el *Diccionario de Autoridades*) la protección sobre alguien, algo o un lugar. El patrocinio de tal o cual santo sobre un lugar, una ciudad, una comunidad, vinculado muchas veces a su leyenda hagiográfica, es un hecho tradicional y lógico. Los santos siempre están ligados a una comunidad. Lo que equivale a decir que en el caso de los santos, el patrocinio viene a ser un “patronazgo”³⁴. Los santos son todos patronos de una comunidad, sea pequeña o grande, sea geográfica o política, sea eclesiástica o laica. La riqueza lexical de la lengua castellana en este punto nos ayuda a concretar el fenómeno cultural al que se someten los ángeles. En efecto, cuando se analiza el sentido del término “patrocinio” que Blasco de Lanuza utiliza en el título de su obra de 1652 a la luz de sus escritos, aparece que esta palabra es sinónima de gobierno, de administración, es decir de un concepto de “patronazgo”. El paso hacia el patronazgo de un ángel lo da la ciudad de Córdoba en el momento de la peste de mediados del XVII, lo que consagra una asimilación entre la custodia de los santos y la de los ángeles, unas vez individualizados. Así que Rafael es representado con el escudo de la ciudad, de frente, como si de una *vera effigies* se tratara, como si fuera un santo –San Rafael–, en la obra votiva que encarga la Municipalidad a Antonio del Castillo Saavedra (1616-1668) al finalizar la epidemia (*fig. 4*).

34. *Patronazgo*, lo mismo que *patronato*, es la calidad del “patrón”. En el *Diccionario de Autoridades*, se encuentran dos definiciones de este término aplicado al Santo: “el Santo que se elige por especial protector de algún Reino o Pueblo, Cofradía y Hermandad: o el que alguno tiene por protector con particular devoción”; y “El Santo de quien toma la advocación o titula alguna Iglesia: por lo qual le suelen llamar Titular”. Es decir que el término “patrón”, derivado en primer lugar del latín *patronus* (el que defiende, el que ampara), una vez aplicado al Santo, viene a ser asociado a un sitio, comunidad o edificio sobre el que ejerce su *patronatus*. En *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1979, tomo III, pág. 166.

El ángel llega a un grado de individualidad y autonomía cada vez más acentuado a lo largo del siglo XVII en el conjunto de los países católicos, y España no escapa al movimiento general. En este país, es tan notable la producción de obras plásticas y de tratados angeológicos como en Francia o en Italia. Pero dos elementos lo distinguen. Por una parte la manera cómo se representa a las figuras individualizadas en la pintura religiosa. *San Rafael* de Antonio del Castillo es un ejemplo de lo que podríamos llamar los “retratos de santos”, que usan el modelo de las *veras effigies* de los santos contemporáneos para los demás personajes de la historia sacra. Por otra parte, en España el género teatral de la comedia de santos da un terreno de escenificación totalmente idiosincrásico al proceso de humanización de los ángeles. Ningún corpus dramático se puede comparar en la producción literaria del mundo católico postridentino. Por su calidad de género híbrido, destinado a los laicos, representado en espacios públicos –los corrales de comedias o la calle en ocasiones festivas–, cuya fórmula sirve para temas profanos tanto como sagrados, dista mucho de ser un teatro de ideas. Por lo que la comedia de santos es el máximo terreno de encarnación del ángel, hasta llegar a un clímax en la obra de Matos Fragoso. Queda por abordar un modelo iconográfico que, en España, tiene también sus particularidades. Se trata del ángel de la Pasión, omnipresente en la producción andaluza, y que plantea nuevos problemas de interpretación. Pero lo dejamos en el tintero para estudios posteriores...

1526102

Nelly SIGAUT, coordinadora, *Guadalupe arte y liturgia, la sillería del coro de la colegiata*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Museo de la basílica de Guadalupe, 2006, 2 vols.

La aparición de un nuevo libro es siempre, para el o los autores, el final de un largo y permanente sueño. Durante meses, y aun años, se vive en la época que uno ha intentado recrear, sin excluir la posibilidad de resucitar protagonistas a quiénes interrogar. Nunca se deja de buscar la mejor cuadratura para las propias explicaciones. En este caso, estoy seguro que se trata del feliz término de un sueño colectivo sembrado de encuentros, de sorpresas de toda índole y aun de escollos finalmente sorteados. El sueño de *Guadalupe arte y liturgia* ha sido el de la auténtica experiencia universitaria en que maestra, colegas y alumnos forjaron una sola *comunitas*. Nadie, estoy seguro, ha vivido esta experiencia sin ver ensanchado su horizonte profesional y personal.

En cualquier caso, trabajar en torno de una sillería de coro del siglo XVIII ha dado lugar a una obra colectiva de historia social y cultural. Los haces del equipo han quedado bien fundidos en el prisma de la coherencia intelectual. No se advierten los desfases habituales, por lo demás razonables en los capítulos de libros en que participan más de diez. Se ha logrado, pues, una secuencia lógica que conduce al lector de una sección a otra de manera amable. El esfuerzo de investigación no se limita a la explicación de procesos, sino a la identificación cuidadosa de personajes, testimonios, imágenes y planos. La adecuación entre imágenes y textos evita el anacronismo, monstruo voraz que suele irrumpir distraendo a los lectores; distraerlos de la labor delicada consistente en recrear los contextos de época que les permiten plantear preguntas pertinentes a sus explicaciones. De los trámites y litigios para hacer del antiguo santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de México una iglesia colegiata resultó una explicación accesible al lector. En suma, *Guadalupe arte y liturgia* es un libro propositivo de historia, lleno de ideas y de sugerencias para nuevos estudios. Pero además su coherencia y solidez intelectual se hallan coronadas por una edición hecha con gran cuidado y de gusto exquisito que debemos agradecer tanto a Guadalupe Lemus como a la misma Nelly Sigaut.

Un maridaje afortunado entre El Colegio de Michoacán y el Museo de la Basílica de Guadalupe confirman la tradición que desde hace más de veinte años hace del primero una casa de estudios pionera de México en materia histórica relativa a la Iglesia y la sociedad, lo cual incluye la preservación del patrimonio documental y artístico. Enhorabuena, pues, a Nelly Sigaut, animadora, inspiradora y editora del libro que nos reúne; a los demás autores, así colegas como estudiantes de Nelly en el Seminario de catalogación de obras de arte de la UNAM: Isabel del Río, Gabriela Anaya, Ricardo Espinosa, Iván Martínez, Minerva Domínguez, Martha Sandoval, César Manrique, Lenice Rivera, Laura Hernández y a quienes aceptaron

llenar algunos aspectos importantes, como la doctora Martha Fernández, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y a Tania Alarcón de la misma universidad quien se encargó de las complejas traducciones del latín al castellano. Enhorabuena también a las actuales autoridades de El Colegio de Michoacán, doctores Rafael Diego-Fernández y Eduardo Zárate por su fidelidad a la promoción a este tipo de investigaciones y su confianza en la alta calidad académica de la doctora Sigaut; a las autoridades de la basílica de Guadalupe, a su rector monseñor Diego Monroy Ponce y a don Jorge Guadarrama, director de su museo. A la maestra Bárbara Skinfill y al departamento de Publicaciones de El Colegio de Michoacán, especialmente a su directora, la lic. Patricia Delgado.

