

atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 31 · 2025



atrio

revista de historia del arte

Atria. Revista de Historia del Arte es una publicación científica del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, con periodicidad anual y sometida al sistema de revisión por pares. Fue fundada en 1988 (ISSN 0214-8293 y depósito legal SE-10-1989, impresa desde 1988 hasta 2013) con el objetivo de publicar estudios originales e inéditos sobre Patrimonio Cultural e Historia del Arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica. Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas. Se publica en formato electrónico, facilitando el acceso a su contenido bajo la licencia indicada y sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos. eISSN: 2659-5230



Equipo editorial

Dirección

Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Daniela Kaplan Stein (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Pablo Navarro Morcillo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)

M.^a del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)

Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Comité científico

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)

Luisa Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta, España)

Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)

Buenaventura Bassegoda Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Jaime H. Borja Gómez (Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia)

Belén Calderón Roca (Universidad de Málaga, España)

Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga, España)

Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)

Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro-Alagoano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Maceió, Brasil)

Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia)

Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)

Fauzia Farneti (Università degli Studi di Firenze, Italia)

Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén, España)

David García Cueto (Museo Nacional del Prado, Madrid, España)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada, España)

Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca, Ecuador)

María del Pilar López (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia)

Rafael López Guzmán (Universidad de Granada, España)

Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Magno Mello (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil)

Luciano Migliaccio (Universidade de São Paulo, Brasil)

Benito Navarrete Prieto (Universidad de Alcalá de Henares, España)

Sandra Negro Tua (Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú)

Víctor Manuel Nieto Alcaide (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)

María Teresa Paliza Monduate (Universidad de Salamanca, España)

Aurora Rabanal Yus (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Wifredo Rincón García (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga, España)

Antonio Salcedo Miliani (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España)

Olaya Sanfuentes (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile)

Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga, España)

Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)

Ricardo Tapia Zarricueta (Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile)

Antonio Urquizar Herrera (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)

Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

EDITA

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio@upo.es

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

Imagen de portada: José Arpa, *Artista del Jacal*, 1898. Óleo sobre lienzo, 60,6 x 76 cm. Colección privada. San Antonio, Texas. © Fotografía: Carmen Rodríguez Serrano.

Diseño y maquetación: Referencias Cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Equipo de traducción: Concetta Bondi, coord., y Briana Palacios (Arizona State University, Phoenix, USA).

Periodicidad anual

Inicio de publicación: 1988

Año de edición: 2025

ISSN: 0214-8293 (versión impresa)

eISSN: 2659-5230 (versión digital)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en la base de datos Scopus, posicionada en el Q4 de Scimago Journal Rank en su edición de 2024. Además cuenta con el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género. Está evaluada en MIAR, CIRC (grupo B), Erih Plus, Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 -) con 38 características cumplidas) y DOAJ. Además, está catalogada en Art & Architecture Source (EBSCO), Fuente Académica Plus (EBSCO), Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde). También se encuentra indexada en DOAJ, Dialnet, PIO, BASE, Índices CSIC, Regesta Imperia y Recolecta.

La revista *Atrio* se financia a través del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia 2023-2026 de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

Dossier monográfico

Editoras invitadas

Magdalena Illán Martín (Universidad de Sevilla, España)

Carmen Rodríguez Serrano (Universidad de Sevilla, España)

Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Clara Bejarano Pellicer (Universidad de Sevilla, España)
Lidia Beltrán Martínez (Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional, Junta de Andalucía, Sevilla, España)
María Dolores Caparrós Masegosa (Universidad de Granada, España)
Jesús Carrillo Castillo (Universidad Autónoma de Madrid, España)
María del Carmen Castillo Cisneros (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Yucatán, México)
Fernando Cruz Isidoro (Universidad de Sevilla, España)
Juan David Díaz López (Universidad Nacional de Educación a Distancia, A Coruña, España)
Elena Díez Jorge (Universidad de Granada, España)
Daniel Expósito Sánchez (Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, San Juan, Puerto Rico)
Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura, Cáceres, España)
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Martha Raquel Fernández García (Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México)
Mercedes Fernández Martín (Universidad de Sevilla, España)
Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura, Cáceres, España)
María del Castillo García Romero (Universidad de Sevilla, España)
María del Cristo González Marrero (Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, Las Palmas de Gran Canarias, España)
Salvador Hernández González (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Magdalena Illán Martín (Universidad de Sevilla, España)
Laura Illescas Díaz (Universidad Isabel I, Burgos, España)
Alejandro Julián Andrade (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)
Concha Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza, España)
José Manuel López Vázquez (Universidade de Santiago de Compostela, España)
Carlos Maura Alarcón (Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México)
Tatiana Beatriz Medina Sánchez (Universidad Católica San Pablo, Arequipa, Perú)
María Jesús Mejías Álvarez (Universidad de Sevilla, España)
Julio Navarro Palazón (Escuela de Estudios Árabes (CSIC), Granada, España)
David Montolio Torán (Universitat de València, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Yolanda Victoria Olmedo Sánchez (Universidad de Córdoba, España)
Ester Prieto Ustio (Investigadora independiente, Palencia)
Carmen Rodríguez Serrano (Universidad de Sevilla, España)
Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Agustín René Solano Andrade (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)
Ariadna Solís Bautista (Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México)
Henry O. Vargas Benavides (Universidad de Costa Rica, San Ramón, Alajuela, Costa Rica)
Fernando Vela Cossío (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Custodio Velasco Mesa (Universidad de Sevilla, España)

* Listado de investigadores/as que han dado su autorización para hacer pública su participación en el proceso de evaluación de los artículos para *Atrio. Revista de Historia del Arte*.

ESTADÍSTICAS DEL NÚMERO 31 (2025)

Equipo editorial

- Comité editorial:
 - Apertura institucional: 62,50%
 - Apertura internacional: 25%
- Comité científico:
 - Apertura institucional: 97,30%
 - Apertura internacional: 40,54%

Evaladores/as

- Número total de evaluadores/as participantes: 40
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 34 (85%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 6 (15%)

Artículos

- Recibidos y evaluados: 34
- Aceptados y publicados: 22 (64,71%)
- Rechazados: 12 (35,29%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 86 días

Perfil de los/las autores/as de los artículos publicados

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 21 (91,3%)
- Nacionales: 17 (73,91%)
 - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes: Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz; Universidad de

Córdoba; Universidad de Extremadura, Cáceres; Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna; Universidad de León; Universidad de Murcia; Universidad de Sevilla; Universidad de Valladolid; Universitat de València; y Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Internacionales: 6 (26,09%)

- Las instituciones de los/as autores/as internacionales son las siguientes: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México; CONICET. CEDODAL, Buenos Aires, Argentina; Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México; y Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.

Reseñas

- Recibidas: 8
- Publicadas: 8 (100%)

Perfil de los/las autores/as de las reseñas publicadas

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 2 (25%)
- Nacionales: 7 (87,5%)
 - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes: Universitat de València; y Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
- Internacionales: 1 (12,5%)
 - La institución de la autora internacional es la siguiente: Universidad de la Frontera, Temuco, Chile.

índice

ARTÍCULOS

- 8 ¿Cóndores caribeños? Apuntes para el análisis iconográfico de los amuletos bimorfos huecoídes
<https://doi.org/10.46661/atrio.9555>
Paola Nicole Sánchez Nieves
- 32 Imágenes sonoras del pasado. Iconografía musical en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)
<https://doi.org/10.46661/atrio.10376>
José Ignacio Palacios Sanz
- 60 "El bany de Sa Majestat" en la morería de Xàtiva: rentabilidad y preservación de su patrimonio a lo largo de los siglos (1382-1599)
<https://doi.org/10.46661/atrio.11035>
Araceli Moreno Coll
- 80 Vestir a la morisca para el juego de cañas. Símbolo, significado y estudio de su indumentaria (ss. XV-XVI)
<https://doi.org/10.46661/atrio.10772>
Dolores Serrano-Niza
- 104 Juan de Alcántara y la catedral de Guadalajara en el virreinato de Nueva España
<https://doi.org/10.46661/atrio.10892>
Enrique Camacho Cárdenas
- 122 Pablo Legot y su actividad en Utrera (Sevilla): dos nuevos trabajos para la parroquia de Santiago en 1630
<https://doi.org/10.46661/atrio.10914>
Sergio Nieto López
- 142 La dinastía de los Furriel y el órgano de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez
<https://doi.org/10.46661/atrio.11039>
Ángel Marín Berral
- 166 La Academia de Bellas Artes de Cádiz en la configuración del mobiliario litúrgico para la Catedral Nueva (1835-1869)
<https://doi.org/10.46661/atrio.10886>
Juan Alonso de la Sierra Fernández
- 190 Las dos caras de Goya: ilustrado y dionisiaco. Reflexiones desde los pensamientos de Nietzsche y Danto
<https://doi.org/10.46661/atrio.11100>
Daniel Sánchez Requejo
- 212 La etapa española de Milada Šindlerová (1875-1941) y el fenómeno de las diletantes
<https://doi.org/10.46661/atrio.11162>
Rocío Rodríguez Roldán
- 232 Cuando el cemento imitó la piedra
<https://doi.org/10.46661/atrio.11178>
Graciela María Viñuales
- 254 La destrucción de las ruinas. Un giro argumental en torno a la conservación del patrimonio
<https://doi.org/10.46661/atrio.11225>
María del Valle Gómez de Terreros Guardiola

RESEÑAS

- 526 Garone Gravier, Marina. *Una Babel sobre el papel. Trazos para una historia de los libros en lenguas indígenas en la Nueva España*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11452>
Nataly Cancino Cabello
- 530 Gutiérrez, Ramón, y Graciela María Viñuales. *El destello de las Luces. Nuevas miradas a la arquitectura americana en tiempos de la Ilustración*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11208>
Francisco Ollero Lobato
- 535 Marco Dorta, Enrique. *Cartagena de Indias: La ciudad y sus monumentos*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11180>
Alberto Escovar Wilson-White
- 539 García del Real Marco, Berta. *Enrique Marco Dorta: un viaje iniciático por América del Sur (1940-1941)*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11179>
Alberto Escovar Wilson-White
- 543 Illán Martín, Magdalena, y Ana Aranda Bernal, eds. *"Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia". Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11181>
Daniela Kaplan Stein
- 546 Solbes Borja, Clara. *El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11047>
Javier Martínez Fernández
- 550 Verdugo Santos, Javier. *Immensa Aeternitas. El interés por el pasado y la tutela del patrimonio arqueológico en la Roma de los papas. De Gregorio Magno a la unificación italiana (590-1870)*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11492>
Fernando Quiles García
- 554 Schacter, Rafael. *Monumental Graffiti. Tracing Public Art and Resistance in the City*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11363>
Pablo Navarro Marcillo

DOSSIER MONOGRÁFICO

Horizontes de lo convulso. Identidades artísticas transculturales en el siglo XIX: México y España

Magdalena Illán Martín / Carmen Rodríguez Serrano (editoras invitadas)

- 285 Estudio preliminar
<https://doi.org/10.46661/atrio.11788>
Magdalena Illán Martín / Carmen Rodríguez Serrano
- 288 Víctor Theubet de Beauchamp y la imagen de México en España durante la guerra de Independencia, 1810-1821
<https://doi.org/10.46661/atrio.10775>
Arturo Aguilar Ochoa
- 312 Independencia, patriotismo y libertad en los Trajes de Linati: una visión política y social de México en 1828
<https://doi.org/10.46661/atrio.10746>
Jesús Márquez Carrillo
- 338 La mirada de México en Carl Nebel y en Adele Breton como construcción del imaginario postvirreinal
<https://doi.org/10.46661/atrio.10818>
Francisco Javier Pizarro Gómez / Angelika García Manso
- 362 Las ideologías nacionales en la iconografía de Hernán Cortes en el siglo XIX. El papel de la Academia
<https://doi.org/10.46661/atrio.10827>
Rosa Perales Piqueres
- 384 *La vida en México más allá de lo pintoresco. Una relectura de la obra de madame Calderón a través de las artes*
<https://doi.org/10.46661/atrio.10728>
Carmen Rodríguez Serrano
- 410 Modelos de identidad en la fotografía mexicana del siglo XIX y su vinculación con los imaginarios de lo nacional
<https://doi.org/10.46661/atrio.10731>
Eunice Miranda Tapia
- 432 Identidades transculturales en femenino. Teoría y crítica de arte feminista en *El Álbum de la Mujer* (1883-1890)
<https://doi.org/10.46661/atrio.10784>
Magdalena Illán Martín
- 456 El imaginario de México en la industria editorial catalana. Una reseña de los artistas gráficos que trabajaron en *México a través de los siglos*
<https://doi.org/10.46661/atrio.10822>
Carlos Felipe Suárez Sánchez
- 482 Innovación y modernidad en la obra de José Arpa durante su estancia en Puebla (México): la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla
<https://doi.org/10.46661/atrio.10693>
Rafael de Besa Gutiérrez
- 506 Presencia española en la escena artística en Puebla a finales del siglo XIX
<https://doi.org/10.46661/atrio.10751>
Isabel Fraile Martín

index

ARTICLES

- 8 Caribbean Condors? Notes for the Iconographic Analysis of Dimorphic Huecoid Amulets
<https://doi.org/10.46661/atrio.9555>
Paola Nicole Sánchez Nieves
- 32 Sound Images of the Past. Musical Iconography in the Cathedral of El Burgo de Osma (Soria)
<https://doi.org/10.46661/atrio.10376>
José Ignacio Palacios Sanz
- 60 "El bany de Sa Majestat" in the Moorish Quarter of Xàtiva: Profitability and Preservation of its Heritage Over the Centuries (1382-1599)
<https://doi.org/10.46661/atrio.11035>
Araceli Moreno Coll
- 80 Dressing "a la morisca" (in the Moorish Fashion) for the Game of Reeds. Symbol, Meaning and Study of their Clothing (15-16th Centuries)
<https://doi.org/10.46661/atrio.10772>
Dolores Serrano-Niza
- 104 Juan de Alcántara and the Cathedral of Guadalajara in the Viceroyalty of New Spain
<https://doi.org/10.46661/atrio.10892>
Enrique Camacho Cárdenas
- 122 Pablo Legot and his Activity in Utrera (Sevilla): Two New Works for the Parish of Santiago in 1630
<https://doi.org/10.46661/atrio.10914>
Sergio Nieto López
- 142 The Furriel Dynasty and the Organ of the Church of Santa Marina de Aguas Santas of Fernán Núñez
<https://doi.org/10.46661/atrio.11039>
Ángel Marín Berral
- 166 The Academy of Fines Arts of Cádiz in the Configuration of the Liturgical Furniture for the New Cathedral (1835-1869)
<https://doi.org/10.46661/atrio.10886>
Juan Alonso de la Sierra Fernández
- 190 The Two Faces of Goya: Illustrated and Dionysian. Reflections from the Thoughts of Nietzsche and Danto
<https://doi.org/10.46661/atrio.11100>
Daniel Sánchez Requejo
- 212 The Spanish Phase of Milada Šindlerová (1875-1941) and the Dilettante Phenomenon
<https://doi.org/10.46661/atrio.11162>
Rocío Rodríguez Roldán
- 232 When Cement Imitated Stone
<https://doi.org/10.46661/atrio.11178>
Graciela María Viñuales
- 254 The Destruction of Ruins: A Turning Point in Heritage Conservation
<https://doi.org/10.46661/atrio.11225>
María del Valle Gómez de Terreros Guardiola

REVIEWS

- 526 Garone Gravier, Marina. *Una Babel sobre el papel. Trazos para una historia de los libros en lenguas indígenas en la Nueva España*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11452>
Nataly Cancino Cabello
- 530 Gutiérrez, Ramón, y Graciela María Viñuales. *El destello de las Luces. Nuevas miradas a la arquitectura americana en tiempos de la Ilustración*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11208>
Francisco Ollero Lobato
- 535 Marco Dorta, Enrique. *Cartagena de Indias: La ciudad y sus monumentos*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11180>
Alberto Escovar Wilson-White
- 539 García del Real Marco, Berta. *Enrique Marco Dorta: un viaje iniciático por América del Sur (1940-1941)*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11179>
Alberto Escovar Wilson-White
- 543 Illán Martín, Magdalena, y Ana Aranda Bernal, eds. *"Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia". Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11181>
Daniela Kaplan Stein
- 546 Solbes Borja, Clara. *El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11047>
Javier Martínez Fernández
- 550 Verdugo Santos, Javier. *Immensa Aeternitas. El interés por el pasado y la tutela del patrimonio arqueológico en la Roma de los papas. De Gregorio Magno a la unificación italiana (590-1870)*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11492>
Fernando Quiles García
- 554 Schacter, Rafael. *Monumental Graffiti. Tracing Public Art and Resistance in the City*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11363>
Pablo Navarro Marçillo

MONOGRAPHIC DOSSIER

Horizons of the Convulsive. Transcultural Artistic Identities in the Nineteenth Century: Mexico and Spain

Magdalena Illán Martín / Carmen Rodríguez Serrano (guest editors)

- 285 Preliminary Study
<https://doi.org/10.46661/atrio.11788>
Magdalena Illán Martín / Carmen Rodríguez Serrano
- 288 Victor Theubet de Beauchamp and the Image of Mexico in Spain during the War of Independence, 1810-1821
<https://doi.org/10.46661/atrio.10775>
Arturo Aguilar Ochoa
- 312 Independence, Patriotism and Liberty in Linati's *Costumes*: A Political and Social Vision of Mexico in 1828
<https://doi.org/10.46661/atrio.10746>
Jesús Márquez Carrillo
- 338 The View of Mexico in Carl Nebel and Adele Breton as a Construction of the Post-Virreinal Imaginary
<https://doi.org/10.46661/atrio.10818>
Francisco Javier Pizarro Gómez / Angelika García Manso
- 362 National Ideologies in the Iconography of Hernán Cortés in the 19th Century. The Role of the Academy
<https://doi.org/10.46661/atrio.10827>
Rosa Perales Piqueres
- 384 *Life in Mexico* beyond the Picturesque. A Reinterpretation of the Work of Madame Calderón through the Arts
<https://doi.org/10.46661/atrio.10728>
Carmen Rodríguez Serrano
- 410 Identity Models in 19th Century Mexican Photography and their Contribution with Nationalist Precepts
<https://doi.org/10.46661/atrio.10731>
Eunice Miranda Tapia
- 432 Transcultural Identities in Feminine. Feminist Art Theory and Criticism in *El Álbum de la Mujer* (1883-1890)
<https://doi.org/10.46661/atrio.10784>
Magdalena Illán Martín
- 456 The Imaginary of Mexico in the Catalan Publishing Industry. A Review of the Graphic Artists who Worked in *Mexico a través de los siglos*
<https://doi.org/10.46661/atrio.10822>
Carlos Felipe Suárez Sánchez
- 482 Modernity and Innovation in the Work of José Arpa during his Stay in Puebla (Mexico): the Collection of the Royal Academy of Fine Arts of Seville
<https://doi.org/10.46661/atrio.10693>
Rafael de Besa Gutiérrez
- 506 Spanish Presence in the Artistic Scene in Puebla at the End of the 19th Century
<https://doi.org/10.46661/atrio.10751>
Isabel Fraile Martín

ARTÍCULOS | ARTICLES



¿Cóndores caribeños? Apuntes para el análisis iconográfico de los amuletos bimorfos huecoides

Caribbean Condors? Notes for the Iconographic Analysis of Dimorphic Huecoid Amulets

Paola Nicole Sánchez Nieves

Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico

paola.sanchez20@upr.edu

 0009-0006-3432-569X

Recibido: 30/09/2024 | Aceptado: 05/12/2024

Resumen

Entre los vestigios artísticos del Caribe ancestral, el legado artístico de la cultura huecoide en el patrimonio puertorriqueño permanece a grandes rasgos inexplorado. Desde su revolucionario hallazgo, se han invertido varios esfuerzos interdisciplinarios en estudiar los restos materiales huecoides. Sin embargo, la perspectiva histórico-artística se ve considerablemente opacada por la mirada arqueológica que suele predominar sobre los objetos prehispánicos. El presente artículo pretende analizar el motivo del ave rapaz en la producción plástica de la cultura huecoide, en aras de indagar su función simbólica y establecer posibles vínculos con su lugar de procedencia en el continente americano. Identificando paralelismos entre culturas afines, se proponen indicios para realizar un análisis iconográfico preliminar de la manifestación artística más distintiva del repertorio visual huecoide: tesoro ignorado del arte puertorriqueño.

Abstract

Among the many ancestral Caribbean vestiges in Puerto Rican artistic heritage, the Huecoid legacy remains largely unexplored. Since its revolutionary discovery, several interdisciplinary efforts have been invested in studying Huecoid culture and its material remains. However, as customary in the study of pre-Hispanic objects, a predominantly archeological approach completely overshadows the art historical perspective. This paper analyzes the raptorial bird motif in Huecoid art, exploring its symbolic purpose and establishing possible ties with the culture's place of origin within the American continent. By assessing parallelisms between related cultures, this study suggests notable pointers to craft a preliminary iconographic analysis of the most distinctive artworks in Huecoid visual repertoire: ignored treasures of Puerto Rican art.

Palabras clave

Arte puertorriqueño
Caribe prehispánico
Amuletos huecoides
Cóndor andino
Cabeza trofeo
Iconografía

Keywords

Puerto Rican Art
Pre-Hispanic Caribbean
Huecoid Amulets
Andean Condor
Trophy Head
Iconography

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Sánchez Nieves, Paola Nicole. "¿Cóndores caribeños? Apuntes para el análisis iconográfico de los amuletos bimorfos huecoides." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 8-30. <https://doi.org/10.46661/atRIO.9555>.

© 2025 Paola Nicole Sánchez Nieves. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La Hueca o huecoide fue una cultura agro-alfarera con raíces suramericanas que llegó a Puerto Rico durante el siglo III a. C. y cuyo marco cronológico abarca desde el año 250 a. C. hasta el 1545 de nuestra era¹. Los huecoides se especializaban en la minuciosa talla de piedras preciosas y materiales frágiles que ponían de manifiesto una impresionante destreza. El repertorio artístico que se les adjudica es único en su clase y distintivo entre los demás grupos nativos del Caribe. Los ejemplares más característicos del arte huecoide son adornos bimorfos encabezados por un ave rapaz que la historiografía convencional ha denominado "cóndor andino", pese a carecer de evidencias concluyentes para justificar dicha atribución taxonómica. Estos amuletos han servido para consolidar la identidad cultural huecoide en la era cerámica temprana. Sin embargo, la literatura existente no abunda en su posible significación más allá de atribuirles una connotación ritual implícita.

A continuación, figuran consideraciones generales para el estudio iconográfico-icnológico de los amuletos bimorfos huecoides. Se examinarán representaciones ornitomorfas y datos etnohistóricos de culturas prehispánicas afines para establecer correspondencias e indagar su simbolismo mágico-religioso. Los huecoides inmortalizaron su imaginario cosmogónico en una manifestación extraordinaria del arte puertorriqueño que, lastimosamente, no ha alcanzado su merecido reconocimiento en la cultura popular. El presente artículo abordará la enigmática obra de este grupo primigenio de artistas, aspirando a servir como punto de partida para futuros estudios histórico-artísticos sobre la producción plástica huecoide.

Aspectos formales

Los artistas huecoides realizaron una multitud de adornos corporales con diferentes tipos de materiales. Entre ellos, sobresalen los líticos por sus representaciones zoomorfos de especies fácilmente reconocibles (como aves o ranas) y reptiles aún no identificados. Aunque es muy variado su repertorio, la repetición de colores y animales en sus obras parece insinuar una temática común. La cantidad de diminutos ornamentos

1. Reniel Rodríguez Ramos et al., "Revision of the cultural chronology of precolonial Puerto Rico: A Bayesian approach," *PLoS ONE* 18, no. 2 (2023), <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0282052>.

trabajados con intachable minuciosidad sugiere una tradición artística milenaria y un complejo sistema religioso.

Inmersas en la abundancia de su ajuar lítico, las piezas que mejor sugieren una probable estratificación social en la cultura huecoïde son los amuletos ornitomorfos de tonalidades verdosas que a menudo ilustran las portadas de sus catálogos. Esta idea incide en la noción de una religiosidad sistemática y fundamental para esta población. Los pendientes de aves rapaces se reconocen arqueológicamente en múltiples islas del Caribe, pero el acervo de los sitios huecoïdes en Puerto Rico² es comparativa y significativamente mayor. Estos adornos tienen la particularidad de albergar en su canon dos unidades figurativas dispares.



Fig. 1. Izquierda: amuleto bimorfo tallado en jadeïta que representa un ave rapaz con cabeza humana en las garras. Tipología exclusiva de Puerto Rico, 51 x 42 mm. Derecha: amuleto bimorfo huecoïde donde la figura principal sostiene a un ave de menor tamaño. © Fotografías: Luis Chanlatte Baik e Yvonne Narganes Storde, 2005.

El diseño bimorfo de los pendientes huecoïdes muestra un ave rapaz con una silueta ambigua entre las garras. Esta figura se ha asociado tradicionalmente a una cabeza humana o cabeza trofeo que, para ciertas tribus suramericanas, simboliza la decapitación victoriosa de un enemigo. No obstante, otros expertos han sugerido la posibilidad de que se trate de una tortuga o concha³. La vasta mayoría de los ejemplares exhumados en Vieques responde a estos criterios, excepto uno que se desiguala porque el ave tallada sostiene otra avecilla o pichón⁴ (Fig. 1).

La variedad de materiales que usaban los artistas huecoïdes constata una amplia "red de intercambio de materias primas de gran significado cultural entre poblados aborígenes de las islas del Caribe y sus lugares de origen en el continente"⁵. Algunas cuentas de collares, por ejemplo, se realizaron con minerales imposibles de encontrar en la geología

2. La Hueca, Vieques y Punta Candelero, Humacao.

3. Christina M. Giovas, "A Critical Appraisal of the Taxonomic Attribution of Raptorial Bird Pendants: Is the Condor King?" (ponencia, XXVII Congreso Internacional de Arqueología del Caribe, Santa Cruz, 24-28 de julio de 2017).

4. Luis Chanlatte Baik e Yvonne Narganes Storde, *Arqueología de Vieques* (San Juan: Centro de Investigaciones Arqueológicas de la Universidad de Puerto Rico, 1984), 41.

5. Miguel Rodríguez López, "Arqueología de Punta Candelero," en *Integración de la cultura Huecoïde y la arqueología al salón de clase* (Gurabo: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, 2014), 17.



Fig. 2. Etapas de elaboración para los amuletos biformos huecoides. © Fotografía: Luis Chanlatte Baik e Yvonne Narganes Storde, 2005.

puertorriqueña, como la amatista, la aventurina y el citrino. Así pues, en décadas recientes, se ha desvelado la naturaleza dinámica del Caribe istmo-antillano precolonial.

Los talismanes biformos huecoides eran primordialmente realizados en jadeíta, serpentina y calcita. Pese a la correspondencia entre las Antillas y América continental, el hallazgo de múltiples amuletos en diversas fases de elaboración certifica una producción local de estas piezas (Fig. 2). Asimismo, el reciente descubrimiento de jadeíta en Cuba apunta hacia una fuente local para los artefactos antillanos precolombinos de jade⁶ y abre paso a nuevas teorías sobre los mecanismos de distribución de materias primas en el Caribe inmemorial⁷.

Con respecto a su fabricación, los amuletos se confeccionaban en un bloque rectangular aplanado donde para los ojos, las alas y el tocado de la cabeza humana se empleaba la técnica de incisión. En cambio, el pico, la carúncula, la cabeza humana y la cola eran tallados⁸. Dentro del análisis formal de estas obras, cabe resaltar su diminuta escala, cuyas dimensiones oscilan entre 14 y 57 milímetros de altura (Fig. 3). Por tanto, la maestría técnica de sus hacedores es evidenciable, no solo por el tamaño de las piezas, sino por la fragilidad del material y el cuidado que supone su trabajo.

6. Antonio García Casco et al., "A new jadeitite jade locality (Sierra del Convento, Cuba): First report and some petrological and archeological implications," *Contributions to Mineralogy and Petrology* 158, no. 1 (2009): 1-16, <https://doi.org/10.1007/s00410-008-0367-0>.
7. Reniel Rodríguez Ramos, "The Circulation of Jadeitite across the Carribeanscape," en *Communities in Contact* (Leiden: Sidestone Press, 2011), 129.
8. Yvonne Narganes Storde, "La lapidaria de La Hueca, Vieques, Puerto Rico," en *Actas del XV Congreso Internacional de Arqueología del Caribe (San Juan, 25-31 de julio de 1993)*, coord. Ricardo E. Alegría y Miguel Rodríguez (San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1995), 143.



Fig. 3. Variedad de amuletos bimorfos en relación con su escala. © Fotografía: Luis Chanlatte Baik e Yvonne Narganes Storde, 1984.

Ser o no ser: el problema del “cóndor huecoïde”

Al hablar del arte huecoïde, es inevitable mencionar la figura del cóndor que la historiografía ha dado por sentada como rasgo definitorio. El ave representada se ha vinculado al cóndor andino por múltiples razones. Entre ellas, según algunos autores, el dimorfismo sexual denotado por la carúncula podría explicar por qué algunos amuletos exhiben esta especie de “cresta” y otros no. Además, la referencia al *Vultur gryphus* se ha sugerido por la morfología del pico, la postura encorvada y las garras fuertes tan características en las representaciones figurativas de esta ave. A continuación, exploraremos las implicaciones de esta atribución taxonómica y proveeremos una perspectiva distinta a lo previamente establecido.

En las creencias mágico-religiosas, la clasificación simbólica de los animales normalmente responde a los cuatro elementos. Las aves representan el aire; su vuelo es una metáfora de ascensión y libertad⁹. Se consideran portadoras de mensajes¹⁰ y por eso los chamanes alrededor del mundo han interpretado su vuelo y usado sus plumas en ámbitos ceremoniales. Ciertas aves “permiten a las personas comprender lo inexplicable porque encarnan contrastes y resuelven oposiciones”¹¹. Algunas, como el cóndor, poseen atributos que las convierten en una alegoría especialmente apta para expresar conceptos existenciales abstractos que parecen oponerse, pero van de la mano para establecer el balance natural: vida, muerte y regeneración. “Si partimos de la hipótesis de que, en las sociedades agrícolas andinas, el sentido del sacrificio de la vida humana estuvo estrechamente ligado a la regeneración de los ciclos vitales y a la renovación del orden social”¹², no resulta difícil advertir una posible relación entre los dos elementos figurativos que componen los amuletos ornitomorfos huecoides: el cóndor y la cabeza trofeo.

La referencia directa al cóndor andino ha servido para trazar orígenes viables de la migración huecoide a las Antillas. En los yacimientos arqueológicos huecoides, se hallaron colgantes de colmillos de pecarí y jaguar que reiteran la vigencia de los vínculos emocionales y culturales que se mantuvieron con el continente¹³. Si bien reconocen la ausencia de cóndores andinos en el Caribe, los autores que han abordado el tema hasta la fecha presuponen que las imágenes fueron reproducidas a lo largo de los siglos: no por estímulo inmediato, en un principio, sino por tradición o valor representativo.

Sin embargo, solo ligar la imagen con un determinado lugar en Suramérica, podría significar una interpretación muy superficial de la riqueza que albergaba el pensamiento mágico de estas culturas. A través de la historia, en el arte mitológico han figurado esbozos de criaturas trastocadas o quiméricas. Dar por sentado que el ave en los amuletos huecoides solo responde a la representación naturalista de una especie biológica

9. Sandra Gordillo, “El cóndor andino como patrimonio natural y cultural de Sudamérica,” en *Actas del Primer Congreso Internacional del Patrimonio Cultural* (Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2002), 329.
10. Eduardo Corona-Martínez, “Las aves de los entornos domésticos prehispánicos en el centro de México,” en *La Arqueología de Los Animales de Mesoamérica*, eds. Götz y Emery (Atlanta: Lockwood Press, 2014), 83-98, <https://doi.org/10.2307/j.ctvvnctc.9>.
11. Nicole Sault, “How Hummingbird and Vulture mediate between life and death in Latin America,” *Journal of Ethnobiology* 36, no. 4 (2016): 783, <https://doi.org/10.2993/0278-0771-36.4.783>.
12. María Paula Costas, “Cabezas trofeo en el mundo andino: interpretaciones acerca de su sentido en relación a las creencias ligadas al mantenimiento del orden cosmológico,” *Avances* 22, no. 2 (2012): 58.
13. Laura Del Olmo Frese, “Los Huecoides en Punta Candelero, una cultura ancestral,” en *Integración de la cultura Huecoide y la arqueología al salón de clase* (Gurabo: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, 2014), 29.

concreta, le resta a su potencial valor simbólico. El “pájaro horrible” de la cultura nazca¹⁴, por ejemplo, es un ave antropomorfizada que ilustra una de las fuerzas más poderosas del cielo. Su aspecto nace de la fusión entre el cóndor y el halcón¹⁵. De igual manera, los retratos de águilas y buitres a menudo se confunden en el arte prehispánico, ya que en la cosmología de la región Maya y la Amazonía, son intercambiables o interrelacionados¹⁶.



Fig. 4. Pendientes mochica con cóndores andinos, Perú, 390-450 d. C. Oro, cobre y plata, 10 cm. © Fotografía: dominio público, Museo Metropolitano de Nueva York.

Pese a ser especies distintas, tanto el cóndor andino y el buitre real, lucen un collar de plumas y un buche expandible que emerge del plumaje circundante. Estas características figuran ocasionalmente en las iconografías catártidas de Sur y Centroamérica (Fig. 4), pero escasean en las estampas caribeñas¹⁷. Se entiende, entonces, que una mirada demasiado científicista puede desviar el análisis conceptual de estas obras. El buitre plasmado en esta vasija maya exhibe una morfología semejante a la del ave rapaz en los amuletos huecoides (Fig. 5). Se presenta de perfil, encorvado, con garras flexionadas, ojos redondos y, aunque el pico esté abierto, manifiesta una curvatura similar. El contorno y la geometría adquieren un protagonismo especial en ambas obras. Con estas semblanzas, podemos ver cómo recursos estéticos análogos pueden representar especies de aves distintas.

Sobre la fortaleza en las garras que generalmente se usa para justificar la taxonomía del cóndor, Giovas ha recalcado que todos los catártidos poseen talones débiles diseñados para caminar y no para agarrar o cazar¹⁸. Esta es una característica definitoria de su familia biológica. Aunque los cóndores y los buitres ocasionalmente puedan

14. Donald Proulx, “Trophy Head-Taking and Human Sacrifice in Andean South America,” en *Handbook of South American Archaeology*, eds. Silverman y Harris (Nueva York: Springer, 2008), 1047-1060, https://doi.org/10.1007/978-0-387-74907-5_52.

15. Costas, “Cabezas,” 65.

16. Elizabeth Benson, “The Vulture: The Sky and The Earth,” en *Eight Palenque Round Table* (San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1996), 309, <https://doi.org/10.2993/0278-0771-36.4.783>; Mary Preuss, *Gods of the Popol Vuh* (Culver City: Labyrinthos, 1988), 30, <https://doi.org/10.2307/281586>; Peter Roe, *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin* (New Brunswick: Rutgers University, 1982), 259, <https://doi.org/10.1525/ae.1983.10.3.02a00180>.

17. Sault, “Hummingbird,” 784.

18. Giovas, “Critical Appraisal,” 4.



Fig. 5. Despliegue del programa iconográfico de una vasija maya. Escena sacrificial con música, danza y un buitre con una serpiente alrededor del cuello. © Fotografía: Justin Kerr, K791.

cazar presas pequeñas, ninguno de ambos habitúa a cargar peso en sus talones. Aun así, las cosmogonías bribri y cabécar les atribuyen a buitres la siembra de los cuatro soportes de la Tierra y a un zopilote (buitre negro) ser el soporte principal¹⁹. Los buitres son héroes culturales en la tradición costarricense y un motivo prominente en el arte prehispánico de su región. En tal caso, las garras de este ave se representan con fortaleza —pese a ser débiles en la vida real— porque espiritualmente sostenían el pilar central de la casa cósmica. Asimismo, la reiterada correlación entre las aves rapaces y la decapitación en la iconografía suramericana tampoco refleja un comportamiento natural, pues nunca se han visto cóndores andinos haciendo esfuerzos significativos para romper cráneos animales²⁰.

Existe una línea muy fina entre el origen y la vigencia de las atribuciones místicas a los animales en la espiritualidad. Aunque partan de características conductuales y fisiológicas observables, conforme evolucionan las creencias, muchas asignaciones totémicas paran de limitarse a lo tangible o lo empírico. Con respecto al argumento de la carúncula, más allá del dimorfismo sexual, su presencia o ausencia también podría significar una distinción entre adultez y niñez, ancianidad y juventud: lo viejo frente a lo

19. Benson, "The Vulture," 313.

20. Travis Kidd, "Vultur gryphus," *Animal Diversity Web*, consultado el 3 de septiembre de 2019, http://animaldiversity.org/accounts/Vultur_gryphus/; Giovias, "Critical Appraisal," 4.

nuevo. Esta interpretación es consistente con la asociación cosmológica de los buitres con la muerte, la transformación y la renovación de la vida en las sociedades indígenas de América, y admite la posibilidad de que los amuletos huecoides puedan representar buitres reales²¹ o incluso especies endémicas²² que forman parte del paisaje natural y cultural de Puerto Rico, como el guaraguao, el gavilán y el múcaro. Estas aves, por su prominencia en el entorno caribeño, pudieron haber tenido un lugar significativo en las creencias locales y repercutido en sus creaciones artísticas.

Aves rapaces en cosmogonías ancestrales

“Cada animal posee cualidades positivas o negativas constantes, que permiten adjudicarlo a un modo esencial de manifestación cósmica”²³. Desde tiempos inmemoriales, las aves han protagonizado los mitos fundacionales de la humanidad. Son capaces de recoger aspectos espirituales y políticos de la sociedad. Las aves se consideraban animales poderosos y dominantes, dioses que controlaban los espacios celestes y conocían los acontecimientos del universo. En especial las migratorias y las rapaces, dominaban los elementos, actuaban como mensajeros divinos entre mundos e indicaban presagios. Los chamanes y los líderes se vestían como aves y, a menudo, utilizaban un bastón de pájaro como símbolo de autoridad para asimilar sus poderes²⁴.

Por su naturaleza indómita, las aves rapaces han sido símbolos de poder a nivel global²⁵. Las aves de rapiña constituyen un grupo funcional que incluye desde hábiles cazadoras como los halcones, hasta carroñeras como los buitres del viejo y del nuevo mundo²⁶. Estas ejercen varios roles ecológicos²⁷. Las carroñeras prestan los servicios ambientales de mineralizar la materia orgánica y confinar localmente parásitos y enfermedades presentes en carcasas de animales muertos²⁸. De igual forma, sus lazos con

21. Giovas, 3.

22. Jessica Castro-Prieto et al., *The Puerto Rico Breeding Bird Atlas* (Río Piedras: USDA, International Institute of Tropical Forestry, 2021), <https://doi.org/10.2737/IITF-GTR-53>.

23. Gordillo, “El cóndor,” 329.

24. Michael Rappenglück, “Heavenly Messengers: The Role of Birds in the Cosmographies and the Cosmovisions of Ancient Cultures,” en *Cosmology Across Cultures* (San Francisco: Astronomical Society of the Pacific, 2009), 409:145-150.

25. Víctor Raimilla y Jaime Rau, “Percepciones humanas sobre las aves rapaces: una revisión sinóptica centrada en las costumbres y mitos de la zona sur-austral de Chile,” *Hornero* 32, no. 1 (2017): 139-149, <https://doi.org/10.56178/eh.v32i1.547>.

26. Claus König et al., *Owls of the World* (New Haven: Yale University Press, 2009).

27. Daniel Simberloff, “Flagships, umbrellas, and keystones: is single-species management passé in the landscape era?,” *Biological Conservation* 83, no. 3 (1998): 247-257, [https://doi.org/10.1016/S0006-3207\(97\)00081-5](https://doi.org/10.1016/S0006-3207(97)00081-5).

28. Jaime Rau, *Papel ecológico de las aves rapaces: del mito a su conocimiento y conservación en el sur de Chile* (Santiago: Gráfica Metropolitana, 2014).

la agricultura las vinculaban a los gobernantes, quienes debían garantizarles la prosperidad a sus súbditos.

En los pueblos mesoamericanos, los buitres estaban relacionados con las cuevas: vías de acceso al inframundo. Además, auguraban padecimientos e impurezas. Para los mayas, el buitre rey traía muerte y que uno entrara al hogar era sinónimo de enfermedad. Sin embargo, la conexión con la muerte no desmerecía su esencia sagrada. Los buitres y los cóndores se asociaban con dioses sacrificadores y autoridades políticas. En el acto de consumir a los muertos, se decía que liberaban el espíritu y podían transportar las almas hasta el cielo en sus alas²⁹. Curiosamente, la capacidad de escoltar a los muertos no solo deriva de su vínculo con el inframundo sino también con el sol en los cielos y la creación del cosmos, como se documenta para los bribri en Costa Rica³⁰.

La asociación de los buitres con la muerte posee una complejidad que supera el acto de comer carroña, y surge de su reputación como mensajeros de la deidad solar que se elevan en el cielo a grandes alturas. En religiones mesoamericanas de antaño, el águila, el colibrí y el zopilote eran los principales emisarios del sol³¹. El águila era el sol en el cielo, el colibrí era el sol en la tierra y el zopilote era el sol en el inframundo de la muerte³². Para estas tres aves, la unión al dios del sol significó una consecuente relación con el sacrificio humano³³.

Correspondencias mágicas

El color es una característica clave en el análisis de este motivo iconográfico. Si nos consta que los huecoides tenían acceso a una extensa gama cromática de materias primas, entonces debemos considerar el significado simbólico que pudo constituir la preferencia de un color sobre otros. En otras palabras: no debió ser azarosa la adjudicación de matices amarillentos y verdosos a la imagen de un ave rapaz (Fig. 6). A continuación, exploraremos la conexión de los colores verde y amarillo con el agua y el sol, respectivamente.

29. Sault, "Hummingbird," 790-791.

30. Javier Bonatti, "El Zopilote: Caquero y Psicopompo," en *II Congreso sobre Pueblos Indígenas* (San José: Universidad de Costa Rica, 2003); Doris Stone, *Las tribus talamanca de Costa Rica* (San José: Museo Nacional de Costa Rica, 1961).

31. Alfredo Mires Ortiz, *Así en las flores como en el fuego, la deidad colibrí en amerindia y el dios alado en la mitología universal* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000).

32. Silvia Limón y Clementina Battcock, "Aves solares: el águila, el colibrí y el zopilote en Mesoamérica," en *Animales de Dios*, eds. A. López Autin y L. Millones Santa Gadea (Lima: Fondo Editorial de la Asamblea de Rectores, 2012), 114, 158.

33. Sault, "Hummingbird," 790.



Fig. 6. Amuletos bimorfos realizados en jadeíta y serpentina. Alto: 15 mm a 57 mm. © Fotografía: Luis Chanlatte Baik e Yvonne Narganes Storde, 2005.

Recordemos la asociación agrícola del buitre y el cóndor. El estado elevado de estas aves se debe al poder transformador que tienen sobre la muerte. Pueden comer carroña y convertir la decadencia en nueva vida, perpetuando así el ciclo de renovación³⁴. De igual modo, el flujo del agua es indispensable para la agricultura y, desde la época precolombina en Centroamérica, se relacionó con los ciclos de la vida, la muerte y la fertilidad³⁵. Si analizamos una muestra de pedrería huecoide, es inevitable notar la reincidencia de colores verdosos en las representaciones de reptiles y anfibios: animales que también se vinculan con el agua y el culto a la fertilidad.

En vista de los patrones cromáticos existentes, podríamos adscribirles un simbolismo acuático a los cóndores huecoides. A los buitres se les atribuyen cualidades vivificantes relativas a la agricultura, el fuego, la lluvia, el tabaco, el incienso y el jade precioso³⁶. Todos ellos, a su vez, atañen al agua. Aunque ni el cóndor ni el buitre son aves acuáticas, se asocian con la lluvia y la fecundidad en las cosmogonías andinas. Los poderes agrarios y pluviales que encarnan estas aves no solamente están relacionados con los cielos, sino también con el inframundo al que regresan las aguas y del que emergen las semillas³⁷.

Sabemos que el cóndor y otras aves constituían una importante alegoría solar en las cosmovisiones de civilizaciones antiguas. En Costa Rica, por ejemplo, el alto estatus

34. Sault, 791.

35. Carlos Aguilar Piedra, *Los usékares de oro* (San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 1996), 48-50.

36. Benson, "The Vulture," 312.

37. Sault, "Hummingbird," 795-797.



Fig. 7. Fragmento de la parte antropomorfa de un amuleto tallado en serpentina que fue reutilizado. Alto: 31 mm. © Fotografía: Luis Chanlatte Baik e Yvonne Narganes Storde, 2005.

del buitre como pájaro del sol se demuestra por su frecuente representación en artefactos de oro³⁸. Se pensaba que las aves solares traían el agua, dadora de vida, desde el cielo a la tierra³⁹. Además, se creía que las más poderosas (las rapaces) provocaban los ciclones, truenos y relámpagos⁴⁰. Así pues, las asociaciones de las aves con el sol, el fuego o la luz, a menudo iban acompañadas del agua por defecto.

¿Amuleto o moneda?

La reutilización de los adornos ornitomorfos huecoides incide en su importancia simbólica⁴¹ (Fig. 7). Cuando se rompían, en vez de desecharse, se

remendaban para preservar su uso. Con este propósito, se les abría una nueva perforación y se alisaban las áreas quebradas⁴². Esto afianza, sin duda, la importancia cultural que poseían tanto los amuletos como el material en el que se realizaban.

Según hemos visto, la cultura huecoide era parte de una gran red de intercambio⁴³. Ante esto, algunos autores sostienen que los pendientes bimorfos suponían parte importante de lo que hoy día entenderíamos como una moneda corriente.

38. Sault, 790.

39. Rappenglück, "Heavenly," 145.

40. Sarah Allan, "Sons of suns: myth and totemism in early China," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 44, no. 2 (1981): 290-326, <https://doi.org/10.1017/S0041977X00138984>; Hope Werness, *The Continuum Encyclopedia of Native Art: Worldview, Symbolism, and Culture in Africa, Oceania, and Native North America* (Londres: Continuum International Publishing Group Ltd., 2000), <https://doi.org/10.1215/00141801-49-4-871>.

41. Luis Chanlatte Baik e Yvonne Narganes Storde, *Cultura La Hueca* (San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Centro de Investigaciones Arqueológicas, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2005), 38.

42. Narganes, "La lapidaria," 143.

43. Del Olmo Frese, "Los Huecoides," 29.

Aunque la tipología del pendiente huecoíde es exclusiva de Puerto Rico, este no es el único lugar donde se han hallado amuletos con un motivo similar. La analogía más destacable se encuentra en Costa Rica⁴⁴ (Fig. 8). El pájaro de los amuletos costarricenses, sin embargo, se ha identificado como el buitre rey por su anatomía. Se presume que la conexión del pico con la presa habla más de su naturaleza carroñera que de algún simbolismo inherente⁴⁵. No obstante, esta aproximación pseudobiológica puede distar de la intención artística inicial.

Más allá de las sutiles diferencias iconográficas en los ejemplares de Costa Rica y Puerto Rico, resaltan coincidencias fundamentales entre ambas. Entre ellas, se destacan “la manera en que estaban supuestos a colgar (como si sobresalieran del cuerpo), la materia prima empleada para su confección (serpentina y jadeíta) y la técnica de manufactura (abrasión por hilo)”⁴⁶. Dichas similitudes sugieren la importancia panregional de los amuletos ornitomorfos en el Caribe precolonial. Pudieron ser imágenes totémicas que servían para asociar a los intérpretes de esta tradición con un lugar ancestral de la región istmo-colombiana.

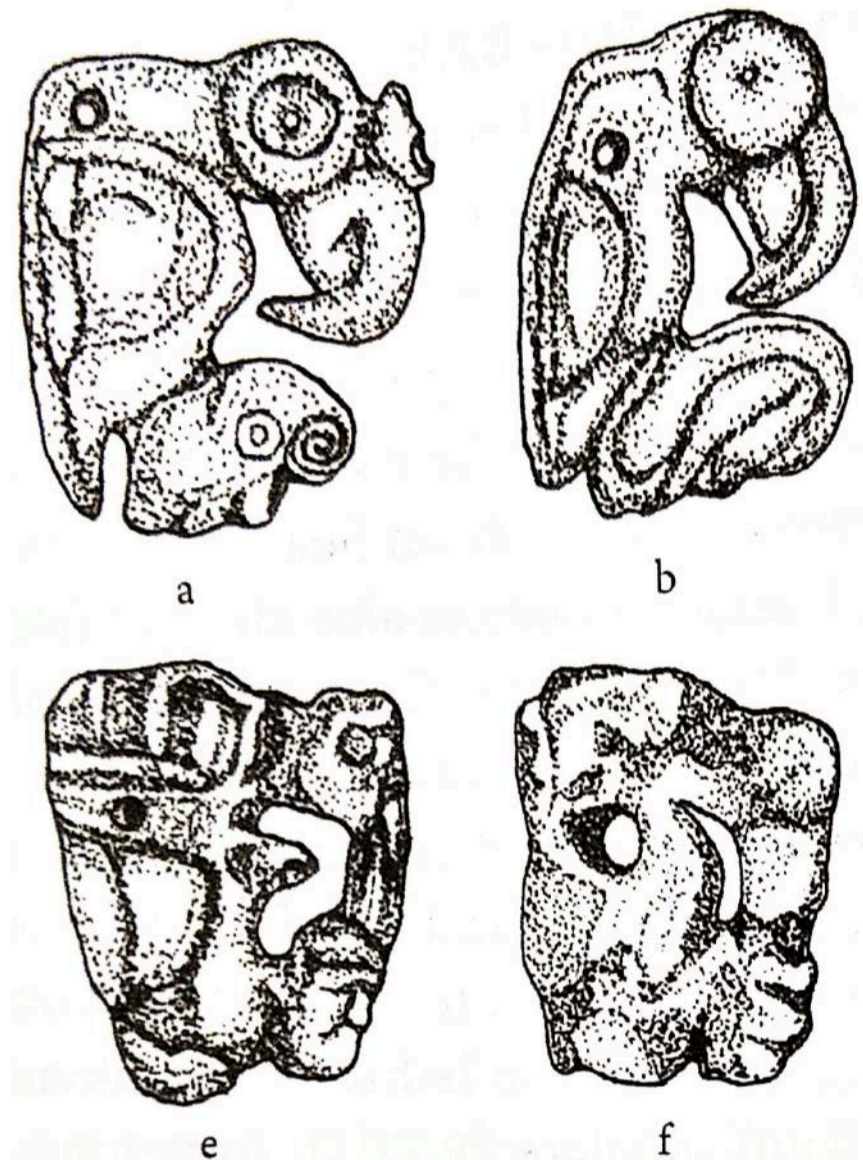


Fig. 8. Pendientes de aves rapaces (comparación de tipologías iconográficas): Vieques (a y b) y Costa Rica (e y f). © Fotografía: *The Oxford Handbook of Caribbean Archaeology*, 2013.

44. Reniel Rodríguez Ramos, *Rethinking Puerto Rican Precolonial History* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2010).

45. Reniel Rodríguez Ramos, “Isthmo-Antillean Engagements,” en *The Oxford Handbook of Caribbean Archaeology*, eds. William F. Keegan, Corinne L. Hofman, y Reniel Rodríguez Ramos (Nueva York: Oxford University Press, 2013), 161, <https://doi.org/10.1093/oxford-hb/9780195392302.013.0058>.

46. Rodríguez Ramos, 161-162.

La noción de estos objetos como “monedas” en su tiempo es interesante porque brindaría otra dimensión a su análisis: un valor económico que elevaría la importancia de su materialidad. Entonces, la reutilización de piezas quebradas sería equivalente al acto de reparar billetes con cinta adhesiva en la modernidad. De todos modos, los amuletos eran un significativo o distintivo de clase. Si bien se hallaron muchísimos ejemplares, no son los suficientes para hablar de una moneda generalizada. Así pues, quien portase el amuleto, sobresalía de la población regular.

En las garras...

La evidencia osteológica indica que los huecoides introdujeron la práctica de la deformación cefálica intencional en las Antillas⁴⁷ (Fig. 9). En los adornos bimorfos, el ave suele sostener la silueta de una cabeza humana. Curiosamente, algunas de estas cabezas aparentan ostentar el tipo de deformación presente en las tribus aborígenes antillanas⁴⁸. Tanto la deformación cefálica y las técnicas escultóricas huecoides aluden a una longeva tradición. Esta perspectiva realza los amuletos bimorfos como perpetuadores de una cultura que se nutría de imágenes aprendidas, como el cóndor, y cotidianas como las modificaciones corporales corrientes.

Hemos reconocido la avecilla del sitio La Hueca como otra figura en las garras del “cóndor”. Sin embargo, algunos ejemplares hallados en Punta Candelerero exhiben una morfología distinta que se ha catalogado como un jaguar⁴⁹ (Fig. 10). Pese a ser un animal exótico al Caribe, el jaguar no era ajeno a los huecoides. Esto nos consta por los colgantes de colmillos que se encontraron junto a sus restos. Así pues, no es del todo inverosímil sugerir la representación de este felino.

La cultura moche puede darnos pistas para enlazar el cóndor y el jaguar. En el antiguo Perú, la división entre lo celestial y lo terrenal era crucial para comprender el universo. Por su capacidad de volar, las aves representaban la esfera celeste. El mundo de *arriba* era dominado por los astros y fuerzas extraordinarias lejos de nuestro control, mientras que el mundo de *abajo*, capaz de engendrar vida, era el lugar donde se

47. Edwin Crespo Torres, “La cultura huecoide y su conexión con la introducción de la práctica de la deformación cefálica en las Antillas,” en *Cultura La Hueca* (San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Centro de Investigaciones Arqueológicas, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2005), 57-63.

48. Crespo Torres, 59.

49. Rodríguez López, “Arqueología,” 17.



Fig. 9. Sección de la cabeza de un amuleto bimorfo tallado en serpentina, 60 x 40 mm. Según Crespo Torres, muestra la deformación cefálica intencional del tipo tabular oblicua fronto-occipital. © Fotografía: Luis Chanlatte Baik e Yvonne Narganes Storde, 2005.



Fig. 10. Amuleto huecoide realizado en serpentina. Según Rodríguez López, en la parte izquierda puede apreciarse la figura de un jaguar y en la parte derecha, el cóndor. © Fotografía: Miguel Rodríguez López, 2014.

sembraban y germinaban las semillas. Este espacio subterráneo, “húmedo como un útero”, era un mundo de agua, lagunas, manantiales y ríos. Las fuerzas opuestas de “arriba” y “abajo” convergían en el “aquí y ahora” del mundo terrenal. El poder de este mundo se representaba con grandes felinos, como el puma y el jaguar, que eran cazadores sobresalientes⁵⁰.

El jaguar ocupó un rol importante en la cosmovisión mesoamericana como una entidad sobrenatural que conjugaba diversos atributos⁵¹. Su hábitat natural ha propiciado la asociación del jaguar con algunas potencias terrenas y lugares de acceso al inframundo. “El carácter de las cuevas y del jaguar se fusionan para dar origen a un simbolismo correlativo a los orígenes de los grupos humanos, al del espacio donde se ratifican y entronizan los poderes de los gobernantes, y al retorno de los hombres de poder –chamanes, sacerdotes, gobernantes– que de ahí emergieron”⁵². Así como el cóndor y otras aves rapaces, el jaguar también está ligado a la jerarquía y el poder humano frente a la divinidad.

También podríamos considerar la figura del perro como un posible cuadrúpedo representado en el registro inferior de los amuletos. El perro fue una especie sumamente importante para los huecoides. Tanto así, que en sus yacimientos se recuperaron

50. Iván Heredia, “La cultura mochica. Mitos y rituales en el antiguo Perú,” *iHistoriArte*, 5 de diciembre de 2016, consultado el 5 de agosto de 2019, <https://ihistoriarte.com/articulos/la-cultura-mochica-mitos-y-rituales/>.

51. Samuel Villela, “Ritualidad y jaguar,” en *El jaguar prehispánico, huellas de lo divino* (Consejo Nacional para la Ciudad de México: Editorial Tierra Firme, 2005), 83.

52. Villela, 84.

numerosas osamentas caninas y piezas de barro moldeado, entre otras manifestaciones artísticas dedicadas a la representación de este animal⁵³. Rodríguez López ya ha propuesto el posible rol del perro como sustituto domesticado del jaguar en las Antillas⁵⁴. “En la mitología suramericana el perro cazador y el jaguar son animales relacionados y complementarios, que representan el poder de los guerreros y la autoridad masculina”⁵⁵. El motivo iconográfico de la cabeza trofeo comparte las connotaciones bélicas y viriles que poseen el perro y el jaguar.

Cabezas trofeo y regeneración

Los ritos sacrificiales en el mundo andino eran de magnánima importancia para el destino de las masas. El cuerpo humano se concebía como un garante de comunicación con lo sagrado ya que constituía una máxima ofrenda: insuperable en calidad. Algunas culturas exaltaban la cabeza humana como fuente de vigor⁵⁶. La cabeza, en este pensamiento mágico, se asociaba al poder que regía y ordenaba la comunidad: la cabeza del linaje. Por consiguiente, más allá de su función biológica, la cabeza se habría consagrado como la parte más valiosa del cuerpo humano en términos sociales y cosmológicos⁵⁷.

La práctica de decapitar y conservar la cabeza del ejecutado para ofrendarla en espacios ceremoniales está abundantemente documentada en la arqueología de los Andes, con mayor prominencia en la región costera sur peruana⁵⁸. El poder de las cabezas enemigas capturadas residía en sus cualidades regenerativas. Estas “cabezas-semilla” se consideraban “portadoras de una fuerza vital de sustancias del alma” capaz de diseminar y proliferar procesos productivos⁵⁹. En la cultura nazca, “a los hallazgos arqueológicos se suma la presencia recurrente en la iconografía del motivo que se ha identificado como *cabeza trofeo*”⁶⁰.

53. Del Olmo Frese, “Los Huecoides,” 26.

54. Miguel Rodríguez López, “El jaguar domesticado: simbolismo del perro en las culturas precolombinas de Puerto Rico y el Caribe,” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 2, no. 3 (2001): 88-96.

55. Del Olmo Frese, “Los Huecoides,” 23.

56. Costas, “Cabezas,” 60.

57. María Alba Bovisio y María Paula Costas, “Cabezas trofeo: cuerpo, objeto y representación,” en *Actas del 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas* (Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2012), 7.

58. Costas, “Cabezas,” 57.

59. Denise Arnold y Christine Hastorf, *Heads of State. Icons, power and politics in the Ancient and Modern Andes* (Walnut Creek: Left Coast, 2008), 130-131, <https://doi.org/10.1017/S0022216X08005154>.

60. Costas, “Cabezas,” 57.

Las cabezas trofeo son cráneos humanos que han sido cercenados de sus cuerpos en momentos anteriores o posteriores a la muerte. El término fue acuñado a principios del siglo XX por el arqueólogo Max Uhle⁶¹ que interpretó las imágenes de cabezas mutiladas en la iconografía andina como trofeos de guerra⁶². Pocos años más tarde, Julio C. Tello examinó varias cabezas trofeo y concluyó que estas eran símbolos importantes de poder religioso y social, y no simples botines de guerra. “Tello argumentó que la presencia de mujeres y niños en la muestra, junto con el hecho de que todas las cabezas presentaban la deformación ‘nazca’, indicaba que era improbable que las cabezas fueran tomadas de enemigos muertos”⁶³. De este modo, Uhle y Tello sentaron las bases de una controversia aún vigente en la comprensión de la arqueología peruana: ¿las cabezas trofeo nazca pertenecieron a enemigos o a antepasados?

No existe evidencia arqueológica suficiente para refutar o comprobar decisivamente cualquiera de las dos teorías. Sin embargo, “la cuidadosa preparación de la cabeza momificada y la fuerte relación iconográfica de las ‘cabezas trofeo’ con seres míticos parecen confirmar la importancia de su uso ritual”⁶⁴. Pese a proponer orígenes contrarios para las cabezas trofeo, ambas hipótesis les atribuyen una significación mayor.

Las cabezas trofeo pudieron servir como símbolos de fertilidad, objetos de culto o insignias bélicas⁶⁵. Peters⁶⁶ sostiene en la iconografía paracas tardía y nazca temprana se mostraban “con cazadores/guerreros, con frijoles y figuras de felinos/monos, y con cóndores e imágenes de sacrificio humano”, constatando la relación simbólica entre las cabezas trofeo y la guerra, fecundidad e inmolación humana⁶⁷. Parece ser un tema iconográfico donde subyacen principios de germinación, nacimiento, vida y renovación⁶⁸. Aunque en épocas nazca posteriores el motivo de la cabeza trofeo aparece más insistentemente en contextos relacionados con la guerra, algunos expertos⁶⁹ sostienen que el imaginario paracas y nazca exhibe la correspondencia entre las cabezas trofeo y

61. Bovisio y Costas, “Cabezas trofeo,” 1.

62. Patricia Ríos Valladares, “Repertorio de personajes relacionados a la caza y manipulación de cabezas trofeo en la iconografía Paracas Tardío y Nasca Temprano,” *Arkeos, Revista Electrónica de Arqueología* 1, no. 2 (2006): 21-22.

63. Kathleen Forgey y Sloan Williams, “Cabezas trofeo nazca: evidencias osteológicas y arqueológicas de la colección Kroeber,” *Revista Andina* 36, no. 1 (2003): 238.

64. Bovisio y Costas, “Cabezas trofeo,” 12.

65. Vera Panteado Coelho, “Enterramientos de cabeças da cultura Nasca” (tesis doctoral, Universidad de São Paulo, 1972).

66. Ann H. Peters, “Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necropolis,” en *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991), 311.

67. Forgey y Williams, “Repertorio,” 245.

68. Donald Proulx, “Trophy Heads: Victims of Warfare or Ritual Sacrifice?,” en *Cultures in Conflict: Current Archaeological Perspectives* (Calgary: Archaeological Association, University of Calgary, 1989), 73-85.

69. Helaine Silverman y Patrick Carmichael.

los ancestros con nociones de muerte y de regeneración cíclica⁷⁰. El crecimiento de la flora se asocia, alegóricamente, con las heridas, la sangre y otros fluidos corpóreos. La coherencia de estas metáforas intercambiables se centra en la percepción del agua y la sangre como fluidos fértiles, necesarios para la regeneración de los ciclos agrícolas y míticos⁷¹. La decapitación conlleva un derramamiento de sangre mayúsculo y, en este sentido, “la acción misma no estaría solo destinada a separar la cabeza del cuerpo” sino a verter una gran cantidad del fluido vital por antonomasia⁷².

Cada vez que la cabeza trofeo aparece asociada a un personaje mítico, este puede portarla como galardón. “Siempre es más pequeña que la cabeza del ser que la porta, lo que podría interpretarse en clave de perspectiva jerárquica, y está tratada con mayor síntesis y esquematismo”. Cuando son portadas por seres mitológicos, se enfatiza la idea de las cabezas trofeo “como ofrendas a las deidades para que estas garantizaran el orden social, natural y cósmico”⁷³.

La incidencia de la cabeza trofeo como motivo iconográfico en el arte nazca es mucho mayor a la de las cabezas momificadas y los cráneos sueltos confirmados por el registro arqueológico⁷⁴. A pesar de que los restos osteológicos son escasos y limitados a ciertos periodos, el imaginario de las cabezas trofeo es común a través de toda la región andina en prácticamente todas las épocas⁷⁵. Este interesante dato señala el alcance que tuvieron ciertas imágenes como “posibles transmisoras de una carga formal-significante, capaz de producir una emoción colectivamente compartida, más que como descripciones literales de prácticas concretas”⁷⁶.

Consideraciones finales

El análisis de los amuletos huecoides sugiere que sus representaciones ornitomorfas no pretendían ser estampas precisas de atributos fisionómicos. Más bien, trascendían

70. Forgey y Williams, “Repertorio,” 245-246.

71. Mary Frame, “Blood, fertility and transformation: Interwoven themes in the Paracas necropolis embroideries,” en *Ritual Sacrifice in Ancient Peru* (Texas: University of Texas Press, 2001), 72, <https://doi.org/10.7560/708938-005>.

72. Bovisio y Costas, “Cabezas trofeo,” 6.

73. Bovisio y Costas, 10-12.

74. John Verano, “Where do they rest? The treatment of human offerings and trophies in Ancient Peru,” en *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library Collection, 1995), 203-204.

75. Forgey y Williams, “Repertorio,” 239.

76. Costas, “Cabezas,” 57.

convenciones naturalistas para comunicar aspectos abstractos de la experiencia humana. Este simbolismo refleja las prácticas y cosmovisiones indígenas de otras regiones en América continental, donde las aves no solo eran mensajeras divinas, sino también guardianas de los ciclos naturales y sociales.

Asumir al cóndor como motivo escultórico definitivo, aunque atractivo por sus conexiones andinas, debe contextualizarse en un marco más amplio que considere las diferencias geográficas y ecológicas entre la América continental y la insular. En el espacio caribeño, la ausencia corpórea del cóndor andino nos invita a examinar más a fondo el posible rol de aves rapaces endémicas en las tradiciones chamánicas y religiosas locales.