Guadalupe arte y liturgia consiste en dos volúmenes. El primero es objeto de una introducción y de once estudios agrupados en tres grandes capítulos. Éstos nos presentan la historia de la iglesia colegiata de Guadalupe y sus avatares; la del pueblo y villa a que ella diera lugar, es decir nuestra célebre “Villa”, verdadero e indiscutido corazón de México. Asistimos igualmente, en este primer tomo, a la construcción tanto de la iglesia como de los espacios capitulares, sobre todo del coro cuya espléndida sillería de caoba diera aliento a la empresa. Cierra el volumen un apéndice documental con noticias biográficas de los primeros capitulares y la reproducción de los reglamentos del coro. El segundo volumen es de estricta historia del arte y será comentado más adelante. Voy a referirme al primero de los dos volúmenes de *Guadalupe arte y liturgia*. Mis comentarios no son sino una lectura posible entre muchas. Eso sí, dedican al menos una palabra a cada autor. Siguen el orden de los once capítulos y los inspiran en especial las aportaciones del libro a la historia social y cultural de los virreinos en uno de sus momentos estelares. Por eso los he intitulado

“La colegiata de Guadalupe como expresión del apogeo de la Nueva España”

Es cosa de todos conocida que las Indias occidentales evolucionaron como una gigantesca entidad bicéfala con México y el Perú como sus núcleos principales. La cristianización, base única e indiscutible de legitimidad de la empresa de España en América forjó, sin embargo, en sus ciudades capitales, tradiciones específicas. Así, ninguna urbe del Nuevo Mundo sobrepasó a Lima como relicario de santidad. El arzobispo Toribio de Mogrovejo, titular de la primera canonización en las Indias, abrió la puerta de la vida de perfección acercándola a los indios. Testimonios como los del mártir fray Diego Ortiz reforzaron la creencia en el apóstol Tomás. Este último habría sencillamente rociado de santidad los territorios a partir de su paso mítico por las Indias. Pero la joven criolla Rosa de Lima, bautizada por Mogrovejo y canonizada en 1668, fue objeto de un culto súbitamente extendido a todos los grupos étnicos y a las provincias más remotas del Perú.

Obispos y concilios construyeron la imagen del indio idólatra, pero también la del indio converso y devoto sincero. Lo hicieron echando mano de relatos de antiguas manifestaciones milagrosas de la fe en que la presencia india era fundamental. La sanción oficial ulterior no hizo sino confirmar tales devociones. Así, en México las apariciones de la Virgen María a Juan Diego fueron tenidas en un primer momento por indignas de crédito. Fue

sólo a partir del momento en que el indio mostró la imagen de María, milagrosamente estampada en su ayate o sayal, que dio inicio la historia de la más importante de las devociones marianas de Iberoamérica. Si ninguna ciudad igualó la reputación de la imperial Lima en la producción de santos, los mexicanos no han dejado de defender a su Virgen de Guadalupe, don de Dios puesto por encima de cualquier escollo de idolatría.

Se trata de tradiciones fundadoras de territorios de conquista concebidos a la vez como reinos de ciudades. Su evolución corrió paralela a la forja de sociedades multirraciales tanto como a la de conventos e iglesias catedrales, verdaderas puntas de lanza de proyectos históricos, sociales y urbanos. En estos "dominios de ultramar" las catedrales alcanzaron su plenitud al cabo de un siglo de autarquía y consolidación, conforme el clero secular alcanzó preeminencia y la presencia de los obispos probó ser definitiva para la conservación de los reinos. Esta presencia clave del episcopado evoca una antiquísima tradición hispánica que arraigó de manera profunda en la Nueva España. Ella hacía de los obispos no sólo dirigentes religiosos, sino primeros magistrados al cuidado de los súbditos. Compartían además muchos de los rasgos de los funcionarios seculares de la Corona. Reunían en su persona, en fin, la figura tradicional del *patronus* y el papel bíblico del juez. La amplitud de sus atribuciones los ubicaba por encima del *defensor civitatis* de los últimos tiempos del imperio romano. Dicha tradición atravesó los siglos e hizo de los obispos consejeros del rey hispano en todo lo conducente a la fe de sus súbditos. Ese consejo llegó varias veces a expresarse recordando al soberano que la salvación espiritual del pueblo podía verse comprometida si no se impartía la justicia y se practicaba la clemencia. No debe, por lo tanto, sorprendernos que fuese en el ámbito eclesiástico donde hallaran expresión las principales contradicciones y conflictos políticos del virreinato.

"Las colegiatas y la colegiata de Guadalupe", de Isabel del Río, mueve a reflexión sobre la proliferación del clero secular del arzobispado de México. No olvidemos que el crecimiento del número de clérigos corrió parejo a la aparición de las capillas en las haciendas que surcaron todos los territorios. Pero incita también a pensar en los afanes de movilidad y ascenso de un alto clero originario de la propia tierra para el cual el cabildo catedral resultaba ya estrecho como única instancia para la culminación de un mayor número de carreras.

"Los patronos de la fundación", de Gabriela Anaya, hace suponer que, en vista de la extensión que para el primer tercio del siglo XVIII alcanzaba ya el culto a Nuestra Señora de Guadalupe fuera de la ciudad de México, una medición posible del mismo podría efectuarse a través de los libros de bautizo de multitud de localidades que vieron aumentar el nombre de pila de "Guadalupe". Pero una incursión en las disposiciones testamentarias de hacendados como los Ruiz de Castañeda seguramente despejaría los contornos geográficos de la irradiación guadalupana. También se podría corroborar el crecimiento del número de colegiales, futuros clérigos precisados de la dotación de capellanías para su sustento. Recordemos que fue ésta la razón aducida por Felipe V en 1708 para preferir engrosar las rentas y culto del santuario, y no la fundación de un convento más de religiosas.

Por otra parte, las prebendas de una catedral o de una colegiata fueron fuente de ennoblecimiento para la ciudad —como nos lo muestra más adelante Minerva Domínguez— así como para el linaje que llegaba a obtenerlas. Este

afán de ennoblecimiento del benefactor Ruiz de Castañeda resulta patente en el retrato de la página 52, no sólo por el escudo de armas, sino por el atuendo del personaje a imagen y semejanza del rey y de los virreyes de los últimos decenios del siglo XVII. Recordemos que como actitudes, la ostentación de las riquezas y la virtud remitían a la nobleza como una categoría moral y social del mundo mediterráneo heredada de la Antigüedad. Nobleza y honor constituyeron el ideal y la meta de los pobladores o vecinos de Iberoamérica.