El arte huecoide ofrece una ventana invaluable hacia los vínculos culturales y espirituales entre el Caribe prehispánico y el continente americano: interrelación que no solo facilitó el acceso a materias primas valiosas, sino también al intercambio de ideas, creencias y técnicas artísticas. La afinidad entre el jade y los buitres en Sur y Mesoamérica puede hablarnos de una importancia agrícola adscrita a los pendientes de La Hueca. Lejos de desmeritar un potencial simbolismo solar como el visto en Costa Rica, lo previo podría incluso reforzar los talismanes como una alegoría cíclica de la vida y la muerte. Del mismo modo, es interesante que todos sus elementos figurativos –el ave rapaz, la cabeza trofeo, y el jaguar o perro– tengan connotaciones regenerativas y estén relacionados con el poder social y religioso. Aunque no se conozca con exactitud la funcionalidad de los amuletos huecoides, estas concomitancias simbólicas pueden suponer un punto de partida.

No debemos perder de vista que los huecoides llegaron a Puerto Rico con un bagaje cultural característico que se mantuvo por más de mil años y cuyo alcance cronológico advierte su envergadura. La perduración e inmutabilidad de este lenguaje estético nos habla de una importante tradición capaz incluso de sobrevivir los primeros embates de la invasión europea. La datación de restos hasta el 1540 d. C. resulta desconcertante y hace que su atribución estilística rinda poca utilidad para aplicaciones arqueológicas⁷⁷. Sin embargo, adoptar un enfoque histórico-artístico permite visibilizar el papel de estas piezas como parte fundamental del patrimonio estético y espiritual del Caribe.

77. Rodríguez Ramos et al., "Revision," 14.

Referencias

- Aguilar Piedra, Carlos. *Los usékares de oro*. San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 1996.
- Allan, Sarah. "Sons of suns: myth and totemism in early China." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 44, no. 2 (1981): 290-326. <https://doi.org/10.1017/S0041977X00138984>.
- Arnold, Denise, y Christine Hastorf. *Heads of State. Icons, power and politics in the Ancient and Modern Andes*. Walnut Creek: Left Coast, 2008. <https://doi.org/10.1017/S0022216X08005154>.
- Benson, Elizabeth. "The Vulture: The Sky and The Earth." En *Eight Palenque Round Table*, 309-320. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 1996. <https://doi.org/10.2993/0278-0771-36.4.783>.
- Bonatti, Javier. "El Zopilote: Caquero y Psicopompo." En *II Congreso sobre Pueblos Indígenas*, 203-214. San José: Universidad de Costa Rica, 2003.
- Bovisio, María Alba, y María Paula Costas. "Cabezas trofeo: cuerpo, objeto y representación." En *Actas del 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2012.
- Castro-Prieto, Jessica, Joseph M. Wunderle Jr., José A. Salguero-Faría, Sandra Soto-Bayó, Johann D. Crespo-Zapata, y William A. Gould. *The Puerto Rico Breeding Bird Atlas*. Río Piedras: U.S. Department of Agriculture Forest Service, International Institute of Tropical Forestry, 2021. <https://doi.org/10.2737/IITF-GTR-53>.
- Chanlatte Baik, Luis, e Yvonne Narganes Storde. *Arqueología de Vieques*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Centro de Investigaciones Arqueológicas, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 1984.
- . *Cultura La Hueca*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Centro de Investigaciones Arqueológicas de la Universidad de Puerto Rico, 2005.
- Coelho, Vera Panteado. "Enterramientos de cabeças da cultura Nasca." Tesis doctoral, Universidad de São Paulo, 1972.
- Corona-Martínez, Eduardo. "Las aves de los entornos domésticos prehispánicos en el centro de México." En *La Arqueología de Los Animales de Mesoamérica*, editado por Christopher M. Götz y Kitty F. Emery, 83-98. Atlanta: Lockwood Press, 2014. <https://doi.org/10.2307/j.ctvvnctc.9>.
- Costas, María Paula. "Cabezas trofeo en el mundo andino: interpretaciones acerca de su sentido en relación a las creencias ligadas al mantenimiento del orden cosmológico." *Avances* 22, no. 2 (2012): 57-70.
- Crespo Torres, Edwin. "La cultura huecoide y su conexión con la introducción de la práctica de la deformación cefálica en las Antillas." En *Cultura La Hueca*, 57-63. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Centro de Investigaciones Arqueológicas, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2005.
- Del Olmo Frese, Laura. "Los Huecoides en Punta Candelero, una cultura ancestral." En *Integración de la cultura Huecoide y la arqueología al salón de clase*, 21-31. Gurabo: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, 2014.
- Forgey, Kathleen, y Sloan Williams. "Cabezas trofeo nasca: evidencias osteológicas y arqueológicas de la colección Kroeber." *Revista Andina* 36, no. 1 (2003): 237-261.

- Frame, Mary. "Blood, fertility and transformation: Interwoven themes in the Paracas necropolis embroideries." En *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, 53-92. Texas: University of Texas Press, 2001. <https://doi.org/10.7560/708938-005>.
- García Casco, Antonio, Antonio Rodríguez Vega, J. Cárdenas Párraga, Manuel A. Iturralde-Vinent, C. Lázaro, I. Blanco Quintero, Y. Rojas Agramonte, A. Kröner, K. Núñez Cambra, G. Millán, R. L. Torres-Roldán, y S. Carrasquilla. "A new jadeitite jade locality (Sierra del Convento, Cuba): First report and some petrological and archeological implications." *Contributions to Mineralogy and Petrology* 158, no. 1 (2009): 1-16. <https://doi.org/10.1007/s00410-008-0367-0>.
- Giovas, Christina. "A Critical Appraisal of the Taxonomic Attribution of Raptorial Bird Pendants: Is the Condor King?" Ponencia presentada en el XXVII Congreso Internacional de Arqueología del Caribe, Santa Cruz, julio de 2017.
- Gordillo, Sandra. "El cóndor andino como patrimonio natural y cultural de Sudamérica." En *Actas del Primer Congreso Internacional del Patrimonio Cultural*, 327-345. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2002.
- Heredia, Iván. "La cultura mochica. Mitos y rituales en el antiguo Perú." *iHistoriArte*, 5 de diciembre de 2016. Consultado el 5 de agosto de 2019. <https://ihistoriarte.com/articulos/la-cultura-mochica-mitos-y-rituales/>.
- Kidd, Travis. Animal Diversity Web. "Vultur gryphus." Consultado el 3 de septiembre de 2019, http://animaldiversity.org/accounts/Vultur_gryphus/.
- König, Claus, Friedhelm Weick, y Jan-Hendrik Becking. *Owls of the World*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Limón, Silvia, y Clementina Battcock. "Aves solares: el águila, el colibrí y el zopilote en Mesoamérica." En *Animales de Dios*, editado por A. López Autin y L. Millones Santa Gadea, 113-164. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea de Rectores, 2012.
- Mires Ortiz, Alfredo. *Así en las flores como en el fuego, la deidad colibrí en amerindia y el dios alado en la mitología universal*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000.
- Narganes Storde, Yvonne. "La lapidaria de La Hueca, Vieques, Puerto Rico." En *Actas del XV Congreso Internacional de Arqueología del Caribe (San Juan, 25-31 de julio de 1993)*, coordinado por Ricardo Alegría y Miguel Rodríguez, 141-151. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1995.
- Peters, Ann H. "Ecology and Society in Embroided Images from the Paracas Necropolis." En *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, 240-314. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.
- Preuss, Mary. *Gods of the Popol Vuh*. Culver City: Labyrinthos, 1988. <https://doi.org/10.2307/281586>.
- Proulx, Donald. "Trophy Heads: Victims of Warfare or Ritual Sacrifice?" En *Cultures in Conflict: Current Archaeological Perspectives*, 73-85. Calgary: Archaeological Association, University of Calgary, 1989.
- . "Trophy Head-Taking and Human Sacrifice in Andean South America." En *Handbook of South American Archaeology*, editado por Helaine Silverman y William Harris Isbell, 1047-1060. Nueva York: Springer, 2008. https://doi.org/10.1007/978-0-387-74907-5_52.
- Raimilla, Victor, y Jaime Rau. "Percepciones humanas sobre las aves rapaces: una revisión sinóptica centrada en las costumbres y mitos de la zona sur-austral de Chile." *Hornero* 32, no. 1 (2017): 139-149. <https://doi.org/10.56178/eh.v32i1.547>.

- Rappenglück, Michael. "Heavenly Messengers: The Role of Birds in the Cosmographies and the Cosmovisions of Ancient Cultures." En *Cosmology Across Cultures*, 145-150. Vol. 409. San Francisco: Astronomical Society of the Pacific, 2009.
- Rau, Jaime. *Papel ecológico de las aves rapaces: del mito a su conocimiento y conservación en el sur de Chile*. Santiago: Gráfica Metropolitana, 2014.
- Ríos Valladares, Patricia. "Repertorio de personajes relacionados a la caza y manipulación de cabezas trofeo en la iconografía Paracas Tardío y Nasca Temprano." *Arkeos, Revista Electrónica de Arqueología* 1, no. 2 (2006): 20-41.
- Rodríguez López, Miguel. "El jaguar domesticado: simbolismo del perro en las culturas precolombinas de Puerto Rico y el Caribe." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 2, no. 3 (2001): 88-96.
- . "Arqueología de Punta Candeleró." En *Integración de la cultura Huecoide y la arqueología al salón de clase*, 15-20. Gurabo: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, 2014.
- Rodríguez Ramos, Reniel. *Rethinking Puerto Rican Precolonial History*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2010.
- . "The Circulation of Jadeitite across the Carribeanscape." En *Communities in Contact*, 117-136. Leiden: Sidestone Press, 2011.
- . "Isthmo-Antillean Engagements." En *The Oxford Handbook of Caribbean Archaeology*, editado por William F. Keegan, Corinne L. Hofman, y Reniel Rodríguez Ramos, 150-170. Nueva York: Oxford University Press, 2013. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195392302.013.0058>.
- Rodríguez Ramos, Reniel, Miguel Rodríguez López, y William J. Pestle. "Revision of the cultural chronology of precolonial Puerto Rico: A Bayesian approach." *PLoS ONE* 18, no. 2 (2023). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0282052>.
- Roe, Peter. *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*. New Brunswick: Rutgers University, 1982. <https://doi.org/10.1525/ae.1983.10.3.02a00180>.
- Sault, Nicole. "How Hummingbird and Vulture mediate between life and death in Latin America." *Journal of Ethnobiology* 36, no. 4 (2016): 783-806. <https://doi.org/10.2993/0278-0771-36.4.783>.
- Simberloff, Daniel. "Flagships, umbrellas, and keystones: is single-species management passé in the landscape era?" *Biological Conservation* 83, no. 3 (1998): 247-257. [https://doi.org/10.1016/S0006-3207\(97\)00081-5](https://doi.org/10.1016/S0006-3207(97)00081-5).
- Stone, Doris. *Las tribus talamancañas de Costa Rica*. San José: Museo Nacional de Costa Rica, 1961.
- Verano, John. "Where do they rest? The treatment of human offerings and trophies in Ancient Peru." En *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, 189-227. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library Collection, 1995.
- Villela, Samuel. "Ritualidad y jaguar." En *El jaguar prehispánico, huellas de lo divino*, 83-90. Ciudad de México: Editorial Tierra Firme, 2005.
- Werness, Hope. *The Continuum Encyclopedia of Native Art: Worldview, Symbolism, and Culture in Africa, Oceania, and Native North America*. Londres: Continuum International Publishing Group Ltd., 2000. <https://doi.org/10.1215/00141801-49-4-871>.




Imágenes sonoras del pasado. Iconografía musical en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)

Sound Images of the Past. Musical Iconography in the Cathedral of El Burgo de Osma (Soria)

José Ignacio Palacios Sanz

Universidad de Valladolid, España

joseignacio.palacios@uva.es

 0000-0003-1340-6387

Recibido: 08/04/2024 | Aceptado: 03/10/2024

Resumen

Los estudios de iconografía musical en la catedral de El Burgo de Osma se han reducido casi exclusivamente a las obras medievales. Con esta investigación se pretende realizar un corpus completo y un examen pormenorizado de cada pieza a lo largo de nueve siglos, así como analizar las características de cada representación y la evolución de los instrumentos en manos de ancianos, niños, pastores y ángeles dentro de un contexto de sentido cristiano. Son casi un centenar de ejemplos localizados en veintitrés ubicaciones que permiten conocer con más detalle los diferentes usos de los instrumentos en esta iglesia mayor, tal y como aparecen en códices, libros, esculturas, pinturas y vitrales que llevan la firma de Martinus, el maestro de Osma, Martín González, Mariano Salvador Maella, Rigalt y Cia, entre otros.

Abstract

Studies of musical iconography in the cathedral of El Burgo de Osma have been reduced almost exclusively to medieval works. This research aims to create a complete corpus and detailed examination of each piece over nine centuries, as well as the characteristics of each representation and the evolution of the instruments in the hands of elders, children, pastors, and angels within a Christian context. There are almost a total of a hundred examples located in twenty-three locations that allow us to know in more detail the different uses of instruments in this main church, as they appear in codex, books, sculptures, paintings, and stained-glass windows that bear the signature, by Martinus, the master of Osma, Martín González, Martín González, Mariano Salvador Maella, Rigalt and Cia, among others.

Palabras clave

Iconografía
Organología
Instrumentos
Sonido
Imagen
Tañer

Keywords

Iconography
Organology
Instruments
Sound
Image
Play

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Palacios Sanz, José Ignacio. "Imágenes sonoras del pasado. Iconografía musical en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 32-58. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10376>.

© 2025 José Ignacio Palacios Sanz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La construcción de la antigua seo de Osma fue una ardua tarea de muchos siglos que se inició a comienzos del XII bajo el mandato del obispo Pedro de Bourges y se prolongó posteriormente, primero al levantar un templo gótico y después con diversas ampliaciones y reformas.

Las artes figurativas que se hallan en la seo oxomense dan buena cuenta de la relación entre imagen y música¹ (Fig. 1). Por tanto, el objetivo principal de este trabajo radica en hacer un catálogo y una investigación exhaustiva del más del centenar de imágenes musicales existentes en esta catedral, todas debidamente analizadas y comparadas. Para ello se ha empleado una metodología mixta etnográfica, con el correspondiente trabajo de campo, junto al estudio de caso en la indagación de cada representación y las relaciones entre unas y otras, aparte de explorar las técnicas interpretativas.

Hasta la actualidad este tema no había sido incluido por completo en ningún estudio anterior y tan solo había merecido una atención puntual en la monografía de Martínez Frías² y los artículos de las portadas a cargo de Le Barbier y Buitrago³ y Palacios Sanz⁴. Por su parte, Álvarez Martínez estudió los beatos⁵, Alonso Romero, en una publicación reciente, la Navidad⁶ y de nuevo Palacios Sanz en sendas publicaciones ha investigado las vicisitudes de los órganos y de los músicos catedralicios⁷.

1. Howard Mayer Brown y Joan Brown Lascelle, *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art Before 1800* (Cambridge: Harvard University Press, 1972), 7-8, <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731745>.
2. José María Martínez Frías, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental* (Soria: Universidad de Salamanca y Diputación Provincial de Soria, 1980), 96-97, 112-113.
3. Elena Le Barbier Ramos y Alicia González de Buitrago, "Iconografía musical en las portadas de la Catedral de El Burgo de Osma," en *Semana de estudios históricos de la Diócesis de Osma-Soria. 15-17 de septiembre de 1997*, coord. Teófilo Portillo Capilla (Soria: Diputación Provincial de Soria, 2000), 2: 345-364.
4. José Ignacio Palacios Sanz, "Iconografía musical en las portadas de la catedral de El Burgo de Osma," *Revista de Soria*, no. 19 (1997): 33-45.
5. Rosario Álvarez Martínez, "La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia," *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 5 (1993): 201-218, <https://doi.org/10.15366/anuario1993.5.016>.
6. Jesús Alonso Romero, *La Navidad en la Catedral de El Burgo de Osma* (Torrazza: Amazon, 2023), 239, 277, 279.
7. José Ignacio Palacios Sanz, *Órganos y organeros en la provincia de Soria* (Soria: Diputación Provincial de Soria, 1994), 228-229, <https://doi.org/10.2307/20796995>; José Ignacio Palacios Sanz, *La música en la Catedral de El Burgo de Osma. La producción musical y el archivo de música: estudio y catalogación* (Soria: Diputación Provincial de Soria y Universidad de Valladolid, 2020), 62.

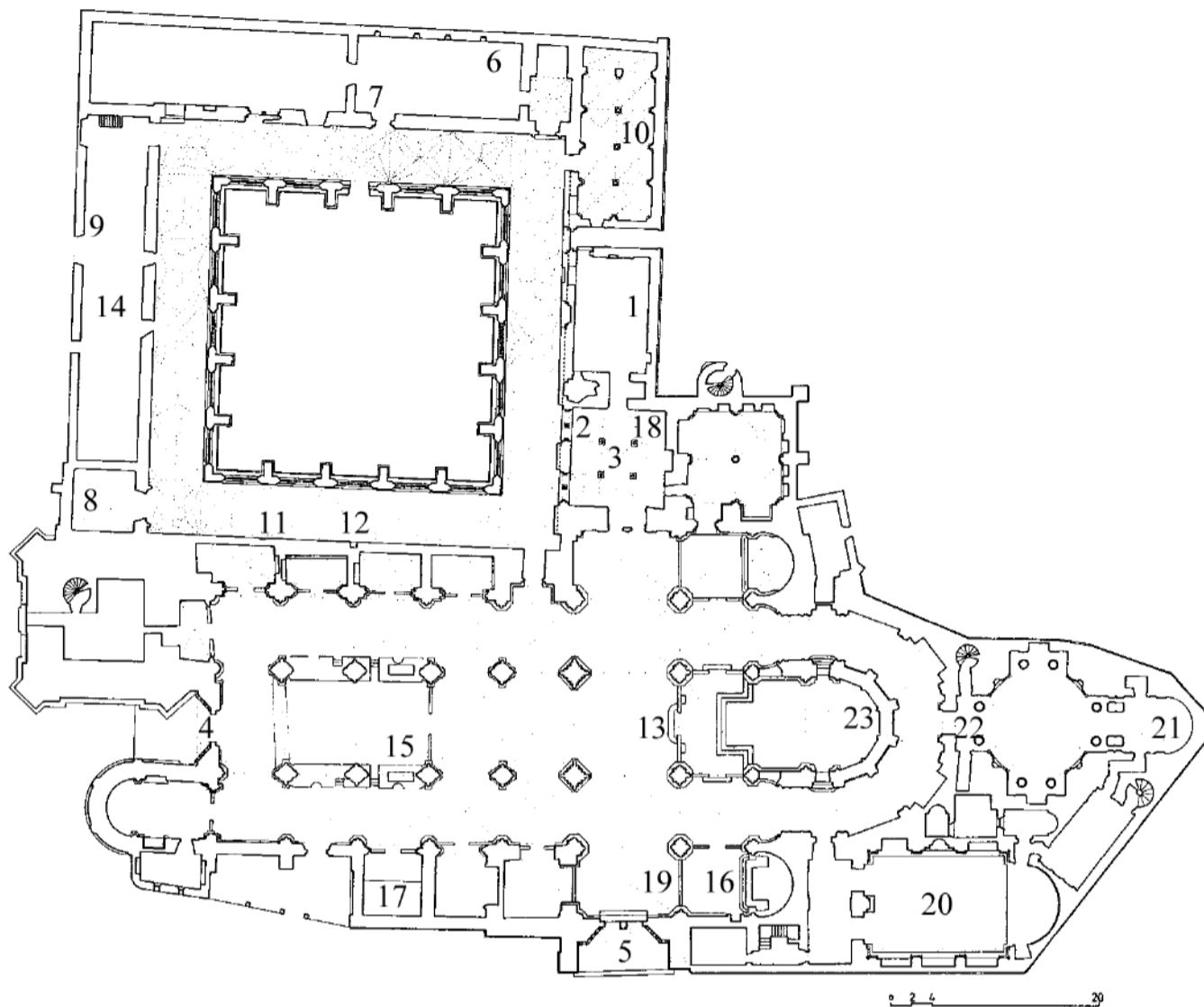


Fig. 1. Ubicación en el plano de la catedral de El Burgo de Osma en donde se encuentran representaciones de instrumentos: 1, Códice Beato; 2, capitel sala capitular; 3, sepulcro san Pedro de Osma; 4, portada oeste; 5, portada sur; 6, Breviario de Montoya; 7, cantorales; 8, retablo san Ildelfonso; 9, retablo Virgen de los Ángeles; 10, tabla de la Anunciación; 11 y 12, ménsulas del claustro; 13, águilas capilla mayor; 14, facistol; 15, órgano de la epístola; 16, retablo Virgen del Espino; 17, retablo Santa Cruz; 18, frescos capilla San Pedro de Osma; 19, cúpula capilla Virgen del Espino; 20, frescos Sacristía mayor; 21, frescos capilla de Palafox; 22, escudo capilla Palafox, y 23, vidrieras Capilla mayor. Fuente: Fundación Santa María y elaboración propia.

Obras románicas y de transición

Códice no. 1, Archivo capitular

El códice no. 1, *Beato de Liébana*, ha sido objeto de numerosos estudios, desde los ya lejanos de Timoteo Rojo en 1929 y 1931⁸, hasta los más recientes que prologan la edición

8. Timoteo Rojo Orcajo, *Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la Santa Iglesia Catedral de Burgo de Osma* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1929), 667-676; Timoteo Rojo Orcajo, "El Beato de la Catedral de Osma," *Art Studies. Medieval, Renaissance and Modern*, no. 8, part 2 (1931): 103, 156.



Fig. 2. *Martinus, el cordero en el monte Sion*. Códice Beato, 1086, fol. 129. © Fotografía: José Ignacio Palacios Sanz.

facsimilar de 1992⁹. Inicialmente se había vinculado con el *scriptorium* de Fitero¹⁰ y con el de Santa María de Carracedo¹¹, aunque desde 1952 se relaciona sin reservas al de Sahagún que era uno de los mejores de toda la península¹². Fue copiado por varias manos, aunque en el folio 138v menciona a *Petrus clericus*, y en el 163r al iluminador *Martini*¹³. A su vez, en el folio 10v figura la fecha de 1086¹⁴.

El ejemplar consta de 167 folios y 72 miniaturas, de las cuales trece son de temática musical, en la que se hallan el arpa-salterio (folios 73v, 129r y 133r) y las tubas (folios 91r, 102r, 103v, 104v, 105r, 106v, 109r, 116r y 149v). El salterio o arpa-cítara (Apoc. 5,8 y 14,2) es tañida por cinco elegidos para alabar a Dios en la escena de la teofanía dentro de una composición circular (folio 73v), por cuatro en la del cordero en el monte Sion (Fig. 2)

(folio 129r), y por siete ángeles –número perfecto– en el momento de derramar las copas (folio 135r)¹⁵. Aquí el iluminador introdujo algunos cambios a partir de un modelo

9. *El Beato de Osma. Estudios* (Valencia: Vicent García Editores, 1992).

10. Rojo Orcajo, *Catálogo*, 672.

11. Manuel Cecilio Díaz y Díaz, "La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis," en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978), 1: 173.

12. Guy Fink-Ererra, "Rémarques sur quelques manuscrits en écriture wisigothique," *Hispania Sacra*, no. 5 (1952): 385; José Antonio Fernández Flórez, "Fragmentos de un 'Beato' del Monasterio de Sahagún," *Hispania Sacra*, no. 35 (1983): 395-447; John Williams, "Introducción," en *El Beato de Osma*, 29; Irene Ruiz Albi, "Los escribas del Beato del Burgo de Osma," en *Libro homenaje al profesor doctor don Ángel Riesco Terrero*, coord. Nicolás Ávila Seoane y dir. Juan Carlos Galende Díaz (Madrid: Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 2021), 306-307.

13. Timoteo Rojo Orcajo, "Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la Santa Iglesia Catedral de Burgo de Osma," *Boletín de la Real Academia de la Historia*, no. 94 (1929): 670; Jesús Domínguez Bordona, "Diccionario de iluminadores españoles," *Boletín de la Real Academia de la Historia*, no. 140 (1957): 109; Ruiz Albi, "Los escribas," 307-308.

14. Bárbara A. Shailor, "El Beato de Burgo de Osma. Estudio paleográfico y codicológico," en *El Beato de Osma*, 43.

15. Rosario Álvarez Martínez, "Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media," *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, no. 23-1 (2007): 64.

previo de tradición bizantina de forma triangular y en el número variable de cuerdas que oscilan entre las seis y las doce. Siempre emplean para tañerla tres dedos de la mano izquierda (pulgar, índice y meñique) mientras que la otra sirve para sujetarlo¹⁶. Por su parte, las *tubae* están en manos de ángeles antes de la apertura de los siete sellos según un modelo hebreo, la *hazozra* curvada, que era empleada para dar señales y convocar a ciertos rituales en el templo de Jerusalén¹⁷, pero aquí al ser más alargada resulta similar a la *tubae* romana fabricada en bronce o en madera forrada. En todas las escenas el ángel adopta la posición de mantenerla hacia arriba, al estar identificadas como la voz de Dios¹⁸, además de causar las cuatro primeras una destrucción parcial y las restantes traen muerte y oscuridad (tabla 1).

Tabla 1. Las trompetas en el *Códice Beato* de Burgo de Osma. Fuente: elaboración propia.

Número de la trompeta	Pasaje bíblico	Folio	Acción
Cuatro ángeles	VIII,1	91	Entrega de las trompetas
Siete ángeles	VIII,5	102	Empiezan a tocar las siete trompetas
Primera	VIII,6-7	103v	Granizo y fuego
Segunda	VIII,8-9	104v	Montaña que se precipita al mar.
Tercera	VIII,10-11	105	Una estrella ardiendo cae sobre las aguas
Cuarta	VIII,12-13	105v	Tinieblas
Quinta	IX,13-16	106v	Abismo
Sexta	IX,15-18	109	Ángeles en el río Éufrates para matar a la tercera parte de la humanidad
Séptima	XI,15-18	116	Cristo reinará por los siglos
Otra	XVIII,2-5	149v	Juan postrado

Sala capitular, capitel y sarcófago de san Pedro de Osma

Embutido en el ala este del claustro aparecen dos parejas de vanos de lo que fue la entrada a la antigua sala capitular. Es un ejemplo de arquitectura de finales del siglo XII, con claras influencias de uno de los maestros del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos. El capitel central del lado izquierdo pertenece al ciclo de Navidad

16. Álvarez Martínez, "La iconografía musical de los Beatos," 215.

17. Faustino Porras Robles, "Los instrumentos musicales en el Románico Jacobeo" (tesis doctoral, UNED, 2006), 6.

18. Alberto Colunga y Laurentino Turrado, eds., *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam* (Madrid: BAC, 1999), 1186-1188.



Fig. 3. Maestro de Silos, *Anunciación*. Capitel de la sala capitular, s. XII. © Fotografía: Jesús Alonso.

y en él figura la escena tallada en piedra del anuncio del ángel a los pastores. El zagal genuflexo porta un cuerno curvado o *shofar*, que servía para dar señales¹⁹ (Fig. 3).

En el interior de la sala cuadrangular descansa encima de cuatro leones el antiguo sepulcro exento de san Pedro de Osma, realizado en 1258 en piedra por iniciativa del obispo don Gil (1246-1261) en un estilo de transición al gótico. En los cuatro lados figuran escenas policromadas en relieve con historias de la vida del santo²⁰. En la cabecera sepulcral, dividido en dos partes, se narra el traslado y llegada de los restos mortales desde Palencia y el posterior sepelio en la catedral, con asistencia de dos obispos, mientras las campanas repicaban a clamor²¹.

19. Gabriel Millet, *Recherche sur l'iconographie de l'évangélie aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine e du Mont-Athos* (Paris: Fontemoing et Cie., 1960), 132; Alonso Romero, *La Navidad en la Catedral de El Burgo de Osma*, 277.

20. Nuria Moreno de Mingo, "El sepulcro de San Pedro de Osma," *Estudios del Patrimonio Cultural*, no. 5 (diciembre 2010): 73.

21. Vicente Núñez Marqués, *Guía de la Catedral del Burgo de Osma y breve historia del Obispado* (Madrid: Gráficas Onofre Alonso, 1949), 12;

Expresiones de la Baja Edad Media

Portadas de acceso al templo

Desde el siglo XII son numerosas las portadas en Castilla en las que podemos encontrar un instrumental musical. Es el caso de la iglesia soriana de Santo Tomás (c. 1160), Moradillo de Sedano (Burgos, 1188) y la portada de la Majestad de la colegiata de Toro (1285-1295). Todas toman como referencia el texto del Apocalipsis (5,8-10), aparte de algunos textos de los santos padres, siempre con el fin de alabar a Dios, además de poder encontrar noticias sobre ellos en el *Liber Sancti Jacobi* al haber sido usados dentro del templo en ciertos momentos de la liturgia²².

Según Martínez Frías la portada oeste o de San Miguel hay que datarla en 1240 sin que se tenga referencia de su autoría. Son doce los ancianos coronados de factura tosca y ajenos al detalle, todos sentados y con instrumentos, ocho situados en la segunda arquivolta (números 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9 y 10), y cuatro en la tercera (números 11, 15, 16 y 22)²³. En aquella se encuentra una cornamusa, una vihuela de mano o cítola de tres cuerdas con sendas aberturas pequeñas en la tapa superior y clavijero en ángulo recto, un arpa estrecha²⁴, címbalos, una cítara de forma parecida al salterio, de caja cuadrada con cuatro cuerdas y que va apoyado sobre las piernas²⁵; el *timpanum* o tambor de caja cilíndrica, la zanfoña o viola de rueda, un instrumento muy extendido en las representaciones bajomedievales, con la característica rueda con manivela y mango con teclado de botones²⁶ y, finalmente, un ángel que toca una campana, según el relato del Éxodo (28, 33-34), con la misión de convocar, alabar y llorar. A su vez, en la otra arquivolta se encuentran una giga de cuatro cuerdas, un pequeño salterio de caja trapezoidal²⁷, una

José Luis Rodríguez Escorial, "Don Juan, arcediano de Segovia, obispo de Osma," *Estudios Segovianos*, vol. XI (1959): 251; Jesús María Camaño Martínez, "Sepulcro de San Pedro de Osma," en *La Ciudad de seis pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria* (Torrejón de Ardoz: Fundación las Edades del Hombre, 1997), 129-130.

22. Aurelio de Santos Otero, ed., *Los evangelios apócrifos* (Madrid: BAC, 1996), 8; Raimundo González Herranz, "Representaciones musicales en la iconografía medieval," *Anales de Historia del Arte*, no. 8 (1998): 86.

23. Martínez Frías, *El gótico en Soria*, 97-98; Le Barbier Ramos y González de Buitrago, "Iconografía musical," 349; José Ignacio Palacios Sanz, "Iconografía musical en las portadas," 42.

24. Alejandro Villar Fernández, *Los instrumentos musicales en los pórticos de la catedral de León* (trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo, 2020), 60.

25. Francisco Luengo, "Los instrumentos del Pórtico," en *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, coord. Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela y Consorcio de Santiago, 2011), 102.

26. Jordi Ballester i Gibert, "Los instrumentos musicales representados en la sillería gótica del antiguo coro de la Catedral de Girona," *Revista de Musicología*, no. 44-2 (2021): 452, <https://doi.org/10.2307/27108817>.

27. Ballester i Gibert, "Los instrumentos musicales," 448.



Fig. 4. Maestro del Sarmental, detalle de la segunda arquivolta: fídula oval, arpa y albugue. Portada meridional, c. 1280. © Fotografía: José Ignacio Palacios Sanz.

fídula oval o viella de arco –aunque lo ha perdido– y un órgano portátil en manos de un ángel²⁸.

La entrada principal o meridional está dedicada a la Asunción de la Virgen, por ser la titular del templo. De nuevo aquí la alusión al Apocalipsis es evidente (4,4 y 10-11) junto a la narración de la genealogía de María y su tránsito o dormición. Estilísticamente guarda relación con el maestro francés de la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos (c. 1230-1240) y con el de Santa María de Sasamón (segunda mitad del siglo XIII), por lo que se ha datado en torno a 1280²⁹. En general presenta unas figuras más realistas con catorce ancianos músicos situados en la arquivolta central (dos carecen de instrumentos, el 7 y 14) más un ángel en la tercera³⁰ (Fig. 4).

De izquierda a derecha tenemos una gaita, llegada a Europa hacia el siglo X con el recipiente de aire fabricado en piel de cabra³¹; una fídula o giga de origen asiático de caja alargada y tres cuerdas; después figura un arpa pequeña³², una cornamusa de tamaño alargado con ligeras curvaturas, la cítara o canon entero, cordófono percutido proveniente de Persia; un laúd norte africano de caja oval y clavijero inclinado³³; una fídula con dos aberturas en la tapa superior y cinco cuerdas³⁴; un *organistrum* con un único tañedor³⁵;

28. Rosario Álvarez Martínez, "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y origen. Algunos problemas iconográficos," *Revista de Musicología*, no. 10-1 (1987): 71-73, <https://doi.org/10.2307/20795084>.
29. Martínez Frías, *El Gótico en Soria*, 118; Jesús Alonso Romero, *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma* (Soria: Escuela Superior de Turismo Alfonso X, 1997), 45-47. En 1604, la portada y el rosetón fueron enmarcados por unos arcos superpuestos diseñados por el arquitecto Domingo Cerecedo.
30. Martínez Frías, *El Gótico en Soria*, 97-98; Le Barbier Ramos y González de Buitrago, "Iconografía musical," 349; Palacios Sanz, "Iconografía musical en las portadas," 42; Candela Perpiñá García, *Los ángeles músicos. Estudio iconográfico* (tesis doctoral, Universitat de València, 2017), 64.
31. Norberto Pablo Ciro, "La gaita en la Edad Media: aportes para su reconstrucción sonora," *Revista de Folklore*, no. 227 (1999): 173-174.
32. Rosario Álvarez Martínez, "Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la Catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas," *Revista de Musicología*, no. 11-1 (1988): 47-48, <https://doi.org/10.2307/20795185>; Luengo, "Los instrumentos," 96.
33. Le Barbier Ramos y González de Buitrago, "Iconografía musical," 356. Estas autoras lo identifican con una guitarra.
34. Elena Le Barbier Ramos, "Evolución de la zanfona a través de las imágenes," *Liño: Revista de Historia del Arte*, no. 12 (2006): 142.
35. Álvarez Martínez, "Los instrumentos," 75.

un salterio semejante a la cítara, una fídula o viola oval con arco que descansa en el hombro izquierdo³⁶, una vihuela de mano o cítola de mástil corto y clavijero echado hacia atrás³⁷, y una vihuela de arco en forma de ocho de mástil corto³⁸. Completa la portada un ángel señalero con su *tintinnabulum*³⁹.

El maestro de Osma y Gonçal Peris

La catedral atesora varias pinturas del llamado maestro de Osma⁴⁰. Aunque era originario de Guadalajara o Toledo, desarrolló toda su actividad en las provincias de Burgos, Soria y Valladolid⁴¹.

El retablo de San Ildefonso fue donado por el canónigo Alfonso Díaz de Palacios y ocupó la capilla del mismo nombre en la nave norte de la catedral para pasar en el siglo pasado a la capilla claustral de la Concepción. Puede datarse hacia 1460 y consta de banco y dos cuerpos. La mazonería barroca enmarca las dieciséis tablas pintadas. Destaca la de la parte superior del lateral izquierdo en que representa la Asunción de la Virgen bajo palio, rodeada de un coro de ángeles que cantan y hacen sonar varios instrumentos, como así relata el Salmo 148⁴². Aquí representa un órgano portativo con 33 tubos⁴³, una fídula de ocho con arco y clavijero hacia atrás, y en un segundo nivel hay dos cornamusas de doble lengüeta, cinco orificios y pabellón ligeramente abocinado⁴⁴. Asimismo, en la calle derecha pintó la escena de la natividad de Jesús, siguiendo la vieja tradición de introducir a tres pastores con vestiduras convencionales de la época⁴⁵. Uno de ellos

36. Christopher Page, "Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella," *The Galpin Society Journal* 32(1979): 82, <https://doi.org/10.2307/841538>.

37. Tomás Badía Ibáñez y Julio Coca Moreno, *Los instrumentos de cuerda pulsada. Su origen y evolución* (Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", 2013), 16, 25, 26.

38. Luengo, "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos," 90.

39. Faustino Porras Robles, "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval: enumeración y descripción organológica," *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, no. 12 (2008): 119-120; Ballester i Gibert, "Los instrumentos musicales," 453.

40. José Gudiol Ricart, *Pintura Gótica. Ars Hispaniae* (Madrid: Espasa Calpe, 1946), 9: 350-352, 355.

41. Juan José Martín González, "Retablo de san Miguel, del Maestro de Osma," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, no. 39 (1973): 454.

42. Irene González Hernando, "Los ángeles," *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I-1 (2009): 3; Jesús María Camaño Martínez, "Tablas del retablo de san Ildefonso," en *La Ciudad de seis pisos*, 197, 200.

43. José Ignacio Palacios Sanz, "Dos órganos portativos en la iconografía del maestro de Osma (siglo XVI)," en *Casos y cosas de Soria, II*, coord. Eduardo Bas Gonzalo (Madrid: Soria Edita, 2000), 105-110.

44. Badía Ibáñez y Coca Moreno, *Los instrumentos*, 22; Anthony Baines, *Woodwind Instruments and Their History* (Nueva York: Dover, 1967), 232-234, 268-272.

45. Pilar Silva Maroto, "Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987) 2: 646, 669, 671; Alonso Romero, *La Navidad en la Catedral de El Burgo de Osma*, 239.

lleva un gorro rojo y toca una gaita de saco con su soplete de siete agujeros y bordón cilíndrico formado por varias secciones⁴⁶.

Este mismo artista es el autor del retablo de la Virgen de los Ángeles, ubicado originalmente en la capilla del mismo nombre y hoy en un museo del claustro. Se trata de un óleo en tabla con su marco y flanqueado por dos columnas corintias más dos alas y ático semicircular, fechable hacia 1480. A pesar del título que recibe, en realidad se trata de la coronación de la Virgen, temática muy extendida a partir de comienzos del siglo XIV, en la que se encuentra María sedente y orante, rodeada de ángeles músicos según describe el texto del *Cantar de los Cantares*⁴⁷.

Aquí combina instrumentos de familias dispares, siguiendo una costumbre bajomedieval. Por un lado, un pequeño órgano portátil junto a instrumentos de cuerda pulsada, como son la fídula y un laúd –ambos de tres cuerdas–, otros de viento como la flauta de pico de siete agujeros⁴⁸, sendos albuges fabricados en hueso que funcionaban como bajo de las flautas, de pabellón cónico y cinco agujeros, y que también se encuentra en una mocheta del pórtico de la Majestad de la colegiata de Toro⁴⁹. Resulta llamativo el modelo de arpa de diecisiete cuerdas, similar al *gank*, y que figura en las iluminaciones del códice TI6 de la Biblioteca de El Escorial⁵⁰ (Fig. 5).

El obispo Pedro García de Montoya (1454-1474) donó durante su mandato una parte de su propia biblioteca al archivo capitular con obras de autores clásicos y padres de la Iglesia⁵¹. También encargó el códice *Breviario* que consta de dos volúmenes (signaturas 2A y 2B). El primero contiene el rezado unificado del oficio divino desde el primer domingo de Adviento hasta la *Dominica Post Pentecostem* y el otro para el resto del año litúrgico con el añadido del calendario propio de la diócesis oxomense⁵². Algunos expertos relacionan las miniaturas con el maestro de Osma y el taller del monasterio jerónimo de Espeja, toda vez que la copia recayó bajo la coordinación

46. Jordi Ballester i Gibert, "La cornamusa y el pastor de la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XVI," *Revista de Musicología*, no. 20-2 (1997): 817, <https://doi.org/10.2307/20797458>.

47. Emanuel Winternitz, "On Angel Concerts in the 15th Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting," *The Musical Quarterly*, no. 49-4 (oct. 1963): 453-454, <https://doi.org/10.1093/mq/XLIX.4.450>.

48. Ballester i Gibert, "Los instrumentos musicales," 457-458; Palacios Sanz, "Dos órganos portativos," 106-107.

49. Sandra Martín Lorenzo, "Los músicos silentes del pórtico de La Majestad de Toro: un gran legado artístico," *Patrimonio. Revista de patrimonio y turismo cultural*, no. 58 (mayo-agosto, 2016): 21; Berly Kenyon de Pascual, "The Guadalupe angel musicians," *Early Music*, no. 14-1 (1986): 542, <https://doi.org/10.1093/earlyj/14.4.541>. Esta autora la denomina flauta doble.

50. Rosario Álvarez Martínez, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos* (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1981), 1: 336; Álvarez Martínez, "Incidencia," 69-70.

51. Rojo Orcajo, "Catálogo descriptivo," 663-664.

52. Rojo Orcajo, "Catálogo," 681-686, 688-691.



Fig. 5. Maestro de Osma, detalle del laúd, arpa y flauta. Retablo de la Virgen de los Ángeles, c. 1480. © Fotografía: José Ignacio Palacios Sanz.

del capellán García de san Esteban hacia 1465. En el folio 261r sitúa un grupo de ángeles tocando unas *zunas* sirias de doble lengüeta, rectas y terminadas en un pabellón abierto, que normalmente daban avisos, junto a dos laúdes de caja oval y clavijero inclinado en la escena de la Asunción⁵³. En otros momentos aparecen niños desnudos

53. Aurora Benito, Teodora Fernández, y Magnolia Pascual, *Arte y Música en el Museo del Prado* (Madrid: Fundación Argenteria y Visor, 1997), 38-39.

entremezclados con motivos vegetales tocando atabales y una trompeta junto a una gaita de odre con roncón en el folio 72r⁵⁴.

También algunos cantorales ofrecen muestras del quehacer de este *scriptorium*; en concreto el número 1, folio 87v, correspondiente al responsorio de maitines de Navidad, *Hodie nobis*, en una cenefa aparece un pastor cubierto con capucha de tonos verdes que toca una gaita de odre de forma similar a un pellejo de vino, con soplete y ronqueta apoyada sobre el hombro izquierdo, entretanto que el pastor más cercano salta y baila al son de su música. De igual modo, plasmó en otras páginas un modelo repetido de ángeles tocando un laúd⁵⁵. Y en el cantoral número 8, que contiene las fiestas desde san Torcuato hasta los mártires Juan y Pablo, en el folio 81v figuran dos ángeles alados cantando una antífona con un libro en el que se aprecian unos neumas⁵⁶.

Asimismo, la antigua capilla de la Virgen de los Ángeles exhibe una tabla en estilo gótico internacional perteneciente al retablo de Rubielos de Mora con el tema del anuncio a los pastores y con claras influencias de Pere Nicolau. Primero fue atribuida a Jaime Mateu, pero recientemente se han vinculado con Gonçal Peris y datada hacia 1480⁵⁷. En el lado diestro sitúa cinco pastores rodeados de animales junto a un ángel. Aquí repite el patrón iconográfico de un niño tocando una flauta de bisel con siete perforaciones, que sujeta incorrectamente con la mano izquierda⁵⁸.

Obras del siglo XVI

El esbelto claustro fue construido durante el episcopado de Alonso Enríquez (1506-1523) por los maestros Juan y Pedro de la Piedra entre los años 1511 a 1515⁵⁹. En una ménsula del lado sur, envuelto entre ramas, aparece un personaje vestido con un gorro plano que toca una gaita de odre que oprime con el antebrazo. Además, en la crujía siguiente tallaron un ángel que canta y sujeta una partitura en forma de filacteria (Fig. 6).

54. Pilar Rodríguez Marín, "Breviario del obispo Montoya," en *La Ciudad de seis pisos*, 298.

55. Alonso Romero, *La Navidad en la Catedral de El Burgo de Osma*, 279.

56. Anna Muntada Torrellas y Juan Carlos Atienza Ballano, *Cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja* (Soria: Cabildo S. I. Catedral El Burgo de Osma, 2003), 32, 176.

57. Amando García Rodríguez, *Pintura Valenciana* (Valencia: Cátedra de Eméritos, 2008), 46-47.

58. Ballester i Gibert, "La cornamusa," 813, 829.

59. Esteban García Chico, "El claustro de la Catedral de El Burgo de Osma," *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, no. XVIII (1952): 135.



Fig. 6. Juan y Pedro de la Piedra, gaitero. Ménsula del claustro, 1511-1515.
© Fotografía: José Ignacio Palacios Sanz.

Aparte, existen dos testimonios de la pujanza de esta catedral en pleno siglo XVI. Buena prueba son los dos ambones en forma de águila fundidos por el maestro Escalante en 1548 y que sirvieron como atril en el coro para el canto del Calenda, hasta que fueron recolocadas en la verja de la capilla mayor en 1691⁶⁰. A su vez, el facistol coral fue realizado durante el episcopado de Francisco Tello Sandoval (1567-1578) por los maestros Pedro de Palacio y Francisco Rodríguez, con el fin de depositar los grandes cantorales para cantar a diario el oficio divino. Hoy está depositado en los museos con la base original de mármol de Espeja y el añadido en el coronamiento de dos angelitos trompeteros traídos del pueblo de Pozalmuro, y resulta ser fiel testigo del canto llano diario en esta catedral⁶¹.

60. Palacios Sanz, *La música en la Catedral*, 62.

61. Palacios Sanz, 59.

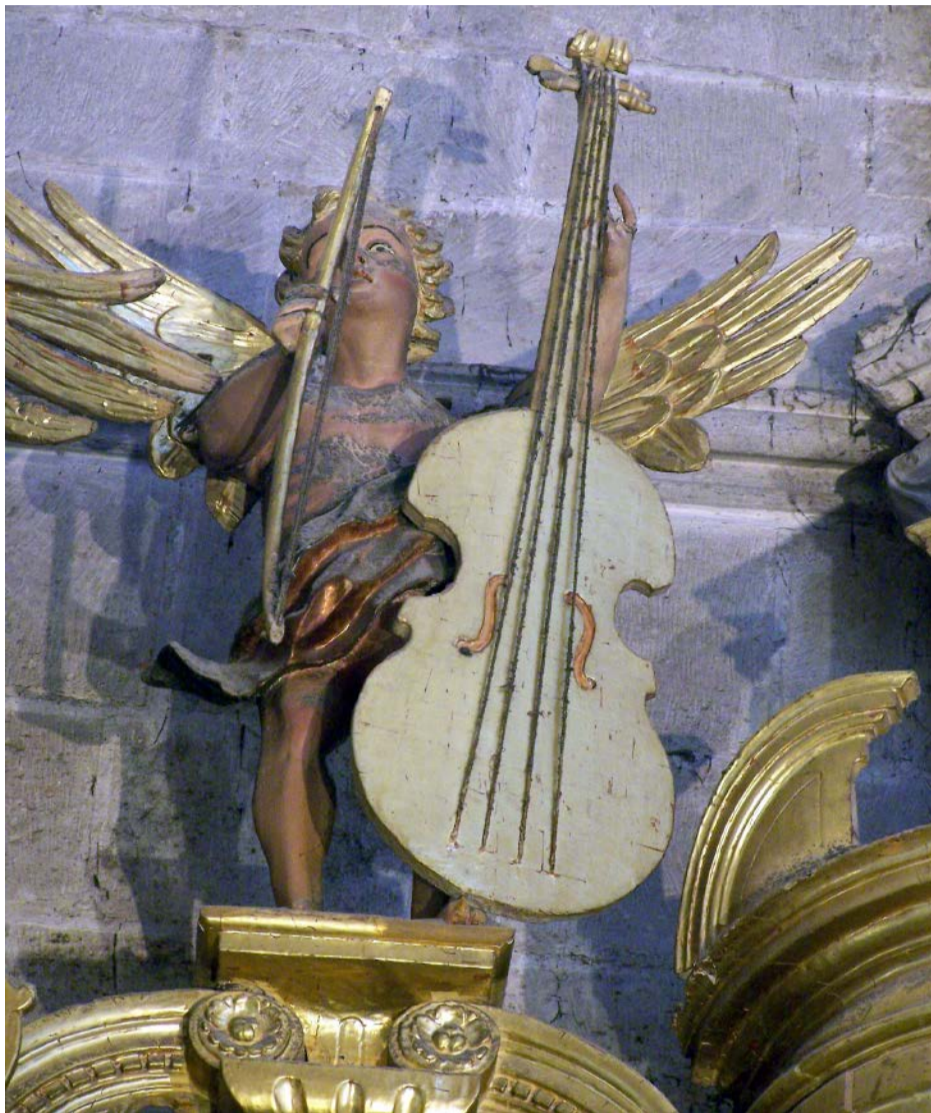


Fig. 7. Domingo de Acereda, detalle del violonchelo. Órgano de la epístola, 1652. © Fotografía: José María Capilla.

El concierto musical barroco

Caja del órgano de la epístola

El órgano de la epístola fue una donación del obispo Martín Carrillo Alderete (1636-1641), obra del organero Quintín de Mayo, mientras que la caja corrió a cargo del tallista Domingo de Acereda y el dorado por cuenta de Julio García en 1652⁶² (Fig. 7).

En ambos extremos de la caja, en la base de los tubos de madera de 16', se hallan dos niños semidesnudos tocando un pífano, con cierto parecido con los que se encuentran

62. Juan Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma* (Madrid: Imprenta Real, 1788), 1: 495. Estos datos son incorporados en todos los libros y guías de la catedral del siglo XX, como Nicolás Rabal, *Soria* (Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª, 1889), 334; Núñez Marqués, *Guía de la Catedral*, 37; José Arranz Arranz, *La Catedral de Burgo de Osma. Guía turística* (Burlada: Cabildo Catedral, 1981), 62.

en el órgano de 1702 de la catedral de Segovia⁶³. Y coronando la parte superior, cuatro ángeles, dos a dos, sujetan un arpa de cuatro cuerdas dispuestas transversalmente, una trompeta recta, un instrumento similar al serpentón, pero tamaño más reducido y pabellón amplio, y finalmente un violonchelo a la manera italiana de cuatro cuerdas, con el clavijero inclinado, las habituales escotaduras a la manera del bajo de violón y un arco curvado en manos del ser alado⁶⁴.

Capillas de la Virgen del Espino y de la Santa Cruz

Las pinturas del retablo de la capilla absidal de la Virgen del Espino fueron un encargo del obispo Antonio Valdés (1642-1653) al pintor Martín González en 1650⁶⁵. Muestran escenas de la vida de la Virgen junto a milagros atribuidos a esta advocación⁶⁶.

La tabla del pedestal exterior izquierdo recoge el momento concreto de la traslación de la imagen a su actual camarín el 2 de julio de 1650, justo cuando la procesión discurría por el barrio de las Tenerías de regreso a la catedral. El artista ordena la comitiva en forma de U, con el castillo de Osma al fondo, similar al que se encuentra en el *Entierro de Ramón Llull* del Ayuntamiento de Palma (Miquel Bestard, 1621) y en el lienzo de la *Rogativa y procesión de la Virgen de san Lorenzo por la salud de la reina Margarita de Austria* de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid (Matías Velasco, 1621). En la parte derecha se observa a cuatro clérigos cantores vestidos con sobrepellices, dos infantejos con sus sotanas rojas y al maestro de capilla Miguel Gómez Camargo llevando el compás con su mano derecha levantada.

Asimismo, en el ático representó la glorificación de la Virgen por la Santísima Trinidad, rodeada de los apóstoles y querubines⁶⁷. Uno de los angelitos sujeta una partichela escrita en clave de sol dentro de un tetragrama con siete notas imprecisas.

63. José Ignacio Palacios Sanz, "Diseño para la caja del órgano de la Epístola de la Catedral del Burgo de Osma," en *La Ciudad de seis pisos*, 322, 323; Pablo Zamarrón Yuste, *Iconografía musical en la Catedral de Segovia* (Segovia: Cabildo de la Catedral y Ayuntamiento de Segovia, 2016), 181-182.

64. Curt Sachs, *Historia Universal de la Instrumentos Musicales* (Buenos Aires: Centurión, 1947), 346-347; Mary Remnant, *Historia de los instrumentos musicales* (Barcelona: Eds. Robinbook, 2002), 145.

65. Loperráez Corvalán, *Descripción histórica*, 1: 498; Núñez Marqués, *Guía de la Catedral*, 5.

66. Eduardo Carrero Santamaría, "La procesión, memoria litúrgica del medioevo en la pintura de la Edad Moderna," *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, no. 7 (octubre, 2016): 150-152.

67. Jesús Alonso Romero, *La Virgen del Espino de la Catedral de El Burgo de Osma* (Soria: Diputación Provincial de Soria, 2013), 89-90.



Fig. 8. Familia Sierra, ángeles con violín y trompeta recta. Capilla de la Virgen del Espino, ca. 1760. © Fotografía: José Ignacio Palacios Sanz.

La cúpula de esta capilla fue costeada por el obispo Pedro Celestino de Aróstegui (1748-1760) y diseñada por el arquitecto fray Francisco Reygosa, siendo inaugurada en 1760⁶⁸. Hay ocho ángeles que van sentados en los salientes de las esquinas que dan paso al tambor octogonal, todos en aptitud de cantar, posiblemente obra del taller de la familia Sierra. Uno de ellos porta en su mano derecha una partichela enroscada con el gesto de concertar al grupo, mientras en la izquierda sujeta otra con la música de un villancico, posiblemente del maestro de capilla Francisco Antonio Fuentes⁶⁹. El resto de ministriles llevan una trompeta recta dorada, una chirimía sin la embocadura pintada en color madera y ocho orificios; dos guitarras de seis cuerdas con un clavijero alargado y sin trastes; dos trompas naturales en color rojo y pabellón dorado, según la costumbre del siglo XVIII, y un violín sin clavijero, que sostiene en los muslos, mientras soporta un arco recto en su mano derecha, según el modelo francés del momento, por lo que aquí anticipa su uso casi dos décadas⁷⁰ (Fig. 8).

El retablo barroco de la capilla de la Santa Cruz fue levantado por iniciativa del abad Pedro Martínez de Aparicio. Consta de banco, ático y tres calles realizadas por Mateo

68. Archivo de la Catedral de El Burgo de Osma (ACBO), *Libro de Actas Capitulares (LAC)*, t. 38 (1756-1760), fol. 90r; Alonso Romero, *Barroco*, 116.

69. Palacios Sanz, *La música en la Catedral*, 155-156.

70. Sachs, *Historia Universal*, 336-339; David Boyen, "The Violin and Its Technique in the 18th Century," *The Musical Quarterly*, no. 36-1: 14, <https://doi.org/10.1093/mq/XXXVI.1.9>.



Fig. 9. Anónimo, *Traslado de los restos de san Pedro de Osma*. Capilla de San Pedro de Osma, 1755. © Fotografía: José Ignacio Palacios Sanz.

Gómez Helgueros y tres lienzos que se deben a Diego Díez Ferreras en 1694⁷¹. El central narra la escena del hallazgo de la cruz de Cristo por santa Elena, según el relato de san Ambrosio y san Juan Crisóstomo, entre otros. En él, siguiendo otros ejemplos relativos a las alegorías a la cruz de Cristo, se halla un grupo de angelitos que cantan acompañados por otro de espaldas que sujeta un laúd⁷².

Capilla de San Pedro de Osma

La capilla está situada en el transepto norte, encima de la sala capitular. Fue edificada entre 1530 a 1551, en una primera fase bajo los auspicios del deán Antonio Meléndez de Gumiel y continuada por los obispos García de Loaisa y Álvarez de Acosta. Posteriormente levantaron la cúpula y fueron decoradas las paredes con pinturas murales. Los frescos con historias de la vida del santo datan de 1755, sufragados por José Hipólito de Urrutia y ejecutados por un pintor desconocido procedente de Zaragoza⁷³ (Fig. 9).

71. Arranz Arranz, *La Catedral*, 158.

72. Benito Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 123.

73. ACBO, *LAC*, t. 38, fols. 164v-165r.

La escena que mira al lado norte representa la conducción del cadáver del santo⁷⁴. En ella aparecen dos prelados junto a los concelebrantes con dalmáticas y, enfrente, el pertiguero seguido de la cruz, dos infantejos con candelabros, los capitulares y por delante los cantores con sobrepellices y bonete: uno puede ser el sochantre Pedro Sánchez de Pinilla con su vara junto a los tenores Francisco de Soria y Juan Puelles⁷⁵.

El mecenazgo finidieciochesco

Frescos de la Sacristía mayor

Gracias al mecenazgo de fray Joaquín de Eleta y la Piedra (1787-1788), confesor personal de Carlos III, fue levantada la nueva sacristía y la girola. La nueva estancia fue diseñada por Juan de Villanueva y la bóveda decorada con frescos que terminó en 1774 Gabriel Juez⁷⁶. Se trata de tres escenas alusivas a los santos más importantes de la catedral: san Pedro de Osma, santo Domingo de Guzmán y el beato Juan de Palafox. La que está en el centro relata la predicación del fraile en el sur de Francia contra la herejía albigense junto al obispo Diego de Acebes⁷⁷. En la parte superior de la misma figura un ángel con una trompeta recta que lleva el gallardete de los dominicos, más conocido como el *Stemma Liliatum* o cruz griega flordelisada, que también es el elemento distintivo de las órdenes militares de Calatrava y Alcántara⁷⁸.

Real capilla de Palafox o de la Inmaculada

La Real capilla está situada en el centro de la girola y se debe a los arquitectos Juan de Villanueva y Francesco Sabatini. En la bóveda del testero Mariano Salvador Maella realizó en 1782 el fresco *La adoración del Nombre de Dios*, con el habitual tetragrámaton hebreo (YHVH). Siguiendo el gusto tardo-barroco, dispone la composición en dos grupos simétricos. En el coro izquierdo sitúa un violín, chirimía, traverso y dos ángeles de diferentes años cantando una partichela alargada y, en el derecho, otros dos cantores,

74. Moreno de Mingo, "El sepulcro de San Pedro de Osma," 73; Núñez Marqués, *Guía de la Catedral*, 12; Rodríguez Escorial, "Don Juan, arcediano de Segovia," 251; Camaño Martínez, "Sepulcro de San Pedro de Osma," 129, 130.

75. Palacios Sanz, *La música en la Catedral*, 93-94, 155-156.

76. Núñez Marqués, *Guía de la Catedral*, 6; Alonso Romero, *Barroco*, 151.

77. Inmaculada Jiménez Caballero, *La arquitectura neoclásica en el Burgo de Osma* (Soria: Diputación Provincial de Soria, 1996), 161.

78. Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach* (Barcelona: Península, 2009), 437-438.



Fig. 10. Mariano Salvador Maella, *Adoración del Nombre de Dios*. Testero de la capilla de Palafox, 1782. © Fotografía: José Ignacio Palacios Sanz.

uno adolescente y otro de corta edad (aquí se llega a adivinar algunas notas del pentagrama), el arpa con dos extrañas aberturas circulares en la caja armónica, mástil curvado y dieciocho cuerdas, un triángulo con sonajas y un laúd⁷⁹ (Fig. 10).

Esta composición helicoidal tiene su precedente en las alegorías a la Eucaristía de Rubens (convento de las Descalzas de Madrid) y en el cuadro de igual temática que se halla en el Museo Nacional de Escultura, fechado entre 1626 y 1628, de Abraham Willemsem⁸⁰. Pero también recuerda en buena medida al fresco que Francisco de Goya pintó para el coreto de El Pilar en 1772⁸¹; incluso al lienzo preparatorio que el mismo

79. La presencia del arpa en la catedral de El Burgo de Osma está documentada desde finales del siglo XVII.

80. Manuel Arias Martínez, "Alegoría de la Eucaristía," en *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*, dir. Jesús Urrea Fernández (Madrid: Fundación BBVA, 2001), 113-115.

81. José Ignacio Palacios Sanz, "Aproximación a la iconografía musical en la obra de Francisco de Goya," en *Actas del Seminario Internacional Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales*, ed. José Ignacio Calvo (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019), 316-317.

Maella pintó para la bóveda de la colegiata de La Granja (Museo de Zaragoza). Todos ellos evidencian una clara influencia de Corrado Giaquinto, tanto en la composición como en el uso de la luz y el color⁸².

Antonio González de Rosende fue el principal biógrafo de Juan de Palafox con la edición en 1671 de *Vida del Ilustrísimo y Excelentísimo señor Don Juan de Palafox*. En ella muestra un grabado de Pedro de Villafranca con la figura del obispo ornamentado con una trompeta heráldica que muestra la *vanitas*⁸³. Diferente significado adopta este instrumento en el escudo que se halla encima de la puerta de acceso a la capilla de Palafox alrededor de las armas del rey Carlos III⁸⁴. Este aerófono de tubo cilíndrico y pabellón acampanado bien era empleado desde antiguo para anunciar la llegada de los reyes (de ahí el nombre de blasón), bien para dar señales de dar guerra solamente con las notas naturales de la serie armónica, aunque también podía servir de exaltación del poder regio.

El neohistoricismo decimonónico

La empresa Rigalt i Granell estuvo operativa desde 1890 hasta 1894 con diferentes denominaciones y formas societarias. Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914) era sobrino de Lluís Rigalt i Farriols (1814-1894) y empezó su carrera como dibujante y después como vidriero. En 1884 entró como socio comanditario en la empresa de Francesc Vidal y desde 1890 se asoció con la familia Granell⁸⁵.

Suyos son los ventanales que cierran la cabecera de la capilla mayor. Se trata de siete vidrieras encargo del obispo Vitoriano Guisasola (1893-1897) en 1896, gracias al dinero obtenido por la venta de unas colgaduras del siglo XVI⁸⁶. Cada una tiene dos instrumentos en manos de unos ángeles con cartela a los pies. Responden a modelos diseñados por el propio Rigalt a partir de patrones medievales, dado que la producción de estos años estaba orientada al historicismo⁸⁷. De izquierda a derecha se encuentran una viola

82. José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella: poder e imagen en la España de la Ilustración* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011), 317.

83. Ricardo Fernández García, "Consideraciones sobre la riqueza iconográfica de don Juan de Palafox," en *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, coord. Ricardo Fernández (Pamplona: Universidad de Navarra, 2001), 418.

84. Remnant, *Historia*, 154.

85. Museu del Disseny de Barcelona, "Fons Rigalt, Granell i Cia", consultado el 1 de marzo de 2024 <https://www.dissenyhub.barcelona/es/centredoc-archive/fondo-rigalt-granell-i-cia>. Firmó los vitrales del Palau de la Música Catalana (1908) y la restauración de los de la catedral de León (1894-1901).

86. Arranz Arranz, *La Catedral*, 60.

87. Museu del Disseny de Barcelona, "Fons Rigalt, Granell i Cia", consultado el 8 de enero de 2024, <https://arxius.museudeldisseny.cat/rigalt-granell-y-cia-2>. También se observa en el Convent del Carme de Perelada.

de braccio periforme y un triángulo, chirimía y viola con arco con forma de mandorla, arpa y aulos, chirimía y cordófono frotado, laúd y corneta, chirimía y metalófono, platillos y orpharion frotado. Algunos presentan formas poco ortodoxas y posiciones de sostenerlos extrañas, como la gran corneta y el aulos. Son especialmente esquemáticos los arcos de los cordófonos, en general con los mástiles cortos y los clavijeros echados hacia atrás para terminar en forma de voluta. También resulta original la caja armónica del metalófono que es golpeado por una baqueta pequeña de cabeza redonda⁸⁸.

Conclusiones

La catedral de El Burgo de Osma, dentro del conjunto de Castilla y León, cuenta con un importante patrimonio iconográfico musical de diferentes periodos y estilos. La relevancia del estudio radica en la identificación de los objetos analizados, así como su contextualización y búsqueda de las referencias simbólicas a través de los textos bíblicos y apócrifos. Cabe destacar por su calidad artística dos momentos álgidos que coinciden con el gobierno de los obispos Pedro García de Montoya y Pedro Clemente de Aróstegui, en concreto son las tablas del maestro de Osma y los frescos de Mariano Salvador Maella.

Tras el análisis y descripción de cada una de ellas, se observa cómo muchos diseños derivan de prototipos tomados a veces de latitudes lejanas y en ocasiones son fruto de la propia imaginación del artista. Normalmente conviven diversas familias de instrumentos, pero tampoco faltan los testimonios de música notada y cantada. En cualquier caso, resulta llamativa la ausencia de representaciones del bajón –un instrumento omnipresente en la liturgia musical hispana– y el predominio de escenas que tienen por protagonistas a ángeles. Más allá de la información evolutiva del *instrumentarium*, en general transita entre los modelos bajomedievales presentes hasta las primeras décadas del Quinientos, hasta los de nueva estética, ya de mediados del siglo XVII, con una fuerte presencia de los cordófonos frotados. Todo ello apunta a que las imágenes podían ser fiel reflejo de algunas prácticas musicales de cada momento.

En definitiva, a día de hoy aún falta por elaborar un *corpus* iconográfico de las catedrales hispanas –ya que solo contamos con Osma y Segovia–, para que de este modo puedan enriquecerse las bases del Repertorio Internacional de Iconografía Musical (RIIM).

88. Remnant, *Historia*, 44, 54-55.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo de la Catedral de El Burgo de Osma (ACBO). El Burgo de Osma (Soria). *Libro de Actas Capitulares*, t. 38 (1756-1760).