El capítulo de Ricardo Espinosa Tovar, "Erección de la Real e Insigne Colegiata de Santa María de Guadalupe" presenta de manera original las atribuciones del poder del rey en materia eclesiástica. En realidad no se trata de ningún enfrentamiento anacrónico entre dos poderes, el "Estado y la Iglesia", sino de un forcejeo de potestades y jurisdicciones que, por lo demás, reforzó el episcopalismo en los reinos de las Indias. La asignación de los dos novenos del diezmo de la catedral a la iglesia colegiata de Guadalupe, atribuidos por derecho al monarca, habrá sin remedio sentado un precedente vigoroso para los alegatos de la mitra de México en oposición a la independencia del antiguo santuario respecto de los arzobispos. Pero la actitud resistente y beligerante de estos últimos en torno a la erección de la colegiata ha de verse, además, como la resultante de un proceso que, desde al menos 1650, fue haciendo de los prelados de la Nueva España protagonistas *de facto* de la vida política del reino, situación que alcanzó su cenit con la proclamación solemne de Santa María de Guadalupe en 1746 por parte de los obispos. Un episcopalismo éste, pues, fincado en buena medida en la promoción sin precedentes del culto guadalupano. Para reforzar su preeminencia, no vaciló dicho episcopalismo en apelar ante Roma, es decir, en echar mano de recursos que poco más tarde serían tachados de "ultramontanos" por los ministros de Carlos III, decididos a "meter en cintura" a los prelados de viejo cuño. El arzobispo Rubio y Salinas fincó de hecho, su obstinada negativa, en el perjuicio a la devoción y fe de los indios, base absoluta de legitimidad, según vimos, de toda la empresa de la Corona de España en las Indias. La preservación de la paz del reino parecería, por lo tanto, ser el argumento decisivo de la Corona para no desvincular el régimen de la nueva colegiata de la jurisdicción de los arzobispos de México.

"El primer cabildo de Guadalupe", de Iván Martínez, sugiere que la erección y dotación de un primer cabildo en la nueva colegiata era el resultado de procesos propios de la Nueva España; en especial del aumento ya evocado del clero secular, de la demografía en expansión de las feligresías multirraciales, del culto a la Virgen así como del acrecentamiento de las rentas eclesiásticas. Esta dinámica, sin embargo, rebasó las expectativas y sobre todo puso temporalmente en riesgo la preeminencia de los arzobispos y del cabildo catedral metropolitano de México. Iván nos explica cómo en la factura del coro y de la sillería intervinieron ambos cabildos, colegial y catedral, en razón de ser este último el albacea y administrador de los recursos y bienes guadalupanos dispuestos para la obra. Poco más tarde la práctica "sede vacante" o ausencia de abad entre 1757 y 1771 consolidó la influencia de la catedral de México. 1756, el año de la celebración de las fiestas de la declaración pontificia del culto guadalupano (1754), constituyó para el nuevo cabildo el acontecimiento fundante y legitimador de su ser y quehacer como cuerpo. Coincidió igualmente con el fin de la ejecución de la sillería del coro. El pleito o litigio entre la colegiata y la catedral se halla aquí

bien explicado. Debemos inscribirlo en la tradición jurídica que hace de la justicia el atributo supremo del poder del rey. Pero testimonia igualmente de la convicción de la época según la cual las iglesias catedrales y colegiales de las Indias participaban de la misma normatividad, tradición inmemorial y costumbres de las peninsulares, sin solución alguna de continuidad. La explicación de Iván se adentra finalmente en el terreno de las imágenes como símbolos del poder y de su manipulación como instrumento político al servicio de la memoria histórica.

Como ya adelantamos, en "Planteo y delineación de la villa de Guadalupe" Minerva Domínguez nos hace ver cuán importante fue el título de "colegiata" otorgado al antiguo santuario. Él sanciona y pone de manifiesto el ennoblecimiento según la tradición urbana mediterránea, para la cual todo reino es ante todo, según vimos, una yuxtaposición de ciudades. Minerva nos ofrece una explicación de los trámites, negociaciones, concurrencia de jurisdicciones y casos de expedientes contenciosos que intervinieron en orden a hacer de Guadalupe una villa de españoles y un pueblo de indios entre 1728 y los años de 1740. Aun si su origen era peninsular, los miembros de la Audiencia y los canónigos de México que intervinieron se hallaban familiarizados, arraigados profundamente a la Nueva España, tendencia ésta que, como sabemos, sería en parte subvertida a partir del último tercio del siglo. Es digna de mención en este texto la publicación de los planos de los tres proyectos urbanísticos para "La Villa".

En "La devoción y culto de los indios a la Señora del Tepeyac", Martha Sandoval nos hace recapacitar en que el milagro guadalupano es la solución de continuidad frente al pasado prehispánico. Los primeros tiempos de la evangelización, que habían transmitido una síntesis de la fe, estuvieron caracterizados por la fluidez entre ese pasado y el cristianismo. No obstante décadas enteras de esfuerzos de unificación de la doctrina y de refuerzo del orden jerárquico por parte de los obispos, Rubio y Salinas no vaciló en invocar el culto de los indios a su Señora como argumento histórico decisivo para hacer triunfar la preeminencia de su catedral sobre la iglesia colegiata. No hay que olvidar que la presencia de un catolicismo híbrido impelió por entonces a los obispos de todas las Indias a contener los efectos resultantes de las transformaciones sociales permanentes; en otras palabras, a evitar que las manifestaciones del culto cristiano se tomaran idolátricas y que las creencias prehispánicas adoptasen tintes cristianos.

El trabajo de César Manrique, "Los capitulares de Guadalupe y las lenguas indígenas", confirma el hecho de que la lengua y la religión se identificaron una con la otra, que siguieron una misma evolución. La cristianización de los indios, sinónimo de su hispanización, no implicó, sin embargo, antes de mediar el siglo XVIII, el aprendizaje del español salvo para las élites. En cambio es preciso recordar que no hubo evangelización sin un enorme esfuerzo de traducción de parte de los eclesiásticos, así regulares como seculares. El texto de César nos hace asistir a un parteaguas en la evolución lingüística religiosa. La situación en la Nueva España fue a este respecto diferente al Perú por el hecho de que los aztecas o mexicas no habían impuesto el náhuatl, sino que habían admitido y conservado la utilización de lenguas complejas como el maya y sus variantes, así como el zapoteco, mixteco, tarasco y otomí. Los Incas privilegiaron el quechua y el aimara en detrimento de lenguas secundarias con tal de consolidar la unidad de su imperio.

Al desplegar un hondo conocimiento de las tradiciones arquitectónicas de la Nueva España, “La imagen y sus moradas”, de Martha Fernández, contiene indicios que confirman que hacia 1650 tuvo lugar el inicio de un periodo de autarquía en los reinos de Indias, cuando en el centro de México la demografía india había dejado de declinar y cuando los grupos locales empezaron a ejercer una gestión más consecuente con el estatuto de la tierra y menos comprometida con las urgencias fiscales y militares de la Corona. Éste inicio coincidió igualmente con un jalón importante de la tradición y culto de Santa María de Guadalupe cuya culminación se daría cien años más tarde. Ese siglo encuadra las obras arquitectónicas en las que Martha Fernández busca la filiación estilística del santuario de Guadalupe. La autora examina los repertorios formales de las obras de Pedro de Arrieta, quien llevó a término la colegiata. Sostiene en consecuencia que ese artista bien pudo haber “hecho escuela” en ella desde sus inicios bajo la escuadra de José Durán.

Verdadero *Sancta sanctorum* del cabildo colegial, el coro y su sillería son el signo visible de la condición y jerarquía de ese cuerpo, como nos lo muestran César Manrique y Lenice Rivera en “Origen y tipología de las sillerías de coro”. Son también esos espacios el remanso de la Tradición, así la de la Iglesia universal como la fundacional de cada iglesia; pero también el de aquellos otros ropajes o “tradiciones secundarias” en la vida de un cabildo. De ahí la polisemia que suele caracterizar la iconología de tales espacios. Y es que, como nos dicen los autores, las iglesias catedrales y colegiales son ciudades santas inscritas en la ciudad. No olvidemos que el conjunto catedralicio de naves y capillas conformó a lo largo de siglos un régimen de organización sacro-social, es decir una *civitas Dei* inscrita en la *urbs*. De manera accesible para el lector, este trabajo ofrece una síntesis de la tipología de las catedrales de acuerdo con la ubicación de los espacios litúrgicos, en particular el del coro.

Valida de testimonios como litografías decimonónicas anteriores a los cambios introducidos en 1895 en ocasión de las fiestas de coronación de la Virgen, en “El coro y las reubicaciones de la sillería de Guadalupe (1749-1990)” Martha Reta construye la secuencia de utilización de los espacios en la basílica. Dicha secuencia se hace eco de los capítulos precedentes y permite comprender el traslado del coro al ábside, detrás del altar mayor conforme a los modelos italianos, a efecto de liberar la nave central para la Coronación. El texto de Martha avanza diversas opciones para rearmar una sillería que fue sufriendo daños y sobre todo pérdidas en perjuicio del programa de imágenes con el que se concibió la obra: las deprecaciones de la letanía mariana, así como alegorías guadalupanas y marianas talladas en madera. Dichas opciones implican completar los faltantes, así como las dimensiones del espacio para el que la sillería se ejecutó. Pero por si fuera poco, la ampliación del templo para los festejos del cuarto centenario de las apariciones (1931) volvió a trastocar los espacios y por lo tanto el emplazamiento y disposición de la sillería. El nuevo reacomodo precipitó un cambio en el orden de los tableros. Se dio así al traste con su forma original cuadrangular, quedando desprovisto el mueble de su programa iconográfico original.

Laura Hernández culmina el primer volumen de *Guadalupe arte y liturgia* con “Los artífices de la sillería” y así nos prepara para pasar al segundo. Nos entrega un estudio de la trayectoria de los artífices responsables de la ejecución de los espacios capitulares por excelencia de la colegiata: el

trascoro en que se ubicara el altar del Perdón, la sillería misma y la reja del coro. En el texto se nos explica la situación familiar y socio profesional de Francisco Martínez y de Francisco de Anaya, respectivos maestro pintor y dorador y maestro ensamblador autores de la sillería. La autora echa mano de los "padrones" de confesión y comunión para llevarnos hasta el taller de los ensambladores en la ciudad de México; pero igualmente de ricos materiales del Archivo general de Notarías de la capital. Sin perder de vista los contextos sociales y gremiales de los artistas, Laura nos presenta igualmente las trayectorias del celeberrimo pintor de Nuestra Señora, Miguel Cabrera, y de los plateros Eugenio Batán y Adrián Jiménez del Almendral.

Al reiterar mi enhorabuena a todos los autores, hago votos para que este hermoso libro cumpla con una de sus misiones: seducir a algún mecenazgo que regale a México y a los mexicanos la restauración y reensamblaje de las 69 piezas desmontadas de la sillería de Guadalupe que custodia el Museo de la Basílica.

Óscar MAZÍN
El Colegio de México

"ROSA MYSTICA EN JHERICO". Guadalupe arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata. Vol II.

Siempre es un placer presentar un libro, pero cuando como en este caso la obra en cuestión se trata de un trabajo merecedor al Premio Paul Coremans otorgado por el INAH, en su pasada edición de 2007, cuando es fruto de un trabajo de investigación, que duró 4 años, coordinado por la doctora Nelly Sigaut, y en el que, en forma de seminario, se integraron estudiosos del Museo de la Basílica de Guadalupe, del Colegio de Michoacán y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; y cuando se trata de un estudio exhaustivo desde el punto de vista histórico, artístico e iconográfico de un género tan usualmente olvidado como es el de las sillerías de coro, congratularnos y proclamar albricias parece algo casi obligado.

Me toca a mí en esta ocasión comentar el segundo volumen de la obra "Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata", que se dedica, en puridad, en el capítulo IV a las Fuentes y Modelos de la sillería, que tendremos ocasión de comentar a continuación, y en el capítulo V (finalmente, habría que decir) al análisis pormenorizado del mueble. A estas partes habría que sumar un, no por pequeño, menos importante estudio sobre la música en la Colegiata, así como las obligadas conclusiones a cargo de la coordinadora del proyecto, y los consabidos apéndice documental, bibliografía e índices. En total, 369 páginas (716 en el total de los dos volúmenes), en una extraordinaria edición, profusamente ilustrada con imágenes que complementan a la perfección el discurso del texto (algo muy de agradecer en estos días).

Como bien se menciona en la obra, *la historiografía de las sillerías de coro francesas y españolas es amplia a diferencia de las novohispanas*¹, y traigo este punto a colación porque deseo hacer de él una primera reflexión en esta mi

1. Sigaut: 2006, 410.

intervención. Efectivamente la sillería de coro española, referencia obligada para la sillería de coro novohispana, posee una larga y fructífera tradición en su estudio, lo cual no impide que existan innumerables estudios novedosos y recientes al respecto. Así por ejemplo, el extraordinario texto sobre Pedro de Mena y la sillería de la catedral de Málaga, recién dado a la luz en 2007 por el profesor Gila Medina de la Universidad de Granada², o las aún más recientes investigaciones (tan recientes que no han sido todavía dadas a la prensa) sobre la sillería de la catedral de Jaén, que prometen resolver los problemas de autoría aún presentes en esta obra. Podríamos destacar los también recientes trabajos emanados de la Universidad de León, uno sobre la sillería catedralicia coordinado por María Dolores Campos Sanchez-Bordona en el año 2000³ y, otro sobre la del convento de San Marcos de Arantzazu Oricheta en 1997⁴, ambas de la capital leonesa. No pretendo aquí ¡Dios me libre!, hacer un repaso historiográfico sobre la sillería española⁵ que sería, además de prolijo, inútil en este momento, pero si me parece importante meditar sobre la importancia de "Guadalupe arte y liturgia" en este contexto.

Y es que alguien podrá argumentar que el corpus de estudio de las sillerías en la antigua metrópoli es amplísimo y además cuenta con obras maestras del género, y que no es ese el caso del virreinato de la Nueva España. Podría hacerlo, pero ¡que equivocado estaría! Ejemplos como algunos de los que se mencionan en este libro, léase la sillería de coro del Colegio de Propaganda Fide de San Fernando, algunos de cuyos estalos fueron trasladados a principios de siglo a la Basílica de Guadalupe donde se conservan hoy en día dispersos entre el Museo y la Iglesia, o la impresionante sillería del convento de San Agustín que se encuentra en el Generalito del antiguo Colegio de San Ildefonso, y a la que me referiré a continuación, desarmarían automáticamente ese argumento.