Fuentes bibliográficas

- Alonso Romero, Jesús. *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma*. Soria: Escuela Superior de Turismo Alfonso X, 1997.
- . *La Virgen del Espino de la Catedral de El Burgo de Osma*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2013.
- . *La Navidad en la Catedral de El Burgo de Osma*. Torrazza: Amazon, 2023.
- Álvarez Martínez, Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, vol. 1, 1981.
- . "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y origen. Algunos problemas iconográficos." *Revista de Musicología*, no. 10-1 (1987): 67-104. <https://doi.org/10.2307/20795084>.
- . "Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la Catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas." *Revista de Musicología*, no. 11-1 (1988): 31-64. <https://doi.org/10.2307/20795185>.
- . "La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 5 (1993): 201-218. <https://doi.org/10.15366/anuario1993.5.016>.
- . "Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media." *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, no. 23-1 (2007): 53-77.
- Andrés, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2009.
- Arias Martínez, Manuel. "Alegoría de la Eucaristía." En *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*, dirigido por Jesús Urrea Fernández. Madrid: Fundación BBVA, 2001.
- Arranz Arranz, José. *La Catedral de Burgo de Osma. Guía turística*. Burlada: Cabildo Catedral, 1981.
- Badía Ibáñez, Tomás, y Julio Coca Moreno. *Los instrumentos de cuerda pulsada. Su origen y evolución*. Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", 2013.
- Baines, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*. Nueva York: Dover, 1967.
- Ballester i Gibert, Jordi. "La cornamusa y el pastor de la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XVI." *Revista de Musicología*, no. 20-2 (1997): 811-831. <https://doi.org/10.2307/20797458>.

- . "Los instrumentos musicales representados en la sillería gótica del antiguo coro de la Catedral de Girona." *Revista de Musicología*, no. 44-2 (2021): 435-472. <https://doi.org/10.2307/27108817>.
- Benito, Aurora, Teodora Fernández, y Magnolia Pascual. *Arte y Música en el Museo del Prado*. Madrid: Fundación Argentería y Visor, 1997.
- Boyen, David. "The Violin and Its Technique in the 18th Century." *The Musical Quarterly*, no. 36-1: 9-38. <https://doi.org/10.1093/mq/XXXVI.1.9>.
- Camaño Martínez, Jesús María. "Sepulcro de San Pedro de Osma." En *La Ciudad de seis pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria*. 1997, 128-130. Torrejón de Ardoz: Fundación las Edades del Hombre, 1997.
- . "Tablas de san Ildefonso." En *La Ciudad de seis pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria*. 1997, 200. Torrejón de Ardoz: Fundación las Edades del Hombre, 1997.
- Carrero Santamaría, Eduardo. "La procesión, memoria litúrgica del medioevo en la pintura de la edad Moderna." *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, no. 7 (octubre, 2016): 143-158.
- Colunga, Alberto, y Laurentio Turrado, eds. *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*. Madrid: BAC, 1999.
- De la Mano, José Manuel. *Mariano Salvador Maella: poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011.
- De Santos Otero, Aurelio, ed. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: BAC, 1996.
- De Soro Cortés, Alberto, coord. *La cultura visual a través de los impresos. Materialidad, producción y consumo*. T. 1. México: Universidad Iberoamericana A.C., 2023.
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio. "La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis." En *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, 163-184. Vol. 1. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978.
- Domínguez Bordona, Jesús. "Diccionario de iluminadores españoles." *Boletín de la Real Academia de la Historia*, no. 140 (1957): 49-170.
- Fernández Flórez, José Antonio. "Fragmentos de un 'Beato' del Monasterio de Sahagún." *Hispania Sacra*, no. 35 (1983): 395-447.
- Fernández García, Ricardo. "Consideraciones sobre la riqueza iconográfica de don Juan de Palafox." En *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, coordinado por Ricardo Fernández, 399-427. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001.
- Fink-Errera, Guy. "Rémarques sur quelques manuscrits en écriture wisigothique." *Hispania Sacra*, no. 5 (1952): 381-389.
- García Chico, Esteban. "El claustro de la Catedral de El Burgo de Osma." *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, no. XVIII (1952): 135-138.
- García Rodríguez, Amando. *Pintura Valenciana*. Valencia: Cátedra de Eméritos, 2008.
- González Hernando, Irene. "Los ángeles." *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I-1 (2009): 1-9.
- González Herranz, Raimundo. "Representaciones musicales en la iconografía medieval." *Anales de Historia del Arte*, no. 8 (1998): 67-96.
- Gudiol Ricart, José. *Pintura Gótica. Ars Hispaniae*. Vol. IX. Madrid: Espasa Calpe, 1946.
- Jiménez Caballero, Inmaculada. *La arquitectura neoclásica en el Burgo de Osma*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 1996.

- Kenyon de Pascual, Berly. "The Guadalupe angel musicians." *Early Music*, no. 14-1 (1986): 541-543. <https://doi.org/10.1093/earlyj/14.4.541>.
- Le Barbier Ramos, Elena, y Alicia González de Buitrago. "Iconografía musical en las portadas de la Catedral de El Burgo de Osma." En *l Semana de estudios históricos de la Diócesis de Osma-Soria. 15-17 de septiembre de 1997*, coordinado por Teófilo Portillo Capilla, 345-364. Vol. 2. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2000.
- Le Barbier Ramos, Elena, "Evolución de la zanfona a través de las imágenes." *Liño: Revista de Historia del Arte*, no. 12 (2006): 141-151.
- Loperráez Corvalán, Juan. *Descripción histórica del Obispado de Osma*. Tomo 1. Madrid: Imprenta Real, 1788.
- Luengo, Francisco. "Los instrumentos del Pórtico." En *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, coordinado por Carlos Villanueva, 75-117. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela y Consorcio de Santiago, 2011.
- María Lamaña, Josep. "Els instruments musicals en un tríptic aragonés de l'any 1390." *Recerca Musicològica*, no. 1 (1981): 9-69.
- Martín González, Juan José. "Retablo de San Miguel, del Maestro de Osma." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, no. 39 (1973): 453-459.
- Martín Lorenzo, Sandra. "Los músicos silentes del pórtico de La Majestad de Toro: un gran legado artístico." *Patrimonio. Revista de patrimonio y turismo cultural*, no. 58 (mayo-agosto, 2016): 17-23.
- Martínez Frías, José María. *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*. Soria: Universidad de Salamanca y Diputación Provincial de Soria, 1980.
- Mayer Brown, Howard, y Joan Brown Lasch. *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Arte Before 1800*. Cambridge: Harvard University Press, 1972. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731745>.
- Millet, Gabriel. *Recherche sur l'iconographie de l'évangélie aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine e du Mont-Athos*. París: Fontemoing et Cie., 1960.
- Moreno de Mingo, Nuria. "El sepulcro de San Pedro de Osma." *Estudios del Patrimonio Cultural*, no. 5 (diciembre 2010): 72-80.
- Muntada Torrellas, Anna, y Juan Carlos Atienza Ballano. *Cantoriales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja*. Soria: Cabildo Catedral El Burgo de Osma, 2003.
- Navarrete, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Núñez Marqués, Vicente. *Guía de la Catedral del Burgo de Osma y breve historia del Obispado*. Madrid: Gráficas Onofre Alonso, 1949.
- Pablo Ciro, Norberto. "La gaita en la Edad Media: aportes para su reconstrucción sonora." *Revista de Folklore*, no. 227 (1999): 173-180.
- Page, Christopher. "Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella." *The Galpin Society Journal*, no. 32 (1979): 77-98. <https://doi.org/10.2307/841538>.
- Palacios Sanz, José Ignacio. *Órganos y organeros en la provincia de Soria*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 1994. <https://doi.org/10.2307/20796995>.

- . "Diseño para la caja del órgano de la Epístola de la Catedral del Burgo de Osma." En *La Ciudad de seis pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria. 1997*, 322-323. Torrejón de Ardoz: Fundación las Edades del Hombre, 1997.
- . "Iconografía musical en las portadas de la catedral de El Burgo de Osma." *Revista de Soria*, no. 19 (1997): 33-45.
- . "Dos órganos portativos en la iconografía del maestro de Osma (siglo XVI)." En *Casos y cosas de Soria, II*, coordinado por Eduardo Bas Gonzalo, 105-110. Madrid: Soria Edita, 2000.
- . "Aproximación a la iconografía musical en la obra de Francisco de Goya." En *Actas del Seminario Internacional Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales*, coordinador por José Ignacio Calvo, 305-341. Zaragoza: Fundación Fernando El Católico, 2019.
- . *La música en la Catedral de El Burgo de Osma. La producción musical y el archivo de música: estudio y catalogación*. Soria: Diputación Provincial de Soria y Universidad de Valladolid, 2020.
- Perpiñá García, Candela. "Los ángeles músicos. Estudio iconográfico." Tesis doctoral, Universitat de València, 2017.
- Porras Robles, Faustino. "Los instrumentos musicales en el Románico Jacobeo." Tesis doctoral, UNED, 2006.
- . "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval: enumeración y descripción organológica." *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, no. 12 (2008): 113-136.
- Rabal, Nicolás. *Soria*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^ª, 1889.
- Remnant, Mary. *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Eds. Robinbook, 2002.
- Rodríguez Escorial, José Luis. "Don Juan, arcediano de Segovia, obispo de Osma." *Estudios Segovianos*, vol. XI (1959): 241-252.
- Rodríguez Marín, Pilar. "Breviario del obispo Montoya." En *La Ciudad de seis pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria. 1997*, 295-298. Torrejón de Ardoz: Fundación las Edades del Hombre, 1997.
- Rojo Orcajo, Timoteo. "Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la Santa Iglesia Catedral de Burgo de Osma." *Boletín de la Real Academia de la Historia*, no. 94 (1929): 655-792.
- . *Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la Santa Iglesia Catedral de Burgo de Osma*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1929.
- . "El Beato de la Catedral de Osma." *Art Studies. Medieval, Renaissance and Modern*, no. 8, part 2 (1931): 103-156.
- Ruiz Albi, Irene. "Los escribas del Beato del Burgo de Osma." En *Libro homenaje al profesor doctor don Ángel Riesco Terrero*, coordinado por Nicolás Ávila Seoane y dirigido por Juan Carlos Galende Díaz, 303-313. Madrid: Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 2021.
- Sachs, Curt. *Historia Universal de la Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947.
- Shailor, Bárbara A. "El Beato de Burgo de Osma. Estudio paleográfico y codicológico." En *El Beato de Osma. Estudios*, 35-57. Valencia: Vicent García Editores, 1992.

- Silva Maroto, Pilar. "Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, t. II, 1987.
- Villar Fernández, Alejandro. "Los instrumentos musicales en los pórticos de la catedral de León." Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo, 2020.
- Williams, John. "Introducción." En *El Beato de Osma. Estudios*, 15-33. Valencia: Vicent García Editores, 1992.
- Winternitz, Emanuel. "On Angel Concerts in the 15th Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting." *The Musical Quarterly*, no. 49-4 (oct. 1963): 450-463. <https://doi.org/10.1093/mq/XLIX.4.450>.
- Zamarrón Yuste, Pablo. *Iconografía musical en la Catedral de Segovia*. Segovia: Cabildo de la Catedral y Ayuntamiento de Segovia, 2016.



“El bany de Sa Majestat” en la morería de Xàtiva: rentabilidad y preservación de su patrimonio a lo largo de los siglos (1382-1599)

“El bany de Sa Majestat” in the Moorish Quarter of Xàtiva: Profitability and Preservation of its Heritage Over the Centuries (1382-1599)

Araceli Moreno Coll

Universitat de València, España

araceli.moreno@uv.es

 0000-0002-2352-6553

Recibido: 23/09/2024 | Aceptado: 17/12/2024

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre la desigual actuación cristiana respecto a los baños de vapor en la península ibérica. Mientras en el sur se promulgaron leyes en su contra por razones religiosas y políticas, en el territorio valenciano no surgió tal necesidad. Aquí, los baños se consideraron una fuente de ingresos, lo que permitió su continuidad. Se examina el baño de la Morería de Xàtiva (Valencia), un edificio que funcionó hasta finales del siglo XVI. Los registros contables disponibles muestran el esfuerzo por mantenerlo en condiciones óptimas, garantizando beneficios económicos para la Corona. Este análisis revela cómo las dinámicas locales en la zona del Levante diferían de las del resto de la península, donde las normativas respondían más a motivaciones ideológicas que económicas.

Abstract

This paper reflects on the unequal Christian approach towards steam baths in the Iberian Peninsula. While laws were enacted in the south against them for religious and political reasons, such a need did not arise in the Valencian territory. Here, the baths were seen as a source of income, which allowed for their continued operation. The study focuses on the bath of the Moorish Quarter of Xàtiva (Valencia), a building that operated until the end of the 16th century. Available accounting records show efforts to maintain it in optimal conditions, ensuring economic benefits for the crown. This analysis reveals how local dynamics in the Levant region differed from those in the rest of the peninsula, where regulations were driven more by ideological than economic motivations.

Palabras clave

Baño árabe
Hammâm
Xàtiva
Andalusi
Mestre Racional
Morería

Keywords

Arab bath
Hammâm
Xàtiva
Andalusi
Mestre Racional
Moorish Quarter

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Moreno Coll, Araceli. “El bany de Sa Majestat’ en la morería de Xàtiva: rentabilidad y preservación de su patrimonio a lo largo de los siglos (1382-1599).” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 60-79. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11035>.

© 2025 Araceli Moreno Coll. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Los baños públicos en la península ibérica tienen su origen en la época romana, aunque fue durante el periodo musulmán cuando experimentaron su mayor expansión¹. Estos espacios se integraron plenamente tanto en áreas rurales como urbanas, siendo frecuentados por personas de diferentes religiones y clases sociales. Desde sus inicios, su funcionamiento estuvo regulado, con horarios y días asignados según el género y el credo de los usuarios². Sin embargo, en algunos lugares esto último no se produjo. Para el pueblo islámico, no solo cumplían una función religiosa, sino que también eran valorados por sus beneficios para la salud, su carácter social y, en el caso de los más lujosos, por su vinculación con el placer³. Los *regimina salutis*, textos de divulgación médica que ofrecían consejos para mantener la salud y evitar enfermedades, resaltaban sus beneficios preventivos y terapéuticos⁴. Estas obras, junto con los fueros municipales, evidencian su utilización habitual entre la población cristiana⁵. No obstante, a pesar de su popularidad, los baños fueron objeto de críticas en determinados periodos, cuando se les atribuía efectos negativos sobre la masculinidad o se les veía como focos de vicios⁶.

Su localización en el entramado urbano dependía principalmente del aforo y del suministro de agua⁷. En cuanto a sus características arquitectónicas, los baños eran monumentales exteriormente. El acceso se realizaba a través de un zaguán que conducía a un amplio vestíbulo, una espaciosa estancia destinada a desvestirse y servir como lugar de encuentro después de disfrutar de las diferentes salas del baño. Esta zona,

1. Daniel Lerma García y Marcelina Arrazola Saniger, "Los baños árabes y la salud pública en el Islam," *Híades*, no. 9 (2004): 316.
2. Leopoldo Torres Balbás, *Algunos aspectos del mudejarismo urbano medieval* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1954), 55-56; Se sabe que mujeres de diferentes religiones se bañaban juntas. José Hinojos Montalvo, *La morería de Elche en la Edad Media* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994), 101.
3. Para las diferentes funciones: Mikel de Epalza, "Estructuras y funciones de los baños islámicos," en *Baños árabes en el País Valenciano*, ed. Mikel de Epalza (Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989), 20-22; María Elena Díez Jorge, "Purificación y placer: el agua y la mil y una noches en los baños de Comares," *Cuadernos de la Alhambra*, no. 40 (2004): 129; Ricardo Izquierdo Benito, "Vida cotidiana y cultura material: el baño en el mundo islámico," en *Luz de sus ciudades: Homenaje a Don Julio Porres Martín-Cleto*, dir. Ramón González Ruiz (Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2008), 105; José Miguel Puerta Vilchez, "Poesía, estética y placer en el hammam andalusí," en *Los baños en al-Andalus*, ed. Carmen Pozuelo Calero e Inmaculada Cortés Martínez (Granada: Fundación El legado andalusí, 2019), 66-68.
4. María Concepción Vázquez de Benito, ed., *Libro del cuidado de la salud durante las estaciones del año o "Libro de Higiene". Muḥammad b. 'Abdallāh b. al-Jaṭīb* (Salamanca: Universidad, 1984), 13.
5. Leopoldo Torres Balbás, "Los baños públicos en los fueros municipales españoles," *Al-Andalus*, no. 11 (1946): 444.
6. Alfonso VI de León tras perder territorios durante la batalla, mandó derribar los baños de su reino. Patricia Rochwert-Zuili, ed., *Crónica de Castilla* (París: e-Spania Books, 2010), s. n, consultado el 24 de enero de 2021, <https://doi.org/10.4000/books.esb.63>.
7. Las partes del edificio y su ubicación en el tejido urbano en Mikel de Epalza, "Estructuras y funciones," 14; Julio Navarro Palazón y Pedro Jiménez Castillo, "Arqueología del baño andalusí: notas para su comprensión y estudio," en *Cursos sobre el patrimonio histórico 13*, ed. José Manuel Iglesias Gil (Santander: Universidad de Cantabria, 2008), 85-97.



Fig. 1. Lucernas estrelladas de la sala templada de los baños del Almirante, siglo XIV. Valencia. © Fotografía: Araceli Moreno Coll, 2015.

conocida como seca, daba paso a la zona húmeda, que consistía en tres estancias separadas por gruesos muros, con lucernas en el techo por donde entraba la luz cenital y, en ocasiones, con detalles ornamentales⁸ (Fig. 1). La primera sala era la fría, seguida por la templada y la caliente. Bajo el suelo de esta última se encontraba el hipocausto, un sistema por el cual circulaba el aire caliente proveniente del horno, situado en la zona de servicio, donde también se ubicaba la caldera, el depósito de leña y el punto de distribución de agua. Este sector, carente de ornamentación, estaba dedicado exclusivamente al funcionamiento técnico del baño.

Con la conquista de al-Andalus, numerosos baños fueron demolidos; sin embargo, otros pasaron a depender de la administración real. Los monarcas los mantuvieron o los otorgaron como recompensa a aliados, personas cercanas o miembros del clero. Algunos

8. Los de Elche se pintaron con almagra. Rafael Azuar Ruíz, Juan Antonio López Padilla, y José Luis Menéndez Fueyo, "L'edifici del bany àrab del convent de Santa Llúcia (Elx). Origen i evolució (segles XII-XIX)," *Festa d'Elx*, no. 49 (1997): 29.



Fig. 2. Disposición de las tres salas húmedas del baño, baños de santa Lucía, siglo XII. Elche (Alicante).
© Fotografía: Araceli Moreno Coll, 2016.

de estos edificios cambiaron de uso. Su proximidad al abastecimiento de agua facilitó su reconversión en hospitales o edificios eclesiásticos, como ocurrió, por ejemplo, en Elche. El baño situado junto a la puerta Lucentina fue cedido a la Orden mercedaria, que lo convirtió en una iglesia de tres naves y destinó el resto del espacio a dependencias conventuales⁹ (Fig. 2). A finales del siglo XV dejó de ser un lugar de culto y se empleó como almacén y bodega, función que también desempeñó el hallado en el colegio de las Mercedarias de Granada¹⁰.

Otro caso de transformación de espacio lo encontramos en los baños de Llíria (siglo XII)¹¹. Esta instalación estaba situada junto a la acequia mayor y en 1422 formaban parte de

9. Rafael Azuar Ruiz, Juan Antonio López Padilla, y José Luis Menéndez Fueyo, *Los baños árabes de Elche* (Elche: Ayuntamiento, 1998).

10. Cecilio Gómez González y Carlos Vilchez Vilchez, "Baños árabes inéditos de la época almohade (siglos XII-XIII) de la judería de Granada," en *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española (17-19 de abril de 1985)* (Zaragoza: Diputación de Aragón, Departamento de cultura, 1986), 3:547.

11. José Durán Martínez, *Perfiles y siluetas. Glosas de mi tierra* (Llíria: M. I. Ayuntamiento de Llíria, 1995), 78-79; Josep Antoni Llibrer Escrig, "De la Llíria medieval a los inicios de la Llíria moderna. Acercamiento a su desarrollo," en *Llíria, historia, geografía y arte: nuestro pasado y presente*, coord. Jorge Hermosilla Pla (Valencia: Universitat de València, 2011), 2:202-203.



Fig. 3. Disposición de las tres salas húmedas de los baños de Llíria, siglo XII. Llíria (Valencia). © Fotografía: Araceli Moreno Coll, 2016.

las rentas reales. A pesar de que con el tiempo se recomendó su destrucción, la medida no se llevó a cabo (Fig. 3). La instalación se transformó en un taller de curtido de pieles, al igual que el del barrio de la Magdalena de Jaén¹², y posteriormente, en una fábrica de jabón. Por otro lado, el baño de la carrera del Darro (Granada), conocido como el Bañuelo, se convirtió en un lavadero¹³. Así, mientras que la zona húmeda de algunos edificios se adaptó a nuevas funciones, la seca, construida con materiales más débiles, acabó desapareciendo con el tiempo. En cambio, otros baños se conservaron debido a los altos ingresos que generaban, lo que fue una razón clave para su permanencia en el territorio valenciano, pese a la oposición eclesiástica en el sur peninsular. Este estudio analiza las diferentes actitudes hacia ellos, centrándose particularmente en los ubicados en la morería de Xàtiva (Valencia). Se ha revisado la documentación del Archivo del Reino de Valencia, un trabajo iniciado por Marià González Baldoví, que quedó sin finalizar¹⁴.

12. Lerma García y Arrazola Saniger, "Los baños árabes," 308.

13. Daniel Jesús Quesada Morales, "Lavaderos públicos en la Granada del XIX según el Diccionario de Pascual Madoz (1845-1850): Conocimiento de un patrimonio," *e-rph*, no. 22 (2018): 166-168, <https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i22.8216>.

14. Marià González Baldoví, "Els banys àrabs de Xàtiva i els seus ravals," en *Baños árabes en el País Valencià*, ed. Mikel de Epalza (Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989), 133-156.

La paulatina desaparición de los baños públicos en el sur peninsular

El cierre de los baños fue un proceso lento y desigual en la península, influenciado por una combinación de factores. Desde el siglo XIV ya se documentan algunos clausurados, y en el siglo XV comenzaron a surgir críticas, como las del rey Enrique IV de Castilla (1425-1475), quien rechazó su uso¹⁵. Por otro lado, las enfermedades venéreas llevaron a los médicos de la época a desaconsejar su visita¹⁶. A estos factores clínicos se sumaron razones morales, como las sugeridas por Jaume Roig (†1478) en su obra el *Spill* (1460), donde insinuaba la relación entre los baños, la sexualidad y el vicio¹⁷. Los musulmanes también condenaron su uso, como reflejan ciertos hadices y tratados de jurisprudencia¹⁸.

El componente religioso fue determinante para su desaparición, especialmente en el sur de la península. Tras la conquista de Granada (1492), la persecución contra estas prácticas se intensificó durante el siglo XVI, con la represión de las costumbres moriscas. En marzo de 1498, Hernando de Talavera (1428-1507) prohibió a los cristianos granadinos acudir a los baños¹⁹. A pesar de las conversiones forzosas realizadas por Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), los moriscos siguieron usando estas instalaciones. Sin embargo, en otros lugares como en el marquesado del Cenete, se les garantizó el uso del baño²⁰. Durante años, la documentación detalla gastos derivados de estas instalaciones, como en 1509, cuando se reconstruyó el del Bañuelo²¹.

A pesar de su funcionamiento, los baños, comenzaron a enfrentar restricciones. En 1514 Fernando de Toledo ordenó que los de Huéscar y Castilléjar (Granada) no abrieran

15. Torres Balbás, *Algunos aspectos*, 63.

16. Lucio Marineo Sículo, *Obra compuesta por Lucio Marineo Sículo Coronista d[e] sus Majestades de las cosas memorables de España* (Alcalá de Henares: Iuan de Brocar, 1539), 5v.

17. Estudiado por María José Ruiz Somavilla, "Los valores sociales, religiosos y morales en las respuestas higiénicas de los siglos XVI y XVII: el problema de los baños," *Dynamis*, 12 (1991): 155-187; Luis Cifuentes y Antònia Carré Pons, "Práctica social, saber médico y reflejo literario de la cultura del baño en el contexto catalán medieval," *Anuario de Estudios Medievales* 39, no. 1 (2009): 218, <https://doi.org/10.3989/aem.2009.v39.i1.101>. Las razones morales perduraron hasta el siglo XIX entre los eclesiásticos. Velázquez Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos ó descripción de sus antigüedades y monumentos* (Granada: Nueva de Venezuela, 1814), 1:82-183.

18. María Jesús Viguera Molins, "Los baños andalusíes. Algunas referencias en textos árabes," en *Los baños en al-Andalus*, ed. Carmen Pozuelo Calero e Inmaculada Cortés Martínez (Granada: Fundación El legado andalusí, 2019), 58-59.

19. José Enrique López de Coca Castañer, "La 'conversión general' del Reino de Granada (1499-1501)," en *Fernando II de Aragón, el rey católico*, ed. Esteban Sarasa (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996), 522.

20. Ricardo Ruiz Pérez y José Javier Álvarez García, "Historia de los baños del marquesado del Cenete (Granada) y recuperación arqueológica del caso del Dólar," *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, no. 27 (2014): 359-360; Carlos Javier Garrido García, "Los baños moriscos en el reino de Granada a través del ejemplo de los de la diócesis de Guadix de la explotación-control a la prohibición," *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, no. 27 (2014): 277-296.

21. Manuel Espinar-Moreno, "Habices de los centros religiosos musulmanes de la alquería de Acequias en 1502," *Anaquel de Estudios Árabes*, no. 20 (2008): 57-81.

los viernes, domingos y festivos, imponiendo sanciones²². El 7 de diciembre de 1526 se emitió una cédula para eliminar las señas identitarias moriscas, prohibiendo que los cristianos nuevos gestionaran este tipo de instalaciones²³. En 1531 se reiteraron estas medidas, vetando la construcción de nuevos edificios y la reconstrucción de los existentes. Pese a ello, la reina Juana I de Castilla (1479-1555) concedió permiso para edificar un "hammâm" en Cogollos (Granada)²⁴. Como hemos visto, en el marquesado del Cenete, la actitud fue más flexible, permitiendo la reconstrucción de algunos edificios²⁵. No obstante, el obispo Martín de Ayala (c. 1504-1566), tras visitar su diócesis, prohibió ir a los moriscos los jueves por la tarde, sospechando que realizaban las abluciones mayores²⁶. En el Sínodo de Guadix (1554), se volvió a discutir la práctica del baño, instando a sus dueños a impedir su uso, ya que la Iglesia y la Corona la veían como un símbolo cultural islámico. La Inquisición también intervino, juzgando a los cristianos nuevos por bañarse²⁷.

Pese a la legislación en contra de sus costumbres, los moriscos continuaban llevando a cabo sus ritos. El 1 de enero de 1567, Pedro de Deza (1520-1600) proclamó una ley que condenaba explícitamente sus elementos distintivos. La *Pragmática Sanción*, un edicto promulgado por Felipe II (1527-1598) el 10 de diciembre de 1566 y ratificado el 17 de noviembre del mismo año, prohibió de manera formal estas prácticas²⁸. En esa misma fecha fueron desmantelados los baños que poseía el rey en el Albaicín²⁹. En respuesta a estas medidas, Francisco Núñez Muley (c. 1490-c. 1568) presentó en 1567 el *Memorial en defensa de las costumbres moriscas*, mientras que Miguel de Luna (c. 1550-1615), médico y traductor árabe, escribió una carta el 25 de mayo de 1592 en la que defendía estas instalaciones balnearias por sus beneficios higiénicos y terapéuticos, sugiriendo además la construcción de nuevos edificios³⁰. A pesar de ello, sus propuestas no tuvieron éxito y los baños fueron cerrados.

22. Extraído de Antonio Gallego Burín y Alfonso Gámir Sandoval, *Los moriscos del reino de Granada según el sínodo de Guadix de 1554*, est. prel. de Bernard Vincent (Granada: Universidad de Granada, 1996), 182-184.

23. Martín de Ayala, *Sínodo de la Diócesis de Guadix y de Baza*, con estudio preliminar de Carlos Asenjo Sedano (Granada: Universidad de Granada, 1994), cap. 25, 61.

24. Navarro Palazón y Jiménez Castillo, "Arqueología del baño andalusí," 77.

25. Julián Pablo Díaz López, "Mueran los perros cristianos. Textos sobre el Marquesado del Cenete en la década de 1520," *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, no. 23 (2011): 209-227; Garrido García, "Los baños moriscos," 285.

26. Martín de Ayala, *Sínodo de la Diócesis*, 60v.

27. Ruiz Somavilla, "Los valores sociales," 168-169.

28. *Pregmaticas y provisiones de su M. el Rey don Philippe nuestro señor, sobre la lengua y vestidos, y otras cosas que an de hazer los naturales deste Reyno de Granada* (Granada: Hugo de Mena, 1567), s. n.

29. Manuel Gómez-Moreno, *Guía de Granada* (Granada: Indalecio Ventura, 1892), 482-483.

30. Para profundizar en este personaje se recomienda la lectura de Bernard Vincent, "Et quelques voix de plus: de Francisco Núñez Muley à Fatima Ratai," *Sharq Al-Andalus*, no. 12 (1995): 131-145, <https://doi.org/10.14198/ShAnd.1995.12.06>; María Jesús Rubiera Mata, "La familia morisca de los Muley-Fez, príncipes meriníes e infantes de Granada," *Sharq Al-Andalus*, no. 13 (1996): 159-167,

Asimilación cristiana de hábitos y espacio: el caso de los baños en tierras valencianas

Aunque la reordenación espacial de los repobladores afectó a muchas casas de baños, también se promovió la construcción de nuevas instalaciones bajo su patrocinio, siguiendo el mismo esquema del "hammâm" andalusí³¹. En Valencia, de los aproximadamente diecinueve baños que existían antes de la conquista cristiana, solo sobrevivieron cinco³². Sin embargo, los cristianos erigieron nuevos, muchas veces gracias a cesiones reales. Al final del reinado de Jaime II, la ciudad contaba con quince baños públicos³³. Estas nuevas edificaciones se asentaron en áreas designadas por la Corona, garantizando el monopolio de sus propietarios, y se situaron junto a hornos de pan para compartir el combustible. En aquel territorio, los cristianos conservaron la tradición del baño durante siglos, destacando especialmente los baños del Almirante, establecidos en 1313 por orden de Jaime II. Estas instalaciones continuaron en funcionamiento hasta el siglo XX, cuando fueron adaptadas como baños higiénicos y, entre 1969 y 1984, formaron parte de un gimnasio³⁴ (Fig. 4).

Otros edificios, aunque perduraron en uso hasta el siglo XVII, solo se conocen a través de documentos y restos arqueológicos. Es el caso del baño de Bernat d'en Esplugues, también conocido como el de "Na Palava", "d'en Saranyó" o "del Studi"³⁵. Este edificio

<https://doi.org/10.14198/ShAnd.1996.13.09>. La defensa íntegra en castellano está en el estudio preliminar de Gallego Burín y Gámir Sandoval, *Los moriscos del reino*, XLV-XLVI. En cuanto a Miguel de Luna, se puede consultar Reem F. Iversen, "El discurso de la higiene: Miguel de Luna y la medicina del siglo XVI," en *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, ed. William Mejías López (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2002), 1:894. Una edición de su tratado *Sobre la conveniencia de restaurar baños y estufas* en Mercedes García-Arenal y Fernando Rodríguez Mediano, "Médico, traductor, inventor: Miguel de Luna, cristiano arábigo en Granada," *Chronica Nova*, no. 32 (2006): 187-231.

31. Concha Camps García y Josep Torró Abad, "Baños, hornos y pueblas. La Poble de Vila-Rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV," en *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, ed. Sonia Daukis Ortolá y Francisco Taberner Pastor (Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002), 126-127.
32. Concepción López González, "Los baños árabes en la medina musulmana de Valencia a través del *Llibre del repartiment*," *Arché*, no. 11-12 (2016-2017): 261-268.
33. Camps García y Torró Abad, "Baños, hornos y pueblas," 127-132.
34. Daniel Benito Goerlich, "El Palacio del Almirante como modelo de vivienda señorial en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento (s. XIV-XVI)," en *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, ed. Sonia Daukis Ortolá y Francisco Taberner Pastor (Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002), 160.
35. Concha Camps García y Josep Torró Abad, *El palacio y los baños del Almirante* (Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia, Hisenda i Ocupació, 2001), 38. Su ubicación en Concepción López González y Santiago Máñez Testor, "Revisión y nuevas contribuciones al límite meridional y oriental de la segunda judería de Valencia y fijación de los límites de la tercera y última judería: 1390, 1392 y 1492," *Sefarad* 80, no. 1 (2020): 39-40, <https://doi.org/10.3989/sefarad.020-002>. Para las diferentes denominaciones que ha recibido véanse Manuel Carboneres, *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de valencia, con los nombres que hoy tienen y los que han tenido desde el siglo XIV hasta el día, noticia de algunas lápidas antiguas y varios datos históricos referentes a dicha ciudad* (Valencia: José Peidró, 1873), 34; Marcos Antonio Orellana, *Valencia antigua y moderna* (Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923), 1:154.

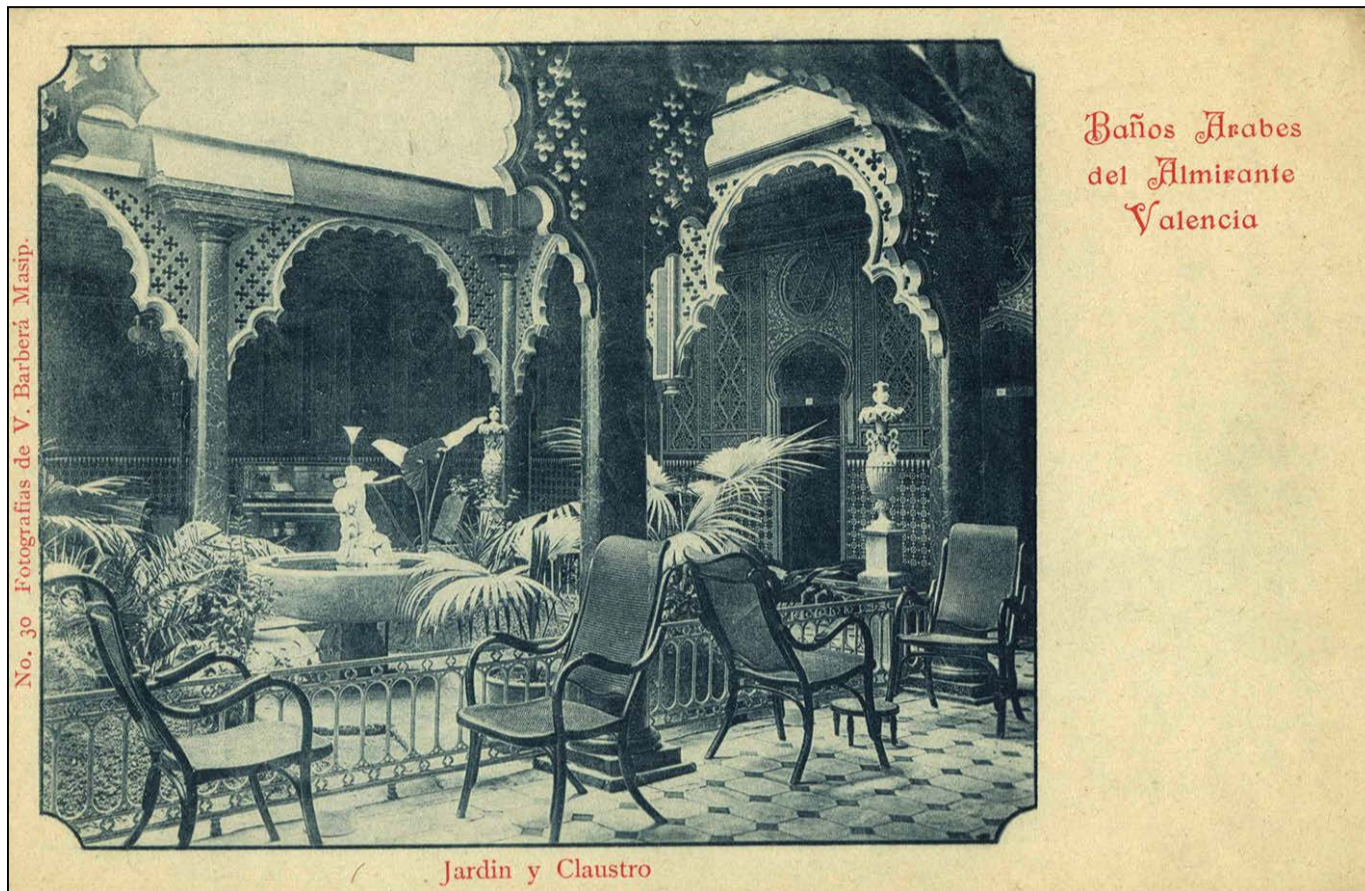


Fig. 4. Tarjeta postal del jardín y claustro de los baños del Almirante. © Fotografía: Vicente Barberá Macip.

sufrió un incendio el 27 de mayo de 1613, que fue controlado sin causar grandes daños³⁶, ya que en 1653 se criticaba su proximidad a la Universidad y el Colegio del Corpus Christi³⁷. Además, en 1658, todavía era mencionado en las inspecciones realizadas por el almotacén³⁸.

Un negocio lucrativo: los baños de la Morería de Xàtiva (Valencia) como ejemplo

El estudio de los baños públicos de Xàtiva, especialmente los de su morería, es fundamental para comprender la rentabilidad y la pervivencia de estas instalaciones, dado que se conservan registros detallados de sus ingresos entre 1382 y 1599³⁹. Recientemente,

36. Pere Joan Porcar, *Pere Joan Porcar, coses evengudes en la ciutat i regne de València: (dietari, 1589-1628)*, ed. Josep Lozano (Valencia: Universitat de València, 2012), 1:286.

37. José Vicente del Olmo, *Lithología o explicación de las piedras, sortijas, antigüedades halladas en las cavas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia* (Valencia: Bernardo Nogués, 1653), 145-146.

38. Providencia 10 de mayo de 1658. Información extraída de Antonio Orellana, *Valencia antigua*, 154.

39. Esta documentación se incluye en los libros de cuentas de la administración de la sección Mestre Racional (MR) de la bailía de Xàtiva,

se han hallado sus restos en la calle "Argenteria"⁴⁰ (Fig. 5). Durante el siglo XIII Xàtiva se convirtió en aljama real y fue la segunda ciudad más importante del Reino de Valencia⁴¹. A pesar de la repoblación cristiana, la mayoría de sus habitantes eran musulmanes⁴². En el siglo XV su morería era la segunda más poblada con 470 casas en 1511, cifra que se redujo a 116 en 1528 tras las revueltas de la Germania⁴³. Respecto al baño, se menciona tanto en el *Llibre del Repartiment* como en la carta puebla⁴⁴. El rey otorgó a la aljama diversos bienes, como casas, plazas, mezquitas y cementerios, reservándose los edificios más rentables, entre los cuales se encontraba la instalación balnearia. En 1252 se estableció que solo los mudéjares podrían arrendarla⁴⁵, pero fue en 1298 cuando Jaime II confirmó la donación hecha por el baile (*batlle*) a Joan d'Aliaga⁴⁶. Posteriormente, en 1311 se ordenó que los mudéjares de la morería usaran exclusivamente este edificio para asegurarse los beneficios⁴⁷. Aunque la aljama prohibió su acceso a los judíos, el rey permitió que estos los utilizaran⁴⁸. Con el tiempo, el sistema de cesión perpetua fue reemplazado por el arrendamiento anual, lo que favoreció a mudéjares (y, más tarde, a los moriscos) hasta su cierre definitivo. Los ingresos (*rebudes*) y gastos (*dates*) de mantenimiento fueron registrados meticulosamente en los libros de cuentas del *Mestre Racional* del Reino de Valencia, quien supervisaba la recaudación fiscal y patrimonial.

La primera mención a la renta del inmueble en el Archivo del Reino de Valencia data de 1382, cuando el monarca recibía 948 sueldos⁴⁹. A lo largo del tiempo, esta cantidad experimentó variaciones, siendo la más alta en 1419 con 1920s y la más baja en 1598, el año previo a su cierre, con solo 105s. Aunque esta cifra es reducida, resulta significativa en

conservada en el Archivo del Reino de Valencia (ARV). Cabe mencionar que faltan los registros relativo a los años 1374-1381, 1394-1396, 1408-1409, 1425-1426, 1456, 1479-1489, 1491-1493, 1516-1518, 1522, 1524-1527, 1547, 1551, 1566, 1569, 1584 y 1593. Además, algunos libros están incompletos (1428, 1457, 1504, 1512), deteriorados (1528, 1529) o no son accesibles (1386-1389, 1540-1546, 1549-1550, 1552-1556, 1560, 1572, 1579, 1586 y 1594-1595). Agradezco a Eva Soler Sasera por proporcionarme las imágenes de algunos de ellos.

40. Agustí Ventura i Conejero, *Els carrers i les partides de Xàtiva. Estudi històric sobre la toponímia urbana i rural de la ciutat* (Xàtiva: Mateu, 2008), 1:329, 334.
41. Frédéric Aparisi Romero, Noelia Rangel López, y Vicent Royo Pérez, *Xàtiva en temps de Jaume I: expansió i colonització feudal* (Xàtiva: Ulleye, 2008), 47.
42. Isabel Bonet o'Connor, "Una comunitat oblidada: l'aljama sarraïna de Xàtiva a mitjant segle Tretze," *Cendres de juny*, no. 1 (1994): 40.
43. María Teresa Ferrer i Mallol, "La morería de Xàtiva (segles XIV-XV)," en *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, ed. Marià González Baldoví y Vicent Pons Alos (Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 1995), 191.
44. Antoni Ferrando i Francés, ed., *Llibre del Repartiment de València*, trans. Josep Camarena i Mahiques (Valencia: Vicent García, 1984), reg. 2695 y 2696.
45. Ferrer i Mallol, "La morería de Xàtiva," 196.
46. González Baldoví, "Els banys àrabs," 146-147.
47. Ferrer i Mallol, "La morería de Xàtiva," 196.
48. José Hinojos Montalvo, "Espacios de sociabilidad urbana en el Reino de Valencia durante la Edad Media," *Acta historica et archaeologica mediavalis*, no. 26 (2005): 1011.
49. Moneda equivalente a 12 dineros, en adelante se abreviará como s. Los dineros eran una unidad monetaria que, además de tener como múltiplos el sueldo, también contaban con la libra (240 dineros). En lo sucesivo, se empleará la forma d.



Fig. 5. Restos arqueológicos del baño de la morería de Xàtiva (Valencia). © Fotografía: Araceli Moreno Coll, 2016.

comparación con los ingresos de otros baños, como el de "les Granotes" en Morvedre (200s entre 1406-1409), Alzira (30s entre 1408-1412), Paterna (44s en 1414) y Benaguasil (120s en 1414)⁵⁰. La revuelta de la Germanía tuvo un impacto directo en las ganancias: en 1519 se alcanzaron 1260s, pero el año siguiente disminuyeron a 1000s y, en 1521, se redujeron de manera drástica, alcanzando apenas 333s debido al éxodo de mudéjares⁵¹. Aunque existe un vacío documental en esa época, se puede observar una pérdida significativa en la recaudación, ya que los ingresos bajaron de 1240s en 1515 a 305s en 1528. En 1523 no hubo entradas debido a la despoblación, y en 1525, la huida de familias hacia el norte de África también afectó al precio del arrendamiento⁵².

50. Enric Guinot Rodríguez, "El patrimoni reial al País Valencià als inicis del segle XV," *Anuario de estudios medievales*, no. 22 (1992): 600-622, <https://doi.org/10.3989/aem.1992.v22.1082>.

51. ARV, MR, *Comptes d'Administració, Xàtiva*, 3078 (1521), 30v.

52. Carmen Barceló Torres y Ana Labarta, *Archivos moriscos: textos árabes de la minoría islámica valenciana 1401-1608* (Valencia: Universitat de València, 2009), 21.



Fig. 6. Sala fría, baños del Almirante, siglo XIV. Valencia.
© Fotografía: Araceli Moreno Coll, 2015.

Los gastos relacionados con el mantenimiento del baño, como obras y reposición de accesorios, eran asumidos por la tesorería real. Aunque no se han hallado registros previos a 1412, posiblemente por estar consignados en libros separados, la referencia "el compte per menut en un quern de paper" sugiere su existencia⁵³. A partir de ese año, los documentos disponibles destacan intervenciones importantes. También da cuenta de la relación diaria del trabajo donde se detallan los materiales usados (*calç, algeps, morter, argamasa, argila, pedra, teules, rajoles, cordes planes, cabirons, fusta, canyes*) y los salarios: 3s 6d para un "mestre d'obra", 2s y 2d para un "manobre" y entre 1s y 2s para otros operarios. Algunas obras requerían grandes inversiones, como en 1424, cuando el baño estuvo cerrado un mes y cuatro días tras fuertes lluvias que inundaron las instalaciones y dañaron "lo fornal de la caldera"⁵⁴. En otras ocasiones, las intervencions eran urgentes. En 1453 Frances

Penyaroja lideró reparaciones ante el riesgo de derrumbe⁵⁵, y en 1537, el colapso de una pared medianera permitió el acceso al baño, lo que obligó al propietario de la casa contigua a compartir los costos de reparación⁵⁶.

53. ARV, MR, *Comptes d'Administració, Xàtiva*, 3016 (1412), 170r-176r para las obras de marzo-junio y 177r-178r para las de diciembre.

54. ARV, MR, *Comptes d'Administració, Xàtiva*, 3020 (1420), 19v.

55. ARV, MR, *Comptes d'Administració, Xàtiva*, 3037 (1453), 23v-24v.

56. "Obra de la paret del bany. Die XII mensis juny anno a nativitate domini MDXXXVIII". ARV, MR, *Comptes d'Administració, Xàtiva*, 3087 (1537), s/n.º.

Además, se adquirirían utensilios indispensables, como cubos de madera reforzados con aros de hierro⁵⁷, perchas para colgar la ropa de los bañistas y recipientes para agua (*pasteres*) (Fig. 6). El carpintero también fabricaba puertas, ventanas y cubiertas para la caldera, pero debido al calor y la humedad, estos artículos se deterioraban rápidamente, siendo descritos como "podrits de vellea", "desfets" y "dolents". Los cierres temporales del baño no eran infrecuentes y solían implicar compensaciones al arrendador. Entre las causas más habituales estaban las interrupciones en el suministro de agua de la Font Santa, como en 1538, cuando permaneció cerrado 12 días para reparar el sistema⁵⁸, o en 1564, cuando permaneció inactivo 29 días y se pagaron 46s y 5d a Miquel Borriol⁵⁹. Asimismo, se clausuraba por razones de seguridad, como ocurrió en 1455 debido a disturbios y saqueos en la morería de Valencia⁶⁰. La amenazada de ataques externos también provocaba cierres, como pasó el 23 de agosto al 16 de septiembre de 1503, por el temor a incursiones de los moros de Berbería⁶¹.

A diferencia del sur de la península ibérica, donde, como se ha mencionado, el uso de los baños fue regulado desde la conquista de Granada, en el antiguo Reino de Valencia no se encuentran registros de medidas similares hasta el 12 de diciembre de 1564. En esa fecha, se estableció que los encargados de los baños debían ser cristianos viejos y que no se permitiera el acceso los jueves ni en días de festividades principales⁶². Aunque la pragmática de 1567 instaba a destruir los baños del sur, en el de la morería de Xàtiva se llevaron a cabo importantes reparaciones años después. Por ejemplo, en 1570 se destinaron 1233s y 4d a diversas intervenciones⁶³, de los cuales 253s y 4d se emplearon para la caldera y 980s para obras realizadas por Joan Pavía, que se prolongaron hasta mayo de 1571⁶⁴. En 1580, se reemplazó la caldera⁶⁵, y se presentó una solicitud formal para realizar nuevas reparaciones (*requesta per adobar*). Más tarde, en 1589, se reconstruyó una pared con un gasto de 341s⁶⁶, mientras que en 1591 se acometieron las reformas

57. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3020 (1424), 19v.

58. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3088 (1538), 25r.

59. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3112 (1564), 50r.

60. "[...] encara per causa del insult e robo de la moreria de València vaga lo dit bany deu dies los quals algun moro no gosava exir tant per por dels cristians com entrava per manament que havia del batlle de no exir de la dita moreria [...]". ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3039 (1455), 27r-27v.

61. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3063 (1503), 38v.

62. British Library Egerton Ms. 1832, f. 80v. Agradezco esta información a Byron Ellsworth Hamann.

63. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3116 (1570), 63r.

64. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3117 (1571), s. n.º.

65. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3126 (1580). El documento no tiene numeración original, pero está en lápiz, 58r-63r. Fue parcialmente transcrito por González Baldoví, "Els banys àrabs," 155-156, doc. 21, quien cometió un error al indicar la cifra de 450s. González Baldoví, 148. Este dato se puede verificar en el apartado de "Rebudes y en "Suma Major". ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3126 (1580), 25v y 38r.

66. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3134 (1589), 42v.

más significativas hasta entonces, con un coste total de 3359s y 2d. Estas acciones reflejan la importancia de estos espacios, como se evidencia en el manuscrito donde se subraya en tinta la necesidad de conservar el baño por ser patrimonio real:

Davant la presència del molt noble don Esteve Fenollet batlle de la present ciutat de Xàtiva personalment comparegué lo discret Melesior Costa notari altre dels procuradors fiscals reals i patrimonials de sa Magestat E dix que lo bany de la Moreria de la present ciutat de Xàtiva del patrimoni de sa magestat està molt derruit i te molta i molta gran necessitat d'obrar-se lo que sinos fa vindrà en total ruina i perdició de manera que nos podrà remediari ab molt gran suma de dines per fer obra molt principal i de molta importancia (...) i mane fer les obres que consta ser necessaries en aquell per a que no vinga en total ruina i perdició lo que serà en notable dany del patrimoni de sa magestat per ço per estar tan derruit⁶⁷.

Las obras se realizaron entre febrero y mayo. Antes de comenzar, Pavia, "obrero de vila", y Feliu Piquer, "fuster mestre de les obres reials de Sa Majestat", hicieron una inspección minuciosa del edificio. Una vez finalizados los trabajos, regresaron el 1 de junio para certificar las reparaciones y expusieron que estaban "molt ben fetes i a tota utilitat i profit d'aquell del patrimoni de Sa Magestat". Este documento no solo valida la calidad de la obra, sino que también ofrece una visión detallada de los salarios: un "obrero de vila" cobraba 7s y 8d; un "manobre", entre 3s y 10d; un tapiador, 6s; y un "perchador" 6s. Además, el informe destaca el uso de una gran cantidad de materiales, como 2714 baldosas y 2200 tejas, lo que resalta la magnitud de la intervención. Sin embargo, a pesar de la considerable inversión y los recursos empleados, el baño dejó de funcionar tan solo ocho años después. El 23 de junio de 1599, se ordenó su demolición para "evitar alguns abusos que presumia que feyen en dit bany los nou convertits"⁶⁸. Pese a ello, las evidencias descubiertas en 2002 sugieren que nunca se llevó a cabo, ya que el edificio parece haber sido reutilizado. Según el estudio de González Baldoví, "la casa que restà dempeus encara va ser arrendada en 1609 a Jaume Alarcó, calceter, per quatre lliures"⁶⁹.

Conclusión

Los baños públicos representaron una fuente económica para musulmanes y cristianos, tanto es así que estos últimos adoptaron las tipologías constructivas andaluzas para su propio provecho. A pesar de que la huella islámica en el urbanismo en el antiguo Reino de Valencia fue eliminada, los baños frecuentados por moriscos continuaron

67. "Trellat de l'obra del bany Real de sa Majestat -feta en l'any MDLXXXI". El documento consta de 17 folios sin numerar. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3126 (1591).

68. ARV, MR, *Comptes d'Administració*, Xàtiva, 3143 (1599), s. n.º.

69. González Baldoví, "Els banys àrabs," 151.

operando durante un largo tiempo. En contraste, en Granada, las autoridades impusieron leyes restrictivas sobre su uso, aunque ciertos edificios, como los del marquesado del Cenete, siguieron siendo rentables hasta su cierre en 1566. Este fenómeno se debe en parte al crecimiento demográfico en la zona entre 1490 y 1568, lo que facilitó su explotación económica, y a la actitud permisiva de esta familia hacia la aculturación. La diferencia en el tratamiento de estas instalaciones entre las dos regiones se puede entender mejor al considerar las fechas de conquista. En Valencia se produjo en 1238 y las generaciones de mudéjares tuvieron tiempo de integrarse en la economía local, participando activamente en la agricultura, la artesanía y el comercio, lo que facilitó una "conveniencia" práctica⁷⁰. En cambio, en Granada, la persistencia de una élite oligárquica, como los Muley, creaba tensiones con la Iglesia y la Corona, que temían el uso de estos espacios como centros de resistencia o conspiración, especialmente dado su contacto cercano con el norte de África⁷¹. Estos linajes mantenían vínculos con la nobleza castellana; por ejemplo, los Mendoza, quienes encargaron a Núñez Muley su *Memorial*. Los Reyes Católicos otorgaron a Pedro González de Mendoza siete pueblos del obispado de Guadix, formando el señorío del Cenete, ampliado luego con Huéneja. Según Bernard Vincent, abarcaba un quinto del obispado y de las parroquias, generando numerosas tensiones⁷². Núñez Muley, en defensa de los baños, argumentó que estas prácticas no contradecían los principios del catolicismo, dado que no implicaban contacto físico entre hombres y mujeres⁷³. En Valencia, los baños fueron percibidos como una fuente de ingresos. Los "nous bany" del arrabal de Elche funcionaron hasta 1526, al igual que los de Crevillente y Aspe, aunque el señor Diego de Cárdenas se negó a restaurarlos por los "inconvenientes" que podían generar⁷⁴. En 1589 el rey recibía 65s de renta por los baños de Alzira⁷⁵. En Xàtiva, el monopolio feudal sobre los baños generaba significativos ingresos como se ha demostrado. Sin embargo, la situación en el resto de la península terminó por afectar a las instalaciones valencianas. A medida que la afluencia de público disminuía y los costos de mantenimiento aumentaban, dejaron de ser rentables para "Sa Majestat".

70. Jacqueline Guiral-Hadziiosif, *Valencia puerto mediterráneo en el siglo XV (1410-1525)* (Valencia: Alfons el Magnànim, 1989), 414-449.

71. Rafael Pérez García y Manuel Fernández Chaves, *Las élites moriscas entre Granada y el Reino de Sevilla. Rebelión, castigo y supervivencias* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015).

72. Véase el estudio preliminar de Vincent en Gallego Burín y Gámir Sandoval, *Los moriscos del reino*, VIII-LII.

73. Bernard Vincent, "Les élites morisques grenadines," en *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, ed. Pierre Civil y Agustín Redondo (Madrid: Castalia, 2004), 2:1467-1479.

74. Joaquim Serrano i Jaén, *Una convivencia truncada. Els moriscos al senyoriu d'Elx (1471-1609)* (Valencia: Afers, 2019), 102 y 124 nota 286.

75. Vicente Pelufo, "Topografía de Alcira árabe," *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, no. 19 (1934): 27-28.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Reino de Valencia (ARV). Valencia: Mestre Racional (MR), *Comptes d'Administració, Xàtiva*.

Fuentes bibliográficas

- Aparisi Romero, Frédéric, Noelia Rangel López, y Vicent Royo Pérez. *Xàtiva en temps de Jaume I: expansió i colonització feudal*. Xàtiva: Ulleye, 2008.
- Ayala, Martín de. *Sínodo de la Diócesis de Guadix y de Baza. Estudio preliminar de Carlos Asenjo Sedano*. Granada: Universidad de Granada, 1994.
- Azuar Ruiz, Rafael, Juan Antonio López Padilla, y José Luis Menéndez Fueyo. "L'edifici del bany àrab del convent de Santa Llúcia (Elx). Origen i evolució (segles XII-XIX)." *Festa d'Elx*, no. 49 (1997): 21-37.
- . *Los baños árabes de Elche*. Elche: Ayuntamiento, 1998.
- Barceló Torres, Carmen, y Ana Labarta. *Archivos moriscos: textos árabes de la minoría islámica valenciana 1401-1608*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- Benito Goerlich, Daniel. "El Palacio del Almirante como modelo de vivienda señorial en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento (s. XIV-XVI)." En *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, editado por Sonia Daukis Ortolá y Francisco Taberner Pastor, 148-164. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002.
- Bonet o'Connor, Isabel. "Una comunitat oblidada: l'aljama sarraïna de Xàtiva a mitjant segle Tretze." *Cendres de juny*, no. 1 (1994): 37-48.
- Camps García, Concha, y Josep Torró Abad. *El palacio y los baños del Almirante*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Economia, Hisenda i Ocupació, 2001.
- . "Baños, hornos y pueblas. La Poble de Vila-Rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV." En *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, editado por Sonia Daukis Ortolá y Francisco Taberner Pastor, 126-146. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002.
- Carboneres, Manuel. *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de valencia, con los nombres que hoy tienen y los que han tenido desde el siglo XIV hasta el día, noticia de algunas lápidas antiguas y varios datos históricos referentes a dicha ciudad*. Valencia: José Peidró, 1873.
- Cifuentes, Luis, y Antònia Carré Pons. "Práctica social, saber médico y reflejo literario de la cultura del baño en el contexto catalán medieval." *Anuario de Estudios Medievales* 39, no. 1 (2009): 203-222. <https://doi.org/10.3989/aem.2009.v39.i1.101>.
- Díaz López, Julián Pablo. "'Mueran los perros cristianos'. Textos sobre el Marquesado del Cenete en la década de 1520." *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, no. 23 (2011): 209-227.

- Díez Jorge, María Elena. "Purificación y placer: el agua y la mil y una noches en los baños de Comares." *Cuadernos de la Alhambra*, no. 40 (2004): 123-150.
- Durán Martínez, José. *Perfiles y siluetas. Glosas de mi tierra*. Llíria: M. I. Ayuntamiento de Llíria, 1995.
- Epalza, Mikel de. "Estructuras y funciones de los baños islámicos." En *Baños árabes en el País Valenciano*, editado por Mikel de Epalza, 11-24. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989.
- Espinar-Moreno, Manuel. "Habices de los centros religiosos musulmanes de la alquería de Acequias en 1502." *Anaquel de Estudios Árabes*, no. 20 (2008): 57-81.
- Ferrer i Mallol, María Teresa. "La morería de Xàtiva (siglos XIV-XV)." En *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, editado por Marià González Baldoví y Vicent Pons Alos, 189-200: Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 1995. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museu de l'Almodí, 4 de febrero-30 de abril de 1995.
- Ferrando i Francés, Antoni, ed. *Llibre del Repartiment de València*. Transcrito por Josep Camarena i Mahiques. Valencia: Vicent García, 1984.
- Gallego Burín, Antonio, y Alfonso Gámir Sandoval. *Los moriscos del reino de Granada según el sínodo de Guadix de 1554*. Estudio preliminar de Bernard Vincent. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- García-Arenal, Mercedes, y Fernando Rodríguez Mediano. "Médico, traductor, inventor: Miguel de Luna, cristiano arábigo en Granada." *Chronica Nova*, no. 32 (2006): 187-231.
- Garrido García, Carlos Javier. "Los baños moriscos en el reino de Granada a través del ejemplo de los de la diócesis de Guadix de la explotación-control a la prohibición." *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, no. 27 (2014): 277-296.
- Gómez González, Cecilio, y Carlos Vilchez Vilchez. "Baños árabes inéditos de la época almohade (siglos XII-XIII) de la judería de Granada." En *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española (17-19 de abril de 1985)*, 545-567. Vol. 3. Zaragoza: Diputación de Aragón, Departamento de cultura, 1986.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Indalecio Ventura, 1892.
- González Baldoví, Marià. "Els banys àrabs de Xàtiva i els seus ravals." En *Baños árabes en el País Valenciano*, editado por Mikel de Epalza, 133-156. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989.
- Guinot Rodríguez, Enric. "El patrimoni reial al País Valencià als inicis del segle XV." *Anuario de estudios medievales*, no. 22 (1992): 581-654. <https://doi.org/10.3989/aem.1992.v22.1082>.
- Guiral-Hadziiossif, Jacqueline. *Valencia puerto mediterráneo en el siglo XV (1410-1525)*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1989.
- Hinojos Montalvo, José. *La morería de Elche en la Edad Media*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994.
- . "Espacios de sociabilidad urbana en el Reino de Valencia durante la Edad Media." *Acta historica et archaeologica mediavalia*, no. 26 (2005): 985-1012.
- Iversen, Reem F. "El discurso de la higiene: Miguel de Luna y la medicina del siglo XVI." En *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, editado por William Mejías López, 892-910. Vol. 1. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2002.

- Izquierdo Benito, Ricardo. "Vida cotidiana y cultura material: el baño en el mundo islámico." En *Luz de sus ciudades: Homenaje a Don Julio Porres Martín-Cleto*, dirigido por Ramón González Ruiz, 101-116. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2008.
- Lerma García, Daniel, y Marcelina Arrazola Saniger. "Los baños árabes y la salud pública en el Islam." *Híades*, no. 9 (2004): 307-326.
- Llibrer Escrig, Josep Antoni. "De la Lliria medieval a los inicios de la Lliria moderna. Acercamiento a su desarrollo." En *Lliria, historia, geografía y arte: nuestro pasado y presente*, coordinado por Jorge Hermosilla Pla, 188-209. Vol. 2. Valencia: Universitat de València, 2011.
- López de Coca Castañer, José Enrique. "La 'conversión general' del Reino de Granada (1499-1501)." En *Fernando II de Aragón, el rey católico*, editado por Esteban Sarasa, 519-538. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996.
- López González, Concepción. "Los baños árabes en la medina musulmana de Valencia a través del *Llibre del repartiment*." *Arché*, no. 11-12 (2016-2017): 261-268.
- López González, Concepción, y Santiago Máñez Testor. "Revisión y nuevas contribuciones al límite meridional y oriental de la segunda judería de Valencia y fijación de los límites de la tercera y última judería: 1390, 1392 y 1492." *Sefarad* 80, no. 1 (2020): 25-54. <https://doi.org/10.3989/sefarad.020-002>.
- Marineo Sículo, Lucio. *Obra compuesta por Lucio Marineo Sículo Coronista d[e] sus Majestades de las cosas memorables de España*. Alcalá de Henares: Iuan de Brocar, 1539.
- Navarro Palazón, Julio, y Pedro Jiménez Castillo. "Arqueología del baño andalusí: notas para su comprensión y estudio." En *Cursos sobre el patrimonio histórico* 13, editado por José Manuel Iglesias Gil, 71-114. Santander: Universidad de Cantabria, 2008.
- Olmo, José Vicente del. *Lithología o explicación de las piedras, sortijas, antigüedades halladas en las cavas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*. Valencia: Bernardo Nogués, 1653.
- Orellana, Marcos Antonio. *Valencia antigua y moderna*. Vol. 1. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923.
- Peluso, Vicente. "Topografía de Alcira árabe." *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, no. 19 (1934): 21-30.
- Pérez García, Rafael, y Manuel Fernández Chaves. *Las élites moriscas entre Granada y el Reino de Sevilla. Rebelión, castigo y supervivencias*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015.
- Porcar, Pere Joan. *Pere Joan Porcar, coses evengudes en la ciutat i regne de València: (dietari, 1589-1628)*. Editado por Josep Lozano. Valencia: Universitat de València, 2012.
- Pregmaticas y provisiones de su M. el Rey don Philippe nuestro señor, sobre la lengua y vestidos, y otras cosas que an de hazer los naturales deste Reyno de Granada*. Granada: Hugo de Mena, 1567.
- Puerta Vilchez, José Miguel. "Poesía, estética y placer en el hammam andalusí." En *Los baños en al-Andalus*, editado por Carmen Pozuelo Calero e Inmaculada Cortés Martínez, 65-77. Granada: Fundación El legado andalusí, 2019.