Lo harían igualmente otros ejemplos que no se mencionan en este libro pero que parece obligado referir: así, por ejemplo la del Convento de Santo Domingo, la de San Francisco en San Luís Potosí, la de San Agustín de Guadalajara, los restos de la de Guadalupe en Zacatecas, o la de san Francisco en Puebla.

Habría que recordar también la sillería de la catedral de México, obra de Juan de Rojas, si bien es cierto que reconstruida tras el incendio de 1967 que la afectó seriamente, con 59 asientos altos y 40 bajos, o las de Xochimilco y san Francisco de Querétaro, mencionadas por Romero de Terreros⁶. Y me reservo para el final la extraordinaria sillería catedralicia de Durango, mencionada por primera vez en documentos de 1715 e integrada por 35 estalos en la sillería alta y 22 en la baja, decorados con figuras de cuerpo entero de apóstoles y santos.

Muchas de estas son obras que permanecen aún hoy sin los estudios monográficos que evidentemente ameritan, y alguien podría responder que esa es una situación común en el arte de los virreinos americanos, pero voy

2. Gila Medina: 2007, 105-118.

3. Campos: 2000.

4. Oricheta: 1997.

5. Y que además ya hizo mucho mejor de lo que yo podría hacerlo la doctora Patricia Díaz Cayeros en la presentación de este mismo libro en el Museo Franz Mayer, el 19 de enero de 2007.

6. Romero de Terreros: 1923, 100-108.

a mencionar aquí solamente los últimos estudios del profesor Rafael Ramos Sosa de la Universidad de Sevilla sobre la sillería catedralicia de Lima para demostrar la falacia de esa respuesta.

Quienes y como han estudiado este corpus novohispano me parece por tanto una cuestión central en este momento, y aunque no se trata aquí de presentar una historiografía pormenorizada, espero que convendrán conmigo al final en la imperiosa necesidad de estudios como éste. Y es que si tratamos de buscar quienes se han ocupado en detalle de estos muebles encontramos una corta lista de nombres: García Granados, Romero de Terremos, Moreno Villa, Angulo, Toussaint, Manrique o Tovar, nombres todos ellos prestigiosos, ciertamente, pero que también acusan de inmediato una ausencia de estudios actualizados. Alguien podría pensar que algo habrá cambiado en los últimos años pero quiero traer aquí una reflexión a ese respecto: en la reciente y magna exposición de "*Revelaciones: las artes en América Latina*" en el antiguo colegio de San Ildefonso, la sillería de San Agustín en el Generallito fue incluida en el recorrido museográfico, pero no así en el discurso (ni una cédula explicativa, ni una alusión en el catálogo), como si desmereciera del resto del conjunto de las obras expuestas, o como si se explicara por sí misma, o aún peor, como si no tuviéramos nada que decir al respecto.

Afortunadamente, a mi me gustaría pensar al menos, que este libro, así como la reciente tesis doctoral de Patricia Díaz Cayeros sobre la sillería de la catedral de Puebla, cuya publicación todos esperamos con impaciencia, sean una señal de un cambio de los tiempos y del arraigo en nuestra sociedad mexicana del concepto de una propiedad y defensa común de la herencia cultural, pero este es un punto sobre el que volveré al final.

En otro orden de cosas, y pasando ahora al análisis más pormenorizado de los capítulos de este segundo volumen que me ocupa, creo pertinente señalar como en el capítulo IV, uno de los aportes más destacados, que por sí sólo ya ameritaba la publicación de la investigación fue el descubrimiento de las fuentes iconográficas que paso a revisar brevemente.

Así, la *Letanía Lauretana* del S.I. Francisco Xavier Dornn, en su edición de 1750, con grabados de los hermanos Johannes Baptist y Josef Sebastián Klauber⁷, que sirvió como modelo de cinco de los tableros es estudiada por Lenice Rivera en su capítulo "Comentario a la Letanía Lauretana de Francisco Xavier Dornn y los hermanos Klauber". Como menciona Lenice Rivera, además de la Letanía y los otros dos libros a los que me referiré después, se utilizaron también algunas fuentes grabadas más, identificadas sólo en algunos casos (José de Ibarra, otra vez los Klauber...).

En este capítulo no sólo se hace un exhaustivo estudio del libro y sus grabados, sino que también se insiste en el papel como modelo artístico de los segundos en el Nuevo Mundo y en la Nueva España en particular a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII (v.g. como bien señala la autora, en los conocidísimos óvalos de Cabrera del crucero de la Catedral Metropolitana).

La *Elogia Mariana* de August Casimir Redel en su edición de 1732, con estampas dibujadas por Thomas Scheffler y grabadas por Martin Engelbrecht, fuente de la mayor parte (44 de 69) de los tableros, y la *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco de 1685 con los grabados del sevillano Matias de Arteaga y Alfaro que sirvió como base para las cuatro apariciones, son

7. Castrillo Utrilla: 1989.

revisadas ambas por Martha Reta en "Elogia Mariana. Imágenes visuales y poéticas en loor de la Virgen" y "Felicidad de México. Lo maravilloso cristiano en la leyenda guadalupana". El estudio de las dos obras nos hace ver la importancia de ambas en la concepción de la sillería guadalupana, si bien es cierto que por diferentes razones: la primera, evidentemente, por ser la fuente iconográfica fundamental en número; la segunda, claro, por tratarse de un texto básico en la mitopoiesis de Nuestra Señora de Guadalupe.

A esto añade la autora un minuciosísimo estudio bibliográfico de ambos libros, en el que se desglosan todas las ediciones conocidas con sus características más destacadas. No faltan tampoco las menciones a otras obras que se sirvieron de estas mismas fuentes como los ciclos de la Catedral de Cuzco en Perú.

Me quedo con un par de dudas, que no críticas, pero que me parece interesante formular en voz alta: una de ellas ya presentada por la propia Reta, ¿Cuál es la relación entre la *Elogia* y la *Letanía*, y se tratará realmente en el primer caso del ejemplar grabado más antiguo?, la otra pregunta podría formularse como sigue ¿en qué manos pudieron haber estado originalmente estas tres obras que, pese a ser libros de devoción, su carácter artístico las convertía en obraspreciadas incluso en ese momento (tal como se dice en el libro: *uno de estos pequeños libros de oración estuvo entre las manos de un maestro entallador en la Nueva España y sirvió como fuente principal para la realización de los tableros de la sillería de coro de la colegiata de Guadalupe*)?

Pasando ahora al capítulo V, uno pensaría que la identificación iconográfica de la fuente y sus adaptaciones formales, y correspondientes apreciaciones estéticas hubieran sido suficientes para configurar el catálogo de cada una de las fichas de los tableros que integran este capítulo, realizadas por el conjunto de los autores, pero el proyecto fue más allá, en lo que podríamos calificar como una vuelta de tuerca iconológica y de historia social y cultural, contextualizando dichos tableros no sólo en su función litúrgica, sino también en su calidad de documento histórico. Voy a aducir sólo un ejemplo de lo que, no obstante, es una constante a lo largo de todos los estudios, cuando al referirse a la silla central, la doctora Sigaut hace alusión a la presencia de miembros del cabildo de Guadalupe, explicándola por la función de ese tablero y de este coro en la nueva colegiata *los canónigos seguramente celebrarían como un triunfo el poder entonar los himnos marianos, después de años de desgastantes enfrentamientos para poder establecer la colegiata dedicada a Santa María de Guadalupe*.⁸

Es imposible obviar otro de los grandes aciertos de las fichas del catálogo, y es el intento hipotético (no podía ser de otro modo), de reconstrucción de la ubicación original de los sitiales. Esto permite, aún de manera virtual, imaginarnos la sillería como un todo a la hora de referirnos como reza el título del libro, a su papel no sólo en el arte sino en la liturgia. Otra duda que me dejó la lectura de esta parte fue la relativa a la figura de Francisco Antonio de Anaya y su taller. Salvo la figura de Consuelo Maquívar, es sorprendente la pobreza de nuestros estudios sobre la escultura novohispana, lo cual se puede hacer extensivo a la personalidad artística de este autor que a la vista del encargo guadalupano distaba mucho de ser un entallador mediocre. Parecería importante profundizar sobre esta personalidad y su papel en la escultura novohispana del siglo XVIII.

8. Sigaut: 2006, 421.

Por lo que respecta al impacto académico de esta publicación, otra reflexión que me parece fundamental es la tocante al mecanismo que hizo posible este libro. La necesidad de trabajos de seminario, como este Seminario de Catalogación de Obras de Arte de la UNAM, del que surgió originalmente la idea; de reforzar las licenciaturas con este tipo de interacción con profesores e investigadores cuya actividad fundamental se encuentra en los Institutos de Investigación, favoreciendo así su relación con los posgrados; de mantener institucionalizadas las redes de profesorado e investigación, permitiendo de esa manera presencias tan prestigiosas como la del doctor Hector Schenone, auténtica eminencia en la iconografía del arte cristiano y una de las luminarias vivas de la Historia del Arte en América, y que como reconoce la propia coordinadora del proyecto, fue central para el progreso de este. Todas estas son cuestiones que me parecen fundamentales para el éxito de la investigación superior en Historia del Arte porque tendemos a obviar un hecho básico y es que nuestros investigadores, antes que doctorandos, fueron estudiantes de licenciatura y ahí es donde deben reforzarse por vez primera las vocaciones investigadoras a través de esta serie de mecanismos.

Antes de finalizar, me gustaría regresar a un punto previo y plantear una serie de disquisiciones sobre el problema de la conservación de las sillerías como bien artístico. Tengo para mí que hay pocas cosas más ilusorias que la durabilidad de las sillerías de coro. Aunque como obra reflejan las cualidades corporativas quizá más poderosas de todo el arte eclesiástico, no es menos cierto que figuran entre las más frágiles a la hora de resistir a la destrucción: la revolución, el liberalismo mal entendido, la heterodoxia, la conveniencia o la reacción estética son todas causas que han cobrado su peaje en el camino de su conservación. Incluso las incurias y abusos de sus presuntos custodios deberían, en ocasiones, contarse también entre esas causas (y si no, recordemos el debate suscitado a raíz del incendio en la Catedral Metropolitana y los posibles destinos discutidos entonces de los restos del siniestro). Uno pensaría que estas causas han sido restañadas hoy pero lo cierto es que al informarnos someramente de la pista de la suerte que han corrido las sillerías de coro virreinales en México, se tiene la impresión de que su estado nunca fue tan aleatorio como hoy. Sólo a través del conocimiento es posible la conservación, y ese es uno de los principales méritos de esta publicación, pero si no somos capaces de dar señas correctas de algunas de las obras publicadas por Romero de Terreros en 1923 ¿Cómo seremos capaces de asegurar que su conservación está asegurada? Dejo esa pregunta en el aire para los que creen que la investigación histórico-artística es poco más que un divertimento para diletantes y conocedores, o aún peor para aquellos que piensan que no está tan mal que nuestra única manera de recordar la sillería de Juan de Rojas (1715) en el Convento Grande de N.P. San Francisco de la ciudad de México sea a través de la litografía de Iriarte de 1862.

Quiero terminar transmitiendo mis más sinceras felicitaciones al equipo -amplio- que consiguió pergeñar este trabajo. Parabienes para la doctora Sigaut, coordinadora y autora, y desde mi muy modesto punto de vista, una de las más importantes historiadoras del arte virreinal del México actual; para el resto de los autores: Iván Martínez, Lenice Rivera, Martha Reta y Lidia Gerberoff (investigadores del Museo de la Basílica de Guadalupe); César Manrique y Ricardo Espinosa (de El Colegio de Michoacán); Martha Sandoval, Isabel Del Río, Laura Hernández, Gabriela Anaya, Minerva Domínguez,

Jorge Martínez, Tania Alarcón (de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM); y para la doctora Martha Fernández del IIE/UNAM. Y por supuesto, para las instituciones editoras (y es que ya se sabe, sin ediciones, el estudio de los historiadores está condenado a ser una vacua erudición), el Museo de la Basílica de Guadalupe, que con esta obra se sitúa como uno de los centros de referencia (si es que no lo era ya) de los estudios marianos en el continente; y el Colegio de Michoacán, en palabras de Óscar Mazín, “*la casa de estudios pionera de México por lo que a la perspectiva histórica sobre la iglesia y la sociedad se refiere*” palabras que suscribo plenamente.

Luis Javier CUESTA HERNÁNDEZ.

Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana.

SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*, Sevilla, Diputación Provincial, 2008.

Esta publicación es fruto de un trabajo de investigación cuya calidad viene avalada por la obtención del premio “Archivo Hispalense”. En él se analiza la familia de los Ballesteros, a la que pertenecieron Hernando “el Viejo” y su hijo, Hernando “el Mozo”, dos de los más importantes plateros sevillanos del quinientos. Nos acerca a estos artífices introduciéndonos primero en la vida del gremio y en la evolución del arte de la época, cuando la orfebrería plateresca rompe con el ornato de tradición gótica, siendo esta familia buen ejemplo de ese renacimiento pleno que se apoya en la arquitectura y las artes figurativas para la generación de sus modelos. Coetáneos de los Ballesteros son otros nombres citados en el texto, que con nuestros protagonistas, “hicieron del centro hispalense uno de los más importantes de la Península” (pág. 18).

Los Ballesteros ocuparon los puestos más destacados dentro de la institución gremial y de la cofradía de los plateros hispalenses, destacando los de ensayador de la Casa de la Moneda y de platero de la Catedral. Miembros tan importantes dentro del gremio debían tener un extenso taller y muchas relaciones con sus compañeros de profesión y con otros maestros con los que colaboraron en la ejecución de diversos trabajos, de los que destacaremos entre los primeros a Juan de Arfe y Francisco de Alfaro, entre los orfebres, y a Pedro de Campaña o Roque Balduque dentro de los otros miembros de la actividad artística sevillana.