- Quesada Morales, Daniel Jesús. "Lavaderos públicos en la Granada del XIX según el Diccionario de Pascual Madoz (1845-1850): Conocimiento de un patrimonio," *e-rph*, no. 22 (2018): 148-183. <https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i22.8216>.
- Rochwert-Zuili, Patricia, ed. *Crónica de Castilla*. París: e-Spania Books, 2010. Consultado el 24 de enero de 2021. <https://doi.org/10.4000/books.esb.63>.
- Rubiera Mata, María Jesús. "La familia morisca de los Muley-Fez, príncipes meriníes e infantes de Granada." *Sharq Al-Andalus*, no. 13 (1996): 159-167. <https://doi.org/10.14198/ShAnd.1996.13.09>.
- Ruiz Pérez, Ricardo, y José Javier Álvarez García. "Historia de los baños del marquesado del Cenete (Granada) y recuperación arqueológica del caso del Dólar." *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, no. 27 (2014): 349-414.
- Ruiz Somavilla, María José. "Los valores sociales, religiosos y morales en las respuestas higiénicas de los siglos XVI y XVII: el problema de los baños." *Dynamis*, 12 (1991): 155-187.
- Serrano i Jaén, Joaquim. *Una convivencia truncada. Els moriscos al senyoriu d'Elx (1471-1609)*. Valencia: Afers, 2019.
- Torres Balbás, Leopoldo. "Los baños públicos en los fueros municipales españoles." *Al-Andalus*, no. 11 (1946): 443-445.
- . *Algunos aspectos del mudejarismo urbano medieval*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1954.
- Vázquez de Benito, María Concepción, ed. *Libro del cuidado de la salud durante las estaciones del año o "Libro de Higiene"*. *Muḥammad b. 'Abdallāh b. al-Jaṭīb*. Salamanca: Universidad, 1984.
- Velázquez Echeverría, Juan. *Paseos por Granada y sus contornos ó descripción de sus antigüedades y monumentos*. Granada: Nueva de Venezuela, 1814.
- Ventura i Conejero, Agustí. *Els carrers i les partides de Xàtiva. Estudi històric sobre la toponímia urbana i rural de la ciutat*. Vol. 1. Xàtiva: Mateu, 2008.
- Viguera Molins, María Jesús. "Los baños andalusíes. Algunas referencias en textos árabes." En *Los baños en al-Andalus*, editado por Carmen Pozuelo Calero e Inmaculada Cortés Martínez, 57-63. Granada: Fundación El legado andalusí, 2019.
- Vincent, Bernard. "Et quelques voix de plus: de Francisco Núñez Muley à Fatima Ratai." *Sharq Al-Andalus*, no. 12 (1995): 131-145. <https://doi.org/10.14198/ShAnd.1995.12.06>.
- . "Les élites morisques grenadines." En *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, editado por Pierre Civil y Agustín Redondo, 1467-1479. Vol. 2. Madrid: Castalia, 2004.



Vestir a la morisca para el juego de cañas. Símbolo, significado y estudio de su indumentaria (ss. XV-XVI)

Dressing "a la morisca" (in the Moorish Fashion) for the Game of Reeds.
Symbol, Meaning and Study of their Clothing (15-16th Centuries)

Dolores Serrano-Niza

Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, España

dserrano@ull.edu.es

 0000-0001-6296-4786

Recibido: 03/07/2024 | Aceptado: 12/09/2024

Resumen

Partiendo de la indumentaria usada en los juegos de cañas, se analizan las relaciones culturales entre musulmanes y cristianos en la península ibérica (ss. XV-XVI). El objetivo es revalorizar la importancia que la cultura material tiene para el conocimiento de la historia y toma como referencia las ropas características de los cristianos que se vestían "como moros" para participar en los citados juegos de cañas: almaizar, marlota, capellar y borceguies. El estudio pormenorizado de estas piezas al amparo de los patrones encontrados, junto a su presencia en documentos de la época, conduce hasta un inesperado hallazgo estrechamente relacionado con la microhistoria, como es, por un lado, el papel que la cultura material tiene en el conocimiento de la historia y, por otro, las coincidencias entre comunidades, hasta ahora, entendidas como antagónicas.

Abstract

Based on the clothing used in the juegos de cañas (game of reeds), this paper analyzes the cultural relations between Muslims and Christians in the Iberian Peninsula (XV-XVI Centuries). Its purpose is to reassess the importance that material culture has for the understanding of history, and it takes as a reference the characteristic clothes of the Christians who dressed "as Moors" to participate in the game of reeds: almaizar (gauze veil worn by moors), marlota (Moorish tunic), capellar (Moorish hooded cape), and borceguies (leather boots). The detailed study of these pieces under the shelter of the found patterns together with their presence in documents of the time, leads to an unexpected finding closely related to microhistory, as it is, on the one hand, the role that the material culture has in the understanding of history and, on the other hand, the coincidences between communities, until now, understood as antagonistic.

Palabras clave

Juegos de cañas
Marlota
Capellar
Albornoz
Indumentaria siglo XVI
Moriscos

Keywords

Game of Reeds
Marlota
Capellar
Albornoz
16th Century Clothing
Moorish

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Serrano-Niza, Dolores. "Vestir a la morisca para el juego de cañas. Símbolo, significado y estudio de su indumentaria (ss. XV-XVI)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 80-102. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10772>.

© 2025 Dolores Serrano-Niza. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

“No hay cultura sin artefactos” o cómo la memoria colectiva se blindó en la cultura material

Dice Fernando Broncano que “no hay cultura sin artefactos. Los artefactos no son medios o instrumentos de representaciones antecedentes, sino *medios* o *entornos* sin los que la cultura no puede crecer ni florecer”¹.

Esos artefactos a los que se refiere son los objetos cotidianos que rodean a cualquier ser humano a lo largo de toda su existencia y cada uno de ellos tiene, además, una biografía propia. Así es que, a la hora de reconstruir la vida cotidiana de una sociedad, esto es, la vida en que sus mujeres y hombres se desarrollaron se hace imprescindible, por mor de la exhaustividad requerida, que se examinen cualquiera de esos objetos conservados que pertenecieron a aquellas personas. Son ellos, por tanto, los denominados artefactos culturales: casas, muebles, ropas, libros, en definitiva, todo aquello que modula la cultura material. Es, por tanto, el conjunto de esas materialidades lo que construye la memoria colectiva del ser humano. El que los objetos hayan viajado en el tiempo, de mano en mano, de generación en generación, implica que en su equipaje van insertos los valores y tradiciones sociales. Es más, en el caso de la sociedad que vivió en la península ibérica a finales de los siglos XV y XVI, de obligada convivencia entre diferentes grupos de población, se podría considerar que los artefactos culturales de los que se viene hablando “pueden formar parte de importantes procesos de apropiación y reutilización por parte de otros grupos de población, en este caso, por los cristianos viejos, tal y como sucedió con diversos géneros literarios, festividades, piezas textiles y bienes muebles”².

Así pues, el lugar de partida de este trabajo será el estudio de la indumentaria que, en un momento determinado, causó extrema fascinación entre los cristianos de la península ibérica hasta tal punto que comenzaron a vestirse como “el Otro”. De todas las posibilidades de análisis que existen, me he decantado por centrarme en aquellas prendas con las que un caballero se ataviaba para formar parte del espectáculo denominado “juego de cañas”. La razón de esta elección viene determinada por el objetivo fundamental que me he propuesto para este análisis: profundizar en las relaciones que existieron

* Este artículo es parte del proyecto de I+D+i “Las cosas por su nombre: (Re)construir la casa con palabras e imágenes, siglos XV y XVI”, PID2022-136565NB-I00. IP: María Elena Díez Jorge; co-IP: Ana Aranda Bernal. Financiado por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

1. Fernando Broncano, *Espacios de intimidad y cultura material* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2020), 15.
2. Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1617)* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2019), 63.

en esa sociedad que, en los albores de la Edad Moderna, se constituía como cristiana y forcejeaba por expulsar de sus dominios a quien no lo fuera. Sin embargo, este rechazo era simultáneo, en cierta medida, a la fascinación por una forma de vestirse, de vivir, de expresarse. A la vista de esta dualidad, por tanto, me propongo explorar la “biografía” de unos artefactos culturales representados en algunas prendas de vestir y la trayectoria que los hizo transitar de un escenario a otro.

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos, he llevado a cabo una selección de fuentes muy diversas. De esta forma, el cotejo de unas y otras pondrá al descubierto nuevas aportaciones a lo que, hasta ahora, se sabe de mi objeto de estudio. Por un lado, manejaré algunas de las leyes sobre indumentaria emitidas en la línea cronológica de este trabajo; a esto, añadiré un extracto de legislaciones posteriores relativas a la indumentaria tanto de hombres como de mujeres³. He considerado de gran interés, también, contrastar el citado corpus legislativo con documentación coetánea, sobre todo, algunas dotes e inventarios de bienes moriscos.

A pesar de lo dicho, se ha de insistir en que toda esta documentación aporta “palabras”, así es que, metodológicamente, se necesita confrontar este léxico con, por ejemplo, diccionarios que sean lo más sincrónicos posibles. En este caso, me he servido de la obra de Pedro de Alcalá, “Vocabulista arábigo en letra castellana”, en *Arte para ligeramente saber la lengua arábigo*⁴.

Asimismo, ha sido de gran utilidad la consulta de algunos relatos de viajeros y literarios de la misma época, destacando el conocido viaje de Jerónimo Münzer entre 1494-1495⁵. Además, resulta muy útil contar con las escasas imágenes de indumentaria morisca existentes, como las archiconocidas de Weiditz a las que podemos sumar, para este caso particular, el imprescindible el examen del *Códice de Trajes* (ca. 1547), también conocido como código Madrazo-Daza como se verá más adelante. De manera que aunando la información de mis fuentes con la literatura académica sobre el tema en cuestión me dispongo a analizar la indumentaria usada en los juegos de cañas no sin antes detenerme, brevemente, en el escenario de la representación mismo y en su significado.

3. Fundamentalmente me sirvo de la cédula dictada por doña Juana en 1511, las ordenanzas del Ayuntamiento de Baza de los años 1523, 1524 y 1525 así como las cédulas mandadas por la emperatriz Isabel de Portugal, reina consorte, en 1529 y 1530 recogidas en Antonio Gallego y Burín y Alfonso Gámir Sandoval, *Los moriscos de Granada según el sínodo de Guadix de 1554* (Granada: Universidad de Granada, 1968), 174, 177, 179, 194, 195, 214, 215, 220. Asimismo, utilizo del “Título XIII: de los trages y vestidos, y uso de muebles y alhajas”.
4. Manejo la edición de Elena Pezzi, *El vocabulario de Pedro de Alcalá* (Almería: Editorial Cajal, 1989).
5. Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal* (Madrid: Ediciones Polifemo, 1991).

El escenario de la representación: vestir a la morisca para los juegos de cañas

Una lectura detenida de la historiografía existente sobre los moriscos lleva a Javier Irigoyen a concluir que todas sus páginas se basaban en un mismo hecho: la esencialidad de las ropas que vestían⁶. Esto es equiparable a afirmar que la indumentaria morisca, reconocida como una de sus señas de identidad fue, en opinión de dicha historiografía⁷, inmutable. En otras palabras, la consideró invariable durante siglos, de la misma manera que ha concebido a los "Otros" como ahistóricos y así se ha ido transmitiendo la repetida idea de que, en la convivencia de dos comunidades, la morisca y la cristiana vieja, esta última participaba del natural proceso histórico, sometida, por tanto, a cambios culturales; negándose esto mismo al colectivo morisco.

Que la sociedad del siglo XVI era una sociedad en ebullición, no hay la menor duda. Se aspira a una (re)construcción cuyas bases debían desgajarse de los elementos culturales en los que se había vivido hasta ese momento. A pesar de ello, las clases altas cristianas miraban con fascinación ciertos aspectos de esa cultura morisca, de origen árabe-islámico, y lo hacían con la misma intensidad con la que trataban severamente a las denominadas minorías culturales. Algunos autores han empleado el término "maurofilia"⁸ siendo este especialmente afortunado para narrar la huella que esa atracción por el "Otro" dejó en la indumentaria cristiana. Esta es, en cualquier caso, la opinión de Carmen Bernis, para quien la indumentaria "española", aun teniendo influencias árabes desde la Edad Media, no fue hasta el siglo XV cuando esas influencias, esta vez de los "moros granadinos", serán más apreciables⁹. A decir verdad, esa fascinación llevada a la imitación de las prendas de vestir del adversario estuvo exclusivamente reservada a una élite de la población y acabó convirtiéndose en una marca distintiva de las clases privilegiadas¹⁰. La cuestión es que se pondrán de moda, a partir de la mitad del siglo XIV, ciertas costumbres llamadas moriscas y, en el mismo contexto, causa furor una nueva práctica entre la clase alta, la del juego de cañas, que implica acudir a ellos "vestidos a la morisca".

6. Javier Irigoyen, "Moros vestidos como moros". *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018), 129-132.

7. Especialmente, véase Gallego y Burín y Gámir Sandoval, *Los moriscos del reino de Granada*; Louis Cardaillac, *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640)* (Madrid, México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1977); Carmen Bernis, *El traje y los tipos sociales en El Quijote* (Madrid: Ediciones el Viso, 2001).

8. Ramón Menéndez Pidal, *España y su historia* (Madrid: Ediciones Minotauro, 1957), 718.

9. Carmen Bernis, "Modas moriscas en la sociedad cristiana española," *Boletín de la Real Academia Española*, no. 144 (1959): 200.

10. Dolores Serrano-Niza, "El secuestro de una caja de costura en 1562. Retales para elaborar una historia de los moriscos a través de una marlota," *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, no. 23-2 (2023): 732-740, <https://doi.org/10.51349/veg.2023.2.07>.

La expresión “vestir a la morisca”, en el contexto de este trabajo, trae consigo una significativa diferencia semántica ya estudiada con anterioridad. En opinión de María Elena Díez Jorge, hay que tener en cuenta si el término “morisco” se usa como sustantivo o como adjetivo¹¹. Cuando se trata de esto último, no es más que un adjetivo de relación que se refiere a lo “moro”, en la misma medida que “berberisco” se va a referir a Berbería. Como adjetivo que es, por tanto, va a definir una técnica, “un modo de hacer del que se era consciente que hundía sus raíces en la tradición de al-Ándalus”¹² sin que ello implicara que estuviera hecho, necesariamente, por moriscos. Otros autores ponen énfasis en la necesidad de distinguir entre el adjetivo “moro” aplicado a cristianos viejos y aplicado a moriscos, ya que, en el contexto del siglo XVI había una enorme diferencia que se entendía perfectamente: “vestir como moros” aplicado a los moriscos, significaba que esas personas llevaban ropas de tipo tradicional, las mismas ropas que los cristianos identifican como árabe o islámica. Por el contrario, la misma expresión en el contexto de los juegos de cañas, viene a indicar “cierta extravagancia indumentaria”¹³. Esto último, “respondía a motivaciones de orden simbólico relacionadas con el ansia de promoción social y la necesidad de mantenimiento de estatus”¹⁴. En definitiva, “vestir a la morisca” bien podría ser entendido como sinónimo de lujo, bien como prendas de vestir caracterizadas por su forma o la técnica con la que se confeccionaron¹⁵.

Visto lo anterior se puede afirmar que “vestir como moros” o “vestir a la morisca” es una realidad reservada a las clases altas cristianas del siglo XVI. A esta conclusión se llega tras un repaso por una de las principales fuentes de este trabajo, las leyes sobre indumentaria en torno a la ropa morisca, de las que se rescatan aquí, a modo de ejemplo, la emitida en 1511 por la reina doña Juana, ordenando que “ninguno de los nuevamente convertidos del reino de Granada pueda hacerse vestidos a la manera de los moros, sino en la forma usada por los cristianos viejos”¹⁶. Algo similar ocurrirá con las ropas de mujeres, en este caso, la reina en su cédula de 1513 hace hincapié en que “se guarde lo mandado sobre las ropas moriscas y que pasados dos años ninguna nuevamente convertida pueda traer almalafa”¹⁷. A la luz de este dictado, pareciera que los habitantes de esa zona podían ser adscritos a una u otra confesión religiosa a simple vista, es decir,

11. María Elena Díez Jorge, “Under the same mantle: the women of the ‘Other’ through images of Moriscas,” *Il Capitale Culturale. Studies on the value of Cultural Heritage*, no. 6 (2017): 51.

12. Díez Jorge, 51.

13. Javier Irigoyen, “Moros vestidos como moros,” 129.

14. Franco Llopis y Moreno Díaz, *Pintando al converso*, 241.

15. Sobre la idea y el concepto de “lujo”, véase el interesante trabajo al respecto de María Giuseppina Muzzarelli, *Le regole del lusso. Apparenza e vita quotidiana dal Medioevo all’età moderna* (Bologna: Il Molino, 2020).

16. Gallego y Burín y Gámir Sandoval, *Los moriscos del reino de Granada*, 174-175.

17. Gallego y Burín y Gámir Sandoval, 178.

por cómo vestían, pero, una nueva cédula de la reina emitida en la misma fecha que la anterior va a desmentir esa suposición, indicando que “las cristianas viejas no se vistan a la morisca ni traigan almalafa”¹⁸. Finalmente, se puede colegir que este amplio listado de pragmáticas y ordenanzas confluyen en la única meta de conseguir que las diferentes comunidades que conforman esta nueva sociedad se distingan por su manera de vestir. Es decir, que los cristianos viejos no vistan como los moriscos o cristianos nuevos, salvo si de las clases altas cristianas se trata, cuando se visten para los encuentros de los juegos de cañas.

Los juegos de cañas pertenecen a ese tipo de juegos ecuestres cuyo origen es tan antiguo como la propia domesticación de los caballos¹⁹, aunque su presencia en la península ibérica no llega hasta el siglo XIV, fecha en que numerosos documentos atestiguan referencias muy concretas a estos eventos²⁰. Entre ellas quisiera destacar, a modo de ilustración, la descripción del juego realizada por Jerónimo Münzer en cuya consideración “el conde de Tendilla hizo reunirse en honor nuestro a unos cien caballeros suyos de los más diestros, quienes, en una explanada del castillo de la Alhambra, que tenía cientos treinta pasos de longitud, habían de practicar un juego de estilo militar”²¹. El comienzo de su descripción ya deja entrever el significado que estos juegos tuvieron en su contexto, cuyo principal objetivo era, sin duda, la ostentación, así es que no es casualidad que la descripción de las ropas con las que los caballeros se engalanaban para dichos juegos haya ocupado un enorme espacio en la literatura dedicada a este tema.

Es evidente que se busca la pompa de sus participantes, por lo que, entre los elementos necesarios para la puesta en escena de esos caballeros, se encontraba la “emblemática”, es decir, la unión de palabra e imagen para transmitir un mensaje concreto²². Un mensaje que, dependiendo del emisor, así como del receptor al que está destinado, se servirá de una u otra de las diferentes modalidades emblemáticas existentes²³. En este caso, el mensaje se apoyaba en diferentes elementos simbólicos, como la ropa que

18. Gallego y Burín y Gámir Sandoval, 179.

19. Para la historia de este juego, remito al detallado trabajo de Juan Manuel Fernández Fuster y Juan Carlos Fernández Truan, “Génesis de los juegos de cañas como juegos de combate,” en *Sport and violence. Actas del X Congreso de Historia del Deporte*, coord. José Antonio Aquesolo Vegas (Sevilla: CESH; Universidad de Pablo de Olavide Sevilla, 2006): 1-21. Asimismo, puede ser interesante al respecto la consulta de los trabajos de Rosana de Andrés Díaz, “Fiestas y espectáculos en las *Relaciones Góticas del siglo XVI*,” en *La España Medieval*, no. 14 (1991): 307-336.

20. Fernández Fuster y Fernández Truan, “Génesis de los juegos de cañas como juegos de combate,” 11-14.

21. Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal* (Madrid: Ediciones Polifemo, 1991), 31.

22. Sagrario López Poza, “Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro,” en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, dir. José M^a Díez Borque; coords. María Inmaculada Osuna Rodríguez y Eva Llergo (Madrid: Visor, 2010), 414.

23. López Poza, 415-416.

usaban y el color de esta, o los elementos con los que engalanaban al caballo o las armaduras empleadas. El hecho en sí pone de manifiesto la estrecha relación entre este tipo de pompa, coronaciones reales y otros fastuosos eventos de la realeza, como un ejercicio de manifestación de poder, tanto de la monarquía como de las clases altas castellanas y el acto mismo de “vestirse a la morisca”. Sin duda, una circunstancia singular ya que el propio Felipe II vistió en más de una ocasión la vistosa indumentaria propia de los juegos de cañas, antes y después de que él mismo promulgara en 1567 la prohibición de esta ropa morisca²⁴. En opinión de Irigoyen, el vedar el uso de estas ropas a los moriscos tenía como base fundamental el que no usaran las mismas y lujosas ropas que el propio rey y sus nobles vestían para sus juegos de cañas²⁵.



Fig. 1. *Die Trachtenbuch*, 95-96. Trachtenbuch de Christoph Weiditz (1530-1540). © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 22774, consultado el 29 de junio de 2024, <https://dlib.gnm.de/item/Hs22474/249>.

Por otra parte, todo esto se refiere a la ropa masculina, pero ¿ocurre lo mismo con la ropa de las mujeres? La pregunta esencial que cabe hacerse aquí es si las cristianas viejas también gustaban de imitar a las moriscas en sus atuendos. Sin embargo, *a priori*, esto no aparece explícitamente recogido en la historiografía y no lo está porque las imágenes de las moriscas que han estado funcionando como artefacto gráfico de un grupo social son, sin duda, las que aparecen en el *Trachtendbuch* o el código de los trajes de Weiditz. Ellas, las moriscas, son el sujeto ahistórico por excelencia. Ellas son mujeres imaginadas, musulmanas y, además, resistentes a la cristianización y a la castellanización²⁶ (Fig. 1).

24. Julio Caro Baroja, *Los moriscos del reino de Granada* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957), 152-153.

25. Javier Irigoyen, “Moros vestidos como moros,” 48.

26. Margarita Birriel Salcedo, “Las moriscas del reino de Granada. Repensando el conflicto étnico-religioso desde el género,” en *Una vida*

Los juegos de cañas son espectáculos en los que se reproducen escenas bélicas, torneos en los que participan las clases altas cristianas y tales eventos requieren del escenario preciso, pero también de su público. Era una gran ocasión para que los caballeros exhibieran sus habilidades como jinetes al tiempo que las damas mostraran sus mejores galas. Bien es cierto que, frente a lo que ocurre con la ropa masculina, apenas encontramos referencias a los atuendos femeninos, sin embargo “es lógico creer que los numerosos quizotes, las camisas gayadas y listadas y otras prendas típicas de la indumentaria árabe-islámica (...) fueran los atuendos preferidos para lucir durante este tipo de festejos”²⁷. Esta afirmación puede ser reforzada con la opinión de Carmen Bernis quien se expresa de la siguiente manera: “quezotes, marlotas, albornoces y capellares fueron prendas que conservaron siempre entre los cristianos un carácter de excepción. Si bien los inventarios de ropas aluden repetidas veces a todas ellas, el número total de las citas que de ellas conozco es considerablemente inferior que el de cualquiera de las prendas fundamentales del traje cristiano”²⁸.

Indumentaria para combatir

Probablemente la imagen más delicada que podamos encontrar de un participante del juego de cañas vestido a la morisca, nos la proporciona el *Códice de Trajes* (ca. 1547), actualmente conservado en la Biblioteca Nacional de España²⁹. En él, bajo el rótulo *haist el schvgo de kainna* se puede contemplar a un jinete, en efecto, ataviado con toda la indumentaria prescrita para participar en estos juegos, es decir, una marlota, un capellar, un turbante y unos borceguíes, además de llevar una adarga en su mano izquierda y una lanza en la derecha (Fig. 2).

Almaizar y/o Alhareme

En la imagen a la que se acaba de aludir, se observa que el jinete lleva un turbante cuyo nombre podría ser *almaizar* o *alhareme*, ya que ambos aparecen citados en los documentos. *Alhareme* procede del árabe andalusí *alḥarām* y este del árabe clásico *ḥirām*, y en

dedicada a la universidad. Estudios en Homenaje al profesor José Manuel de Bernardo Ares, coord. Carlos Martínez Shaw, Carlos (Córdoba: UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2019), 157.

27. María del Cristo González Marrero, *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana* (Ávila: Institución “Gran Duque de Alba”, 2005), 186.

28. Carmen Bernis, “Modas moriscas,” 224.

29. Teresa Mezquita Mesa, “El *Códice de Trajes* de la Biblioteca Nacional,” *Revista Goya*, no. 346 (2014), 16-20.



Fig. 2. *Códice de trajes* (h. 1500-1599). © Biblioteca Nacional de España. Signatura Res/285, consultado el 29 de junio de 2024, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=1>.

ambos casos venía a significar “ropa ligera de verano”³⁰. En cuanto a *almayzar* y *almaissar* tiene su étimo en el andalusí *almayzár* y esta del árabe clásico, *mi'zar* (“especie de toca”)³¹. Resulta muy difícil distinguir la diferencia entre unas y otras, muy probablemente, porque estas tengan que ver más con el tipo de tejido con el que se confeccionaban³² o, quizás, la manera en que esa oblonga tira de lienzo se disponía en la cabeza para hacer una toca o un turbante, según fuera el caso. Seguramente, sería una suma de ambas porque este tipo de tocado formó parte de los guardarropas femeninos y masculinos de los cristianos.

Marlota

La forma exacta de esta prenda de vestir se encuentra en el patrón publicado por Juan de Alcega³³, comprobándose en él que se trata de una vestidura holgada, caracterizada

30. Federico Corriente, *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance* (Madrid: Gredos, 1999), 156; Reinhart Dozy, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les arabes* (Amsterdam: J. Muller, 1845), 136-137.

31. Corriente, *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, 185; Dozy, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les arabes*, 82.

32. Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979), 56-57.

33. Juan de Alcega, *Libro de geometría, práctica y traça el qual trata de lo tocante al oficio de sastre* (Madrid: Guillermo Drouy, 1580), 117.



Fig. 3. Recreación de una marlota partiendo de la siguiente descripción: “una marlota de paño colorado y morado, con unos ribetillos de terciopelo negro y unos botones de oro y alxófar”. Juan Martínez Ruiz, *Inventarios de bienes moriscos del Reino de Granada (siglo XVI)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972), 140. © Imagen: Lorena Jiménez a partir del estudio y diseño de Dolores Serrano-Niza.

por la forma acampanada. De origen árabe fue usada por hombres y mujeres, a tenor de las descripciones encontradas en, por ejemplo, unas casas mudéjares en 1493³⁴. Las descripciones muestran un tipo de prenda de vestir de uso cotidiano, aunque, pasado el tiempo, debió permanecer entre los moriscos como una prenda de vestir de uso especial³⁵ (Fig. 3). De lo que no cabe duda es de que los cristianos la usaban para disfrazarse de moros, como reza en los versos de Lope de Vega (1562-1635): “Disfrazados con marlotas/ Hemos de entrar en las fiestas” pertenecientes a su comedia *El primer Fajardo*. Y tampoco hay duda de que para ellos se trataba, siempre, de una prenda de lujo: “una prenda pesada confeccionada con telas ricas, como el brocado, el terciopelo y el damasco”³⁶.

La etimología de esta palabra es muy clara ya que llega al castellano a través

del árabe, procedente del griego y no está exenta de una interesante historia en lo que a su definición se refiere, recogida ampliamente en otros trabajos³⁷. Tal vez, la descripción que pueda dar lugar a una identificación más indeterminada se la debemos a Covarrubias “vestido de moros a modo de sayo vaquero”³⁸, definición que sigue vigente aún en el diccionario de la lengua española³⁹, lo que ha llevado a algunos autores a equiparar ambas prendas, una identificación con la que discrepo. En opinión de José Antonio Fernández, la prenda de vestir denominada “baquero” tiene su ascendente en la indumentaria turca

34. Juan Martínez Ruiz, “Ropas y ajuar de mudéjares granadinos (1493),” *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, no. 38 (1983), 125-131.

35. Dolores Serrano-Niza, “El secuestro de una caja de costura,” 732-741.

36. Carmen Bernis, “Modas moriscas,” 211.

37. Serrano-Niza, “El secuestro de una caja de costura,” 72-73.

38. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Madrid: por Luis Sanchez, impresor del Rey N. S., 1611), 54.

39. Diccionario de la Lengua Española, “Marlota,” consultado el 24 de junio de 2024, <https://dle.rae.es/marlota?m=form&m=form&wq=marlota>.

aunque, también alude a una posible etimología árabe del término derivado del árabe *baqīr*⁴⁰, dos afirmaciones un tanto contradictorias ya que, si la prenda es de origen turco, lo suyo sería que el sustantivo con la que se nombra también lo fuese y no es este el caso. Una búsqueda en los diccionarios árabes clásicos lleva a confirmar que, en efecto, hubo un tipo de ropa árabe que fue así designada. En particular, Dozy indica que era una prenda de vestir también llamada *itb*⁴¹. Ahora bien, esta prenda de vestir que en árabe se denominaba *baqīr* o *itb* se ha descrito como un tipo de corpiño o camisa femenina⁴² porque, en origen, fue una pieza de tejido, por lo general de rayas, que, doblado por la mitad, se hacía una pequeña hendidura para introducir la cabeza, quedando una especie de “poncho” o “túnica” más bien corta y sin mangas propiamente dichas⁴³.

Si bien es cierto que pudo ser la evolución natural de una prenda realmente confortable para montar a caballo, como lo era la marlota, o para tener una cierta comodidad de movimientos en la infancia⁴⁴, sin embargo, considero que se puede plantear otra posibilidad diferente a la tesis defendida por Fernández⁴⁵. No cabe duda de que los infantes Diego Félix y Felipe



Fig. 4. Alonso Sánchez Coello, *Retrato de los infantes Diego Félix y Felipe de Austria*, h. 1579. © Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

40. José Antonio Fernández Fernández, “El baquero infantil en la corte española de los Habsburgo (1556-1665),” *Hipógrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, no. 7-2 (2019): 747. <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.53>.

41. Reinhart Dozy, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements* (Amsterdam: J. Muller, 1845), 84.

42. Dozy, 21-23.

43. Dozy, 21-22.

44. Fernández Fernández, “El baquero infantil,” 745.

45. Fernández Fernández.

de Austria (h. 1579)(Fig. 4), aparecen representados, en las pinturas de Sánchez Coello, vestidos con la indumentaria propia para el juego de cañas. Sus lujosas ropas, según el citado José Antonio Fernández⁴⁶, son un baquero, vestidura propia de los niños y niñas. No es este el lugar para discernir si la prenda que lleva ese nombre se corresponde realmente con la indumentaria que lucen los infantes en la obra de Coello. Lo cierto es que, al hilo de la simbología que trae consigo la puesta en escena del juego de cañas, cabe plantearse que Felipe II manda retratar a los infantes “vestidos a la morisca”, portando un caballito y unas cañas que refuerzan la iconografía del retrato. Ante esto, se podría decir que quizás las ropas que llevan estén más elaboradas y ceñidas, pero, claramente inspiradas en las que usaban sus mayores para los juegos de cañas.

Es más, siguiendo los objetivos propuestos en este texto, y a tenor de la tan conocida marlota, la denominada “marlota de Boabdil”, hoy conservada como pieza militar⁴⁷, considero que esta prenda de vestir encierra en sí misma un doble significado. Por una parte, encarna el intercambio cultural y material que proliferó en la Edad Media peninsular y terminó deslizándose en la nueva identidad naciente de la Edad Moderna. Por otra parte, es el símbolo material de un triunfo, el de la unificación territorial de los reyes católicos en la península ibérica, la indumentaria de batalla del rey moro derrotado. De manera que el hecho de que la realeza vistiese “a la morisca” con sus mejores galas no dejaba de ser un ejercicio rotundo de poder. De la misma manera, la representación que Claudio Coello hace de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (h. 1568) (Fig. 5), nos lleva a la puesta en escena y el papel que las mujeres de la realeza tendrían en esta representación de poder, especialmente, si se pone el foco en la ropa de Catalina Micaela, muy similar a la que llevan sus hermanos los infantes.

Junto a esto, debe tenerse en cuenta que la marlota era una prenda de vestir muy utilizada por la población morisca. Esa misma prenda que tan exótica resultaba a los caballeros cristianos tenía otro significado para quienes la conservaban en su guardarropa desde siempre. Los documentos están inundados de esta prenda, confeccionada en todo tipo de tejido junto a su llamativo colorido y la riqueza de sus adornos: “una marlota de paño colorado y morado, con unos ribetillos de terçiopelo negro y unos botones de oro y alxófar”⁴⁸ o “una marlota de damasco carmesí, guarneçida con terçiopelo, con

46. Fernández Fernández, 747.

47. Se encuentra en el Museo del Ejército en Toledo, catalogada como la pieza MUE-24702: “Jaique o marlota de Boabdil, 1482”. Patrimonio Cultural de Defensa, “Piezas destacadas del Museo del Ejército,” consultado el 24 de junio de 2024, <https://patrimoniocultural.defensa.gob.es/es/centros/museo-ejercito/piezas-destacadas>.

48. Juan Martínez Ruiz, *Inventarios de bienes moriscos del Reino de Granada (siglo XVI)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972), 140.



Fig. 5. Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*, h. 1568. © Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

sus alamares de oro⁴⁹. Como puede comprobarse, la variedad de esta prenda de vestir en los inventarios de bienes moriscos es un indicador, en mi opinión, de varios puntos que merecen ser tratados, al menos someramente, ya que dicha variedad demuestra lo lejos que estaban de la homogeneidad a la que nos tienen acostumbrados las pocas ilustraciones que de este vestido se conocen (Fig. 6).

Además, en los citados documentos se indica, con cierta frecuencia, que están “rotas”, “viejas”, “gastadas”, pero, también, “que no está acabada”⁵⁰, lo que pone sobre la mesa otro asunto interesante, el hecho de que, quizás, en esos armarios moriscos se reunieran tanto prendas de vestir destinadas a ser usadas en un momento concreto, tal vez ritual, con aquellas heredadas que son conservadas, a pesar del desgaste, porque están insertas en un tipo de ropa tradicional no exento de un valor altamente emocional⁵¹. Este hecho no exime de que, al mismo tiempo, muchas de estas marlotas fuesen

49. Martínez Ruiz, 141.

50. Martínez Ruiz, 140-143.

51. Véase sobre este aspecto lo recogido en Dolores Serrano-Niza, “Moriscas granadinas en comunidad (emocional). Indumentaria y ritos en el espacio doméstico (ss. XV-XVI),” en *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*, ed. María Elena Díez Jorge (Gijón: Ediciones Trea, 2022), 287-302; Serrano-Niza, “El secuestro de una caja de costura en 1562,” 917-918.



Fig. 6. *Die Trachtenbuch*, 95-96. *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz (1530-1540).
 © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 22774, consultado el 29 de junio
 de 2024, <https://dlib.gnm.de/item/Hs22474/249>.

transformadas en otra prenda de vestir, atendiendo, seguramente, a causas muy diversas como el cambio de moda, pero también, el cambio social que se está produciendo en ese tránsito a la Edad Moderna. Esta información también se haya en los documentos; sin embargo, el dato más evidente de este hecho nos lo van a proporcionar los mismos sastres. Juan de Alcega, indica: “y puede hazer vna basquiña desta Marlota”⁵², un patrón que también será recopilado por Francisco de la Rocha⁵³ (Fig. 7).

De cualquier manera, sí que se puede afirmar que el recorrido histórico de esta prenda no deja de ser fascinante pues la marlota pasa de ser un tradicional vestido morisco a convertirse en la ropa de combate que visten los cristianos de clase alta para sus pomposos eventos y, en un

futuro no muy lejano a todo eso, tanto unas como otras marlotas acaban convertidas en faldas de mujer denominadas “basquiñas”, como señala Bernis haciendo referencia a que las marlotas usadas para la boda de Isabel de Portugal en 1526 acabaron convertidas en basquiñas y faldillas⁵⁴.

Pero volviendo a la marlota que se usaba en los juegos de cañas, hay que decir que, sobre ella, era prescriptivo usar un tipo de manto denominado, unas veces, “capellar” y otras, “albornoz” ¿se trataba de la misma pieza?

52. Juan de Alcega, *Libro de geometría*, 117.

53. Francisco de Rocha, *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo género de vestidos* (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1618), 153.

54. Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962), 29.



Fig. 7. Patrón de basquiña. Tomado de Juan de Alcega, *Libro de geometría, práctica y traça el cual trata de lo tocante al oficio de sastre* (Madrid: Guillermo Drouy, 1580), 117, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022768>.

Capellar y/o albornoz

La primera diferencia entre una y otra ropa es la etimología de su nombre. Mientras que capellar debe su origen a una palabra latina, albornoz procede de una árabe. En este último caso, se trata de una palabra griega (*birros*) que entra en el árabe clásico (*burnus*) y desde aquí al andalusí (*alburnús*), siendo este último el étimo real de albornoz⁵⁵. Según Covarrubias, es un "capuz cerrado de camino con su capilla de cierta tela que escupe el agua que le cae encima sin calar adentro y deste género de capa o cobertura van mucho los Moros"⁵⁶. Es decir, es una prenda de vestir que siempre se realizaba con un mismo tipo de tejido y, por metonimia, acaba tomando el nombre de esta o viceversa. En el *Diccionario de Autoridades* se recoge esta definición: "capóte, sobretodo, ò saco para defensa del agua, nieve, y mal tiempo, que cubra casi toda la estatúra de la persona à quien se acomóda. Llamóse assi este género de vestidúra, tomando el nombre de la misma tela de que se hacía"⁵⁷. Obsérvese en este caso la referencia al tamaño de la prenda en sí, por lo tanto, se puede concluir que el albornoz era un tipo de capa con capucha, impermeable, amplia y larga casi hasta los pies, de origen árabe-islámico.

Por su parte, el capellar tiene como étimo un vocablo del latín vulgar *capitulāre*, "adorno o vestidura de la cabeza"⁵⁸, definido por Covarrubias como "la cubierta a la Morisca, que

55. Federico Corriente, *Diccionario de arabismos*, 126.

56. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 33-34.

57. *Diccionario de Autoridades*, "albornoz," consultado el 24 de junio de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

58. *Diccionario de la Lengua Española*, "capellar," consultado el 24 de junio de 2024, <https://dle.rae.es/capellar>.

sacan en los juegos de cañas por librea, de marlotas y capellar⁵⁹. Una definición algo más amplia, la proporciona el *Diccionario de Autoridades*: “Espécie de manto, que suelen sacar los Moros en el juego de las cañas, el qual cubre y adorna la cabeza⁶⁰”.

A tenor de las definiciones de nuestros diccionarios, pareciera que mientras una prenda era de origen árabe, la otra era cristiana. Sin embargo, el rastreo filológico se muestra como una fuente de primer orden para conocer la historia de la prenda a la que denomina. Es decir, el análisis del léxico es una tarea necesaria con el fin de avanzar en la investigación de la cultura material, ya que, en el ejemplo de estas prendas concretas, suponen una evidencia del trasvase cultural que existió en el siglo XVI en la península ibérica. De este modo no va a sorprender encontrar el término “capellar” escrito en caracteres árabes, traducido por Pedro de Alcalá por “capilla⁶¹”. El propio Dozy reconoce que los términos *qabbanūr*, *qabillār*, *qaballār* y *qabīla*, no aparecen recogidos en los diccionarios árabes clásicos⁶², por lo que, a la luz de lo ya visto, fue una palabra de origen “romandalusí⁶³”. Es decir, una palabra latina inserta en el dialecto árabe andalusí que designa una prenda de vestir que, con toda probabilidad, usaban los musulmanes y, en ese contexto, se trataba simplemente de una caperuza o capucha que se usaba juntamente con algún tipo de capa o sobretodo.

En cuanto a la lujosa indumentaria usada para los juegos de cañas, los textos cristianos citan “albornoz” y “capellar” para hacer referencia a esa amplia capa que se vestía sobre la marlota. La diferencia entre ambas piezas se puede ya deducir por la propia etimología de las respectivas palabras, ya que ambas tienen en común el ser amplias capas. La diferencia estriba en que, el albornoz, fiel a la herencia de su antepasado árabe, se confecciona con una capucha integrada en la misma capa. En cambio, el capellar se compone de dos piezas unidas: una capa amplia y una capucha (lo que fue en origen). La evidencia de lo que acabo de afirmar se encuentran en los distintos libros de sastre-ría⁶⁴ (Fig. 8).

A esta diferencia esencial, cabe añadir que la capucha del capellar, además de añadida al cuerpo de la prenda, era estrecha y puntiaguda, frente a la del albornoz que, como se

59. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 195.

60. *Diccionario de Autoridades*, “capellar,” consultado el 24 de junio de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

61. Elena Pezzi, *El vocabulario de Pedro de Alcalá*, 671.

62. Reinhart Dozy, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements*, 349-351.

63. Federico Corriente, *Diccionario de arabismos*, 273.

64. En el caso del albornoz, remito a los patrones de Juan de Alcega en 1580, de Rocha Burguen en 1618, y de Martín de Andújar en 1640. Del capellar encontramos su patrón de Francisco de la Rocha Burguen en 1618 y Martín de Andújar en 1640

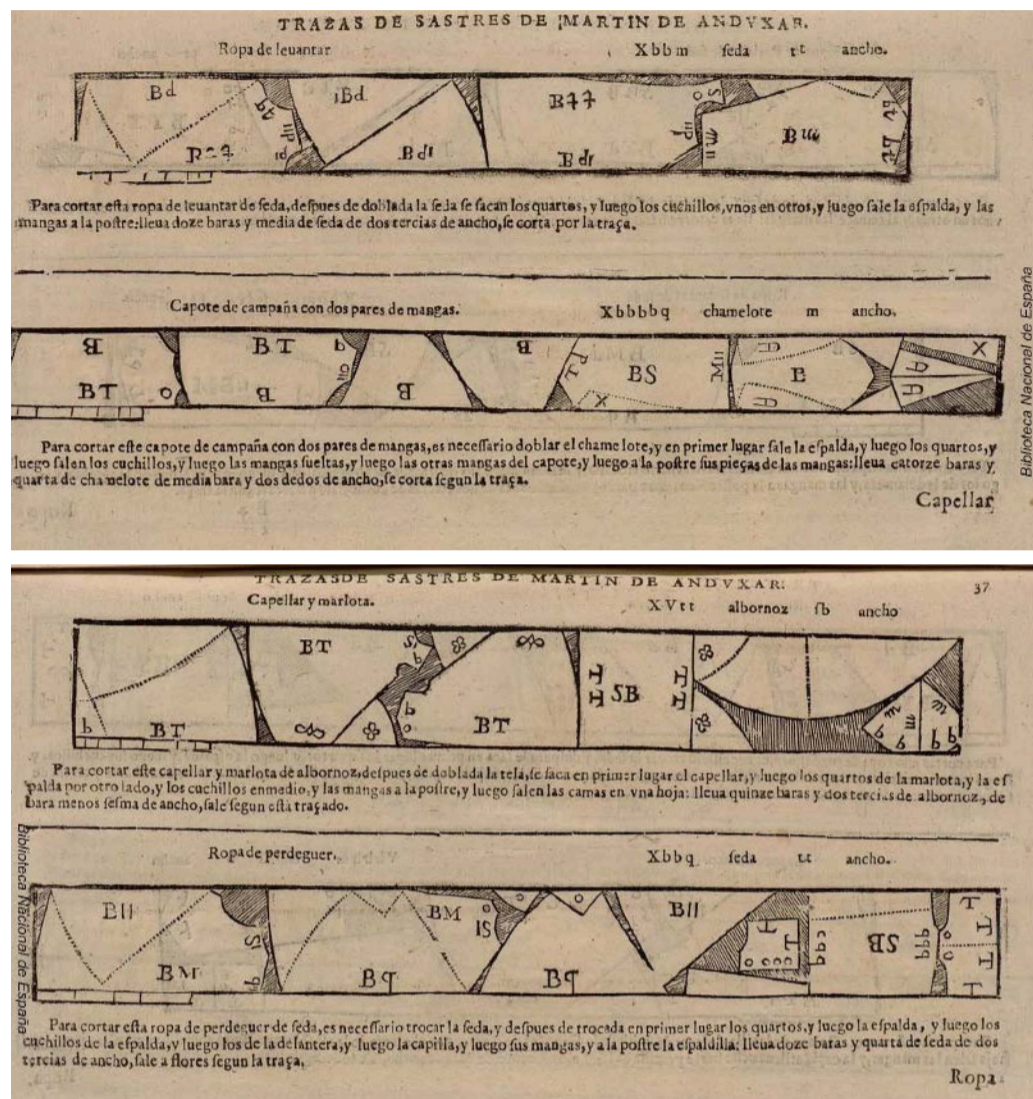


Fig. 8. Patrón de capellar y marlota. Tomado de Martín de Andújar, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos* (Madrid: en la Imprenta del Reyno, 1640), 37, edición online de la Biblioteca Nacional de España, <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000178274>.

ha indicado, formaba un todo con el resto de la prenda, era cuadrada y no muy grande. Además, el albornoz era una prenda de vestir “cerrado y algo más corto por delante que por detrás”, esta asimetría “facilitaba el uso de los brazos, por lo cual servía para cabalgar”⁶⁵. En cambio, el capellar era una prenda de vestir “abierta por delante, por lo cual resultaban más adecuados para participar a caballo en los juegos de cañas”⁶⁶.

Dado que, en este caso, se trata de prendas de boato, los tejidos en los que se confeccionaron debían ser de deslumbrante calidad y muy vistosos. Tafetán, raso, finos algodones y tela de plata suelen ser recogidos en los relatos de estos juegos, siendo más que probable que los capellares se hicieran con tejidos más ligeros que los albornoces⁶⁷.

65. Carmen Bernis, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, 470.

66. Bernis, 470.

67. Bernis, 472.

Borceguíes

Hay palabras cuya historia es un puzzle al que le siguen faltando piezas para completarla. Es el caso de los borceguíes, cuyo étimo se ha intuido árabe⁶⁸, sin que aún se haya podido verificar. Sabemos que se trata de un tipo de calzado, descrito como “bota Morisca con soletilla de cuero, que sobre él se poné chinelas, o çapatos. Dixose quasi bursegi a bursa, porque es vna bolsa dóde encerramos el pie y la pierna. Deste calçado vsan los ginetes, y panicularméte los Moros, y los de Marruecos han tenido fama⁶⁹. Se elaboraban con un tipo de piel finísima y se usaban solos o acompañados de otro calzado, como figura en algunos pasajes: “el rey dijo que entrasen. Luego entraron por la sala dos caballeros de buena gracia, marlotas y capellares, borceguíes y zapatos negros⁷⁰. Solían ser de colores muy variados, a veces, enriquecidos con dorados o plateados, como recoge el siguiente fragmento: “entró el moro vestido de la color de su bandera (verde), en el bonete dos plumas, verde y amarilla; un rico alfanje, borceguí verde y argentado, el çapato amarillo⁷¹.”

Conclusiones

Se ha insistido en estas páginas en la importancia de la cultura material como rastreo necesario para conocer profundamente la historia de una sociedad. Asimismo, se ha visto cómo el ingente intercambio cultural que se produce en ese mismo espacio geográfico entre un mundo arabizado e islamizado y un mundo, básicamente, castellano y cristiano produce situaciones complejas como el hecho de que “vestir como moros” o “vestir a la morisca” fuese una realidad reservada a las clases altas cristianas del siglo XVI, en definitiva, un lujo reservado para una minoría. Se ha de añadir que, dadas las peculiares características de ese intercambio en el que intervienen dos lenguas tan diferentes, como el árabe y el castellano (junto a otras lenguas romances), se hace necesaria una investigación interdisciplinar ya que no basta con conocer la lengua árabe, sino también las particularidades que rodean a este idioma. Es casi obligatorio, además, saber recorrer los diccionarios del árabe clásico y tener presente el marco teórico en que la lexicografía árabe clásica se sustenta para que la metodología de

68. Reinhart Dozy y Willem Herman Engelmann, *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe* (Amsterdam: Apa-Oriental Express, 1982), 241.

69. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 149.

70. Ginés Pérez de Hita, *Guerras Civiles de Granada*, 2ª parte (Madrid: s.n., 1731), 99.

71. Pérez de Hita, 73/12.

trabajo sea la correcta y así, evitar deducciones que acaban cayendo, irremediablemente, en el presentismo lingüístico.

Por último, el análisis de la indumentaria junto a las palabras que la nombran evidencia que cuando los objetos transitan de una cultura a otra acaban siendo despojados de sus significados primigenios y, por lo tanto, resignificados en la nueva cultura. Quizás esta sea la razón por la que, a menudo, se observa la indumentaria cristiana para los juegos de cañas como una imitación de lo islámico, un acto de pompa y opulencia tomada a partir de elementos del "Otro". Sin embargo, no estaría de más explorar otro camino y abrir más esa mirada y, así, quizás, comprenderíamos elementos tan integrados como la bella decoración en alfabeto árabe cúfico de la vestimenta de santa Catalina pintada por Yáñez de la Almedina (h. 1510)⁷² (Fig. 9).



Fig. 9. Fernando Yáñez de Almedina, *Santa Catalina*, h. 1510. Óleo sobre tabla. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

72. Véase la interesante aportación a la descripción de esta imagen llevada a cabo por María Elena Díez Jorge en su conferencia "A la manera morisca: imágenes de la alteridad" impartida el Museo del Prado. En ella se recoge la lectura del texto caligráfico, realizada por José Miguel Puerta Vilchez: *البقاء لله* ('la eternidad es de Dios'). María Elena Díez Jorge, "A la manera morisca: imágenes de la alteridad," conferencia, 1 de diciembre de 2021, publicada el 2 de diciembre de 2021, por el Museo Nacional del Prado, YouTube, 1:31:07, <https://www.youtube.com/watch?v=oJk0wgclU-k>.

Referencias

Fuentes y diccionarios

- Alcega, Juan de. *Libro de geometría, práctica y traça el cual trata de lo tocante al oficio de sastre*. Madrid: Guillermo Drouy, 1580.
- Andújar, Martín de. *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1640.
- Corriente, Federico. *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*. Madrid: Gredos, 1999.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: por Luis Sanchez, impressor del Rey N. S., 1611.
- Códice de trajes* (h. 1500-1599). Manuscrito. Biblioteca Nacional de España. Signatura Res/285. Consultado el 24 de abril de 2024. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=1>.
- Dozy, Reinhart. *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les arabes*. Amsterdam: J. Muller, 1845.
- Dozy, Reinhart y Engelmann Willem Herman. *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*. Amsterdam: Apa-Oriental Express, 1982.
- Münzer, Jerónimo. *Viaje por España y Portugal*. Madrid: Ediciones Polifemo, 1991.
- Pezzi, Elena. *El vocabulario de Pedro de Alcalá*. Almería: Editorial Cajal, 1989.
- Pérez de Hita, Ginés. *Guerras Civiles de Granada, 2ª parte*. Madrid: s. E., 1731.
- Rocha, Francisco de. *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo género de vestidos*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1618.
- "Título XIII: de los trages y vestidos, y uso de muebles y alhajas." En *Novisima Recopilación de las Leyes de España, Dividida en XII libros, en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1755*, 182-200. T. III, libros 6 y 7. Madrid: s. E., 1805-1807.
- Vega, Lope de "El primer Fajardo." En Enrico Di Pastena, coord. *Comedias de Lope de Vega*, vol. II, edición de Jorge García López, 969-11087. Lleida: Editorial Milenio, 2008.

Fuentes bibliográficas

- Bernis, Carmen. "Modas moriscas en la sociedad cristiana española." *Boletín de la Real Academia Española*, no. 144 (1959): 199-239.
- . *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- . *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- . *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: Ediciones el Viso, 2001.

- Birriel Salcedo, Margarita. "Las moriscas del reino de Granada. Repensando el conflicto étnico-religioso desde el género." En *Una vida dedicada a la universidad. Estudios en Homenaje al profesor José Manuel de Bernardo Ares*, coordinado por Carlos Martínez Shaw, 151-170. Córdoba:UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2019.
- Broncano, Fernando. *Espacios de intimidad y cultura material*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2020.
- Cardaillac, Louis. *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*. Madrid, México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Caro Baroja, Julio. *Los moriscos del reino de Granada*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- Díez Jorge, María Elena. "Under the same mantle: the women of the 'Other' through images of Moriscos." *IL Capitale Culturale. Studies on the value of Cultural Heritage*, no. 6 (2017): 49-86.
- . "A la manera morisca: imágenes de la alteridad." Conferencia, 1 de diciembre de 2021. Publicada el 2 de diciembre de 2021, por el Museo Nacional del Prado. YouTube, 1:31:07. <https://www.youtube.com/watch?v=oJk0wgcLU-k>.
- Fernández Fernández, José Antonio. "El baquero infantil en la corte española de los Habsburgo (1556-1665)." *Hipógrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, no. 7-2 (2019): 743-767. <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.53>.
- Fernández Fuster, Juan Manuel, y Juan Carlos Fernández-Truan. "Génesis de los juegos de cañas como juegos de combate." En *Sport and violence. Actas del X Congreso de Historia del Deporte*, coord. José Antonio Aquesolo Vegas, 1-21. Sevilla: CESH; Universidad de Pablo de Olavide Sevilla, 2006.
- Franco Llopis, Borja, y Francisco J. Moreno Díaz del Campo. *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1617)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.
- Gallego y Burín, Antonio, y Alfonso Gámir Sandoval. *Los moriscos de Granada según el sínodo de Guadix de 1554*. Granada: Universidad de Granada, 1968.
- González Marrero, María del Cristo. *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila: Institución "Gran Duque de Alba", 2005.
- Irigoyen, Javier. "Moros vestidos como moros". *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018.
- López Poza, Sagrario. "Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro." En *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, dirigido por José M^º Díez Borque y coordinado por María Inmaculada Osuna Rodríguez y Eva Llergo, 413-462. Madrid: Visor, 2010.
- Martínez Ruiz, Juan. *Inventarios de bienes moriscos del Reino de Granada (siglo XVI)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- . "Ropas y ajuar de mudéjares granadinos (1493)." *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, no. 38 (1983), 119-134.
- Menéndez Pidal, Ramón. *España y su historia*. Madrid: Ediciones Minotauro, 1957.
- Mezquita Mesa, Teresa. "El Códice de Trajes de la Biblioteca Nacional." *Revista Goya*, no. 346 (2014): 16-41.

Muzzarelli, María Giuseppina. *Le regole del lusso. Apparenza e vita quotidiana dal Medioevo all'età moderna*. Bologna: Il Molino, 2020.

Serrano-Niza, Dolores. "Moriscas granadinas en comunidad (emocional). Indumentaria y ritos en el espacio doméstico (ss. XV-XVI)." En *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*. Editado por María Elena Díez Jorge, 279-307. Gijón: Ediciones Trea, 2022.

---. "El secuestro de una caja de costura en 1562. Retales para elaborar una historia de los moriscos a través de una marlota." *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, no. 23-2 (2023): 721-744. <https://doi.org/10.51349/veg.2023.2.07>.



Juan de Alcántara y la catedral de Guadalajara en el virreinato de Nueva España

Juan de Alcántara and the Cathedral of Guadalajara in the Viceroyalty of New Spain

Enrique Camacho Cárdenas

Universidad de Murcia, España

ecamacho@um.es

 0000-0001-7144-1979

Recibido: 05/08/2024 | Aceptado: 19/11/2024

Resumen

La definitiva catedral de Guadalajara en la diócesis de Nueva Galicia se inició en el último tercio del siglo XVI, finalizándose en lo esencial en 1618. Entre el personal encargado de la dirección de la obra, el nombre de Juan de Alcántara se localiza durante la primera fase constructiva, ocupando el cargo de maestro mayor y obrero de la iglesia. Pese a tratarse de uno de los maestros más destacados del momento en dicho territorio, los datos conocidos sobre su participación en la obra son reducidos, y también algo difusos los relativos a su identidad. A partir de estos y de otras nuevas noticias documentales se pretende realizar un acercamiento a su figura, a fin de ampliar las noticias sobre el inicio de la construcción del edificio, así como de analizar y matizar aspectos de su intervención y trayectoria profesional.

Abstract

The definitive cathedral of Guadalajara in the diocese of New Galicia began in the last third of the 16th century, essentially completed in 1618. Among the staff in charge of the management of the work, the name of Juan de Alcántara is located during the first construction phase, holding the position of architect and foreman of the church. Despite being one of the most outstanding masters of the time in that territory, the known data about his participation in the construction work is reduced, and somewhat vague about those related to his identity. Based on these and other new documentary news, an approach has been made to rectify his figure, which has allowed us to expand the information about the beginning of the building, as well as to analyze and clarify aspects of his intervention and professional trajectory.

Palabras clave

Juan de Alcántara
Arquitectura
Catedral
Guadalajara
Nueva España
Siglo XVI

Keywords

Juan de Alcántara
Architecture
Cathedral
Guadalajara
New Spain
16th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Camacho Cárdenas, Enrique. "Juan de Alcántara y la catedral de Guadalajara en el virreinato de Nueva España." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 104-121. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10892>.

© 2025 Enrique Camacho Cárdenas. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Mientras varios edificios de poca prestancia sirvieron de catedral provisional desde que la ciudad de Guadalajara se convirtiera en la definitiva sede del obispado de Nueva Galicia en 1560, hubo un interés por construir un edificio adecuado y de materiales nobles que respondiera a las exigencias simbólicas y religiosas de esta nueva diócesis creada en el virreinato de Nueva España. Los planos del templo definitivo serían aprobados por Felipe II tras ser remitidos al Consejo de Indias por la Real Audiencia en 1568, iniciándose hacia 1573 y finalizándose en lo esencial en 1618. A pesar de ello, su consagración no tuvo lugar hasta 1716, atravesando el edificio otras etapas constructivas hasta su definitiva conclusión en el último tercio del siglo XIX. Si bien no se conocen las trazas originales del proyecto quinientista, hay constancia de diversos cambios introducidos en ellas a partir de 1599. En especial, los relacionados con la elección del tipo de cubiertas para el cerramiento del templo entre Martín Casillas, maestro mayor de la catedral, que apostó por un tradicional sistema de bóvedas nervadas, y Diego de Aguilera, maestro mayor de la catedral de México, defensor de un sistema más moderno de bóvedas vaídas¹.

Las nuevas aportaciones sobre la historia de la construcción hasta la apertura del templo en 1618 han informado sobre la participación de maestros que estuvieron a cargo del proyecto en esa etapa inicial y con anterioridad a la presencia del maestro extremeño Martín Casillas, el artista más relevante de la obra que realizó las labores de obrero a partir del 24 de septiembre de 1593, momento en el que ya ocupaba el cargo de maestro mayor que mantendría hasta la década de los años veinte de la siguiente centuria².

1. El debate surgido en torno al tipo de cerramiento ha sido uno de los episodios de la historia de edificio que ha recibido mayor atención por parte de la historiografía. Algunos de los trabajos que han tratado este episodio son: Enrique Marco Dorta, "La Catedral de Guadalajara," en *Cuarto centenario de la fundación del obispado de Guadalajara 1548-1948* (Guadalajara: Artes Gráficas, 1948), 180-184; Enrique Marco Dorta, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1951), 1: 42-45, 173-194; Francisco Javier Pizarro Gómez, "Aportación extremeña al arte americano," en *Extremadura y América*, coord. Salvador Andrés Ordaz (Madrid: Espasa Calpe España, 1990), 175-176; Joaquín Bérchez, "Iglesia catedral de Guadalajara," en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, coord. Luisa Elena Alcalá (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999), 260. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de América en Madrid, 23 de noviembre de 1999-12 de febrero de 2000; Pedro Navascués Palacio, *Las Catedrales del Nuevo Mundo* (Madrid: Ediciones El Viso, 2000), 75-77; Alfredo J. Morales Martínez y Miguel Ángel Castillo Oreja, "Ecos de la Catedral de Granada: El influjo de Siloé en las catedrales de Andalucía y América," en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. y ed. Lázaro Gila Medina (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005), 1:301-302.
2. Estrellita García Fernández, *Su construcción, transformaciones y contexto*, vol. 2 de *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, coord. Juan Arturo Camacho Becerra (Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2012), 30-31, 153; Enrique Camacho Cárdenas, "Martín Casillas, maestro mayor de la catedral de Guadalajara: nuevos datos y consideraciones sobre su vida y obra en Nueva España," *Anuario de Estudios Americanos* 74, no. 1 (2017): 54, <https://doi.org/10.3989/aeamer.2017.1.02>; Yolanda Fernández Muñoz, "La participación de canteros extremeños en las catedrales novohispanas," *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, no. 12 (2017): 24, 26.

Junto a Casillas, se conoce la presencia en la obra de Juan de Alcántara, cuya relación con la historia del edificio se había ignorado hasta hace poco tiempo. Su nombre aparece asociado al de otro maestro, Alonso de Robalcava, quien también se encargó de realizar el último edificio catedralicio provisional³.

El conocimiento de estos nombres de maestros, que participaron en la construcción durante los primeros años, ha permitido avanzar en el estudio de su historia, siendo la figura de Juan de Alcántara de especial interés por ocupar el puesto de maestro mayor de la catedral antes que Martín Casillas. Sin embargo, las noticias sobre Alcántara y su relación con la catedral de Guadalajara son reducidas hasta ahora, localizándose en recientes estudios y trabajos sobre el edificio, notas de actas de cabildo, documentos relacionados con aspectos económicos y en el informe que Martín Casillas presentó para la conclusión de la catedral entre 1599 y 1602. Pese a ello, es posible realizar un primer acercamiento a la figura del maestro que, por la fecha en la que intervino en la obra, debió asumir un papel importante en el proyecto. De esa forma, a través de noticias sobre su participación y cargos que ocupó en la obra en un contexto común al resto de catedrales novohispanas, y de otros aspectos relacionados con su trayectoria profesional, en el presente trabajo se realiza una aproximación a su identidad y actividad en el templo durante la primera fase de la construcción.

Los cargos desempeñados y su permanencia en la obra

Las noticias durante los primeros años de la construcción del templo definitivo no son muy significativas respecto a lo arquitectónico. De igual manera, tampoco lo son las referidas a la participación de maestros y al papel que debieron desempeñar, a excepción de las relacionadas con los obreros pertenecientes al entorno del cabildo eclesiástico que aparecen en la construcción de los templos provisionales que sirvieron de catedral. Hasta 1583 no se tiene constancia de la presencia de un maestro ajeno al círculo del cabildo eclesiástico, y el primero que aparece en la documentación como maestro mayor de la catedral es Juan de Alcántara. Sobre él consta que para el 19 de febrero de 1583 ya era maestro mayor cuando el cabildo eclesiástico acordó realizar la obra de un hospital que se situaría junto al colegio⁴. Fue en esa fecha cuando también

3. García Fernández, *Su construcción*, vol. 2, 29, 153.

4. El hospital de la iglesia o de San Miguel tuvo su primer emplazamiento en unos solares del colegio seminario tridentino de San Pedro. Santoscoy precisaría sobre el edificio que, el 28 de septiembre de 1581, el cabildo eclesiástico acordó, conforme al capítulo 27 de la erección de la iglesia novogalaica en la que se decía que "de las dieciocho partes la una y media se aplique al Hospital de la ciudad

fue nombrado maestro mayor del hospital con el sueldo de 140 pesos anuales⁵. Años más tarde, en concreto a partir de 1586, aparece como obrero de la iglesia hasta que el 5 de enero de 1590 fue sustituido por el canónigo José Ramírez⁶.

Con los datos señalados es posible concretar la presencia de Juan de Alcántara en la catedral y en otras obras de la iglesia desde 1583 hasta 1590, período en el que asumió los diferentes puestos de maestro mayor del hospital, obrero de la iglesia y maestro mayor de la catedral. Salvo estas notas aisladas, la documentación consultada no suministra noticias que aclaren su llegada a la construcción o que expliquen hasta dónde pudo extenderse su participación en el proyecto. Es de suponer que durante todo el período en el que aparece como obrero también debió seguir en el cargo de maestro mayor de la catedral.

Las tareas de los maestros mayores fueron eminentemente técnicas, reservando la parte administrativa al cargo de obreros mayores⁷. Las funciones de los maestros mayores fueron las de dirigir y supervisar la construcción, dar las indicaciones técnicas y elaborar los proyectos necesarios para la obra. Una vez finalizada la construcción, sus labores quedarían reducidas a las de cuidado y mantenimiento del edificio. Por otro lado, la simultaneidad de cargos fue común entre los maestros mayores de las catedrales, pues el prestigio que alcanzaron con este puesto hizo que en ellos recayeran otros cargos remunerados de carácter oficial, caso de otras maestrías mayores, o bien otros contratos de obras en las propiedades eclesiásticas, peritajes remunerados, entre otros. Sobre la historia de la catedral de México, Castro Morales destacó la confusión creada por la falta de noticias precisas acerca de la existencia del cargo de maestro mayor durante la construcción de la primitiva catedral, al considerar como maestros mayores a algunos obreros mayores que por lo general nunca fueron arquitectos⁸. Para el cargo de obrero mayor casi siempre se prefería personal o autoridades civiles o

donde reside la Iglesia Catedral”, edificar el hospital en dos de los cuatro solares que tenía el colegio seminario tridentino de San Pedro. Alberto Santoscoy, “Historia del Hospital Real de San Miguel en la época colonial,” en *Alberto Santoscoy: Obras completas*, coord. Lucía Arévalo Vargas (Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1984), 1:303.

5. Acta capitular, Guadalajara, 19 de febrero de 1583, Libro 2º de actas capitulares, f. 214r, Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG), Guadalajara, Jalisco.
6. Cuentas de los gastos de los dos novenos de que su majestad hizo merced a esta santa iglesia de Guadalajara por tiempo de cuatro años que cumplieron a 22 de octubre de 1590 años. Guadalajara, 15 de abril de 1594. Guadalajara, leg. 64. Archivo General de Indias (AGI), Sevilla; Acta capitular, Guadalajara, 5 de enero de 1590, Libro 3º de actas capitulares, f. 43v, ACMAG, Guadalajara, Jalisco.
7. Toda fábrica estaba dirigida por un maestro mayor de la obra que podía ser el tracista-arquitecto de ella u otro arquitecto, como un maestro de cantería