Inicia el estudio de la familia de los Ballesteros con el padre, “el Viejo”, cuyas raíces busca en la diócesis de Toledo, donde vivió un Hernando de Ballesteros, que era ensayador mayor de la Casa de la Moneda, en el año de 1519.

Propone cuatro periodos en la vida del artista, sus primeros años en Sevilla, donde llega en torno a 1544, cuando se registra dentro del oficio de plateros. Posteriormente analiza su llegada a la Catedral de Sevilla y su trabajo en ella desde que obtiene el nombramiento de platero de la misma en 1551, y a partir de aquí inicia el análisis de todas las obras realizadas en este tiempo así como de los sucesos dentro de su vida, para culminar haciendo un balance de su obra, sobre todo de la conservada, que cataloga.

En la reconstrucción de la vida de Hernando de Ballesteros “el Mozo”, parte del desconocimiento de su fecha exacta de su nacimiento, que ubica en los primeros años de la década de los cincuenta del siglo XVI, sigue con el aprendizaje y concluye en los primeros años como maestro platero, en torno a 1570. Posteriormente realiza el análisis de su vida como platero de la catedral de Sevilla, ocupando el cargo de su padre desde 1579, cerrando este periodo en 1593. A partir de entonces el autor del texto se ocupa del último periodo de la vida del artista, que enmarca con su testamento, e incluye la partida a las Indias, la que no está confirmada completamente, pues las fuentes hablan de un Hernando de Ballesteros que se encuentra en la villa de Potosí en 1596, que sustituye a Juan de Ballesteros (hijo de Hernando de Ballesteros “el Viejo”) en las labores de ensayos de la Casa de la Moneda de Potosí. Completa el capítulo, al igual que hiciera con el del mayor de los Ballesteros, con un estudio pormenorizado de la obra conservada.

Por último, presenta un capítulo dedicado a otros miembros de la familia, con alusión a los casos de Juan de Ballesteros Narváez, hijo de Hernando de Ballesteros “el Viejo” y por ende hermano de Hernando de Ballesteros “el Mozo”, que decidió marchar a América en 1564, donde fue nombrado ensayador de la ceca de Potosí en 1576. Y nos aproxima también a los dos yernos de Hernando de Ballesteros “el Viejo”. Bartolomé Gaitán de Espinosa (hijo del también platero Juan de Espinosa) y Juan García Bejarano.

El aparato crítico está conformado por un prolijo apéndice documental, que recoge treinta y dos ítems, entre los que destacan el concierto entre Hernando de Ballesteros “el Joven” y Juan de Arfe para el labrado de la custodia de la Catedral de Sevilla, y los testamentos de los dos protagonistas. Además, recaba la información aportada por una bibliografía muy amplia, en la que se encuentran las últimas novedades respecto al arte de la platería renacentista y a la familia Ballesteros, varios de ellos aportados por el propio autor del libro.

Rafael RODRÍGUEZ-VARO ROALES
Universidad Pablo de Olavide

MELERO, M^a. Luisa (texto), GACERÁN, Adolfo, GORDILLO, Enrique y GIL, Manuel (fotografía), *Patrimonio Etnológico y Actividades tradicionales en la Serranía Suroeste de Sevilla*, Sevilla, Asociación Serranía Suroeste Sevillana – Grupo de Desarrollo Local, 2007.

De la mano de la asociación “Serranía suroeste Sevillana” y con la financiación de la Junta de Andalucía, entre otros organismos oficiales, nos llega el último volumen de una trilogía que ha analizado diferentes aspectos y contenidos de la sierra suroeste de Sevilla. Este volumen al igual que los anteriores, posee un marcado sesgo etnográfico que trata de mostrar el rico y variado patrimonio religioso, natural e industrial de las localidades que componen la serranía suroeste Sevillana, con el fin de promover la difusión y conservación del patrimonio etnológico de la zona. En esta ocasión, dicha labor ha sido llevada a cabo por la antropóloga cultural María Luisa Melero Melero mediante la publicación que ahora presentamos.

La complejidad geográfica de la comarca, a caballo entre la sierra y la campiña, ha dado lugar a diversas formas de aprovechamiento de los recursos naturales y el espacio, que se han traducido en una rica y variada tipología de edificaciones industriales vinculadas directamente con las actividades agropecuarias tradicionales de esta zona de frontera. Para abordar de una manera clara y amena esta compleja realidad, la obra se articula en tres partes bien diferenciadas.

En la primera la autora hace un análisis del ámbito espacial y de las características geomorfológicas de la serranía suroeste.

La segunda parte, la más extensa de las tres, se subdivide a su vez en tres epígrafes. *Arquitectura vernácula y medioambiente*, donde se analizan los materiales y las técnicas constructivas empleadas y su relación con el medio natural y la tradición histórica comarcal.

Arquitectura y actividades económicas, analiza principales tipologías arquitectónicas de la comarca, todas ellas relacionadas con la triada mediterránea y la tradición ganadera serrana. Son objeto de especial estudio en este apartado las haciendas de olivar, almazaras, cortijos de labor y agroganaderos. Igualmente se analizan con detalle los inmuebles construidos ex profeso para la transformación del cereal (molino harinero). Completan la tipología de edificaciones analizadas las destilerías y fabricas de aguardientes que aun conservan las tradicionales formas de fabricación del anisado.

Arquitectura e infraestructuras hidráulicas, se analiza los diferentes sistemas de irrigación y acumulación del agua tanto para el uso domestico como agrícola y ganadero.

Todo el texto esta respaldado por un gran número de imágenes de gran belleza y calidad, que ilustran de manera perfecta un texto que combina con habilidad el carácter científico y divulgativo propio de este tipo de obra. De hecho, esta es una de las características más destacables de la obra. Ya que, esta nace con la intención de acercar al gran público la riqueza etnológica de esta comarca de Sevilla, pero lo hace desde un punto de vista estrictamente científico, con el fin de desterrar la idea de que se trata de un patrimonio menor con respecto al histórico. Es por eso, por lo que la autora hace especial hincapié en informar al lector sobre la importancia de que todos los bienes muebles e inmuebles que componen este rico patrimonio, son por igual importantes, puesto que todos ellos son reflejo de la estructura socioeconómica de la comarca y por tanto testimonios culturales de los procesos históricos de la zona.

María PULIDO MONTESINOS
Universidad Pablo de Olavide

FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Benedictinos, Dominicos, Carmelitas y Basilios*, Sevilla, Diputación Provincial, 2008

Como exordio del presente texto cabe destacar la importancia del patrimonio artístico de una ciudad como es Sevilla. A lo largo de los siglos, la villa hispalense se ha ido consolidando como uno de los mayores continentes de expresiones artísticas de muy distinta índole, siendo además este

acervo cultural y patrimonial uno de los motores económicos actuales de la ciudad. Sabido es, por tanto, que la importancia del complejo artístico y cultural de Sevilla se debe, en gran medida, al papel de metrópolis comercial, ostentando el monopolio, gracias a su puerto fluvial, del comercio con las Indias. Este status privilegiado que otorgaba a Sevilla importancia y poderes, cuanto menos, de capital, dio lugar, durante los siglos XVI, XVII y en menor medida XVIII, a un proceso constructivo sin precedentes en la historia de la ciudad. Las grandes dimensiones del casco histórico y la prosperidad reinante gracias a las riquezas americanas, propiciaron la llegada no solo de aristócratas, sino de toda una amalgama de ricos comerciantes, campesinos, asalariados, mercenarios, hidalgos, burócratas, militares y artesanos, que engrasaron las filas demográficas de una ciudad en auge. Como es lógico, a esta boyante situación económica y social, siguieron las sucesivas implantaciones de casas religiosas o conventos, con el consiguiente patronazgo de hermandades y familias adineradas que comenzaron una ardua pugna por dotar a sus edificios, objetos de su deferencia de una copiosa galería de manifestaciones artísticas. De este modo, en la construcción y mecenazgo conventual de la Sevilla de los siglos XVI, XVII y XVIII, se congregaron una serie de manifestaciones artísticas de primer orden que englobaban importantes series pictóricas, esculturas, retablos, yeserías, carpintería, orfebrería, azulejería, rejería y, por supuesto, arquitectura, con representación de los diferentes estilos artísticos preponderantes en cada época. Como podemos deducir de esta fecunda etapa artística, las manifestaciones fueron innumerables tanto a nivel cuantitativo como a nivel valorativo-artístico. No obstante, a raíz de tres hitos históricos acaecidos en el siglo XIX como son la Invasión Francesa, la Desamortización de Mendizábal (1835-1836) y la Revolución de 1868, se calcula que, actualmente en Sevilla sólo se conserva la cuarta parte⁹ de su patrimonio primigenio, debido a la pérdida o expropiación del mismo durante los citados sucesos. A este respecto, la investigación de Fernández Rojas, cuyo objeto de estudio monográfico fueron treinta y ocho conventos, de los cuales se presentan quince en la obra: *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Benedictinos, Dominicos, Carmelitas y Basilio*s, sirve de precedente para esclarecer la realidad de un patrimonio que históricamente pertenece al *populus* sevillano, y que actualmente forma parte de colecciones privadas, museos extranjeros o, en el peor de los casos, se ha perdido.

A grosso modo, el análisis de cada una de las quince casas religiosas que constituyen el *corpus* de la obra de Fernández Rojas, está dividido en dos partes. En primer lugar, los diferentes conventos son agrupados bajo el signo de la Orden a la que pertenecen¹⁰, de la que se da una pequeña introducción para contextualizarla con el convento sevillano. Este primer apartado está por tanto dedicado a la historia de la Orden desde su fundación y su devenir a lo largo de los siglos hasta su extinción. La segunda parte se caracteriza por ser el bloque principal y más amplio, ya que se ocupa de analizar en

9. VALDIVIESO, Enrique. Prólogo a la obra de FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Benedictinos, Dominicos, Agustinos, Carmelitas y Basilio*s. Diputación de Sevilla. Arte. Sevilla /2008/ Pág. 10.

10. En el caso de la obra de Fernández Rojas encontramos monasterios clasificados en la Orden de San Benito (Benedictinos), Orden de Predicadores o Vulgo Dominicos, Orden de San Agustín, Orden del Carmen y Orden de San Basilio.

profundidad el patrimonio artístico basándose en el estudio de las piezas y en fuentes documentales y bibliográficas. En todos los casos, el análisis de las obras artísticas se divide, a su vez, en tres apartados atendiendo a las manifestaciones arquitectónicas, retablos y escultura, y producción pictórica; aunque, cuando el resultado de la investigación lo requiere, podemos encontrar un cuarto apartado dedicado a las artes suntuarias. Finalmente, al concluir cada capítulo se insertan una serie de documentos gráficos que ilustran, atestiguan y clarifican los elementos artísticos desaparecidos de su enclave conventual. Cabe señalar por último que a esta segmentación inicial de la obra, se une un primer apartado en el que se explica el contexto histórico-social en el que se dio la construcción, desamortización y desaparición conventual. Como se ha mencionado anteriormente, la obra de Matilde Fernández Rojas aporta un material de suma importancia para la investigación del patrimonio artístico-conventual de la ciudad hispalense antes de los sucesos decimonónicos. A su vez, es un claro complemento para otros estudios e investigaciones que van en la línea del patrimonio perdido, para el que el departamento de Historia del Arte de la universidad de Sevilla tiene un programa específico de investigación. Además, la obra sirve como complemento a otras publicaciones de índole similar y basadas en la rama conventual femenina. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX* no es, a priori, una obra de carácter divulgativo; no obstante, la autora presenta sus investigaciones con suma claridad, ofreciendo además numerosos datos que avalan su discurso. La obra es, por tanto, un estudio basado en la revisión y el cotejo de diversas fuentes históricas con la aportación simultánea de nuevos datos, que permiten rectificar errores que, en palabras de la misma autora, se dan “una y otra vez sin contrastar”¹¹. Estamos ante un trabajo de investigación que nos acerca a los orígenes de la Sevilla actual, puesto que los procesos de creación y destrucción conventual determinaron la imagen urbana de la ciudad e incluso su propio desarrollo y crecimiento posterior. Abierto queda el debate sobre la propiedad y legitimidad de los bienes expropiados, así como abierto queda el trabajo de Fernández Rojas a nuevos descubrimientos documentales y hallazgos de obras que permitan arrojar luz a un proceso histórico lineal, que acabó con una importante parcela del grueso artístico sevillano.

Mar DOMÍNGUEZ SEDA
Universidad Pablo de Olavide

11. FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, op. cit. Pág. 15.

Normas de presentación de 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 la arquitectura españoles e iberoamericanos. Está orientada a la comunidad de investigadores y docentes de estas disciplinas.

En la selección de los trabajos susceptibles de ser publicados, el consejo editorial estimará el carácter científico de los mismos. En la realización de dicha tarea cuenta con el apoyo del comité asesor, además de la ayuda de evaluadores externos en la admisión de los textos presentados.

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 cada una y 70 caracteres por líneas, escritas en letra Times New Roman y tipo 12.

No se admitirán más de 6 ilustraciones por artículo, todas en cualquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 ppp. a tamaños final, o sea, si se piensa que tiene que tener un tamaño en la obra de 10x15 cm será en ese tamaño cuando deba tener 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 aquellos casos en los que deba incrementarse el número de imágenes cuando así lo requiera 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 la fecha de finalización del trabajo, inmediatamente después del título, así como la institución o grupo de investigación al que pertenece.

Las notas podrán ir tanto al pie de página como al final del texto, debiendo respetar todas las características del formato y presentación dadas con anterioridad. Del mismo modo, irán numeradas consecutivamente.

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 PEÑAVELASCO, 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 obra del autor en el texto: LÓPEZ GUZMÁN, R., Op. Cit., pág. 98.

Si la obra citada no 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: *Ibid*, pág. 60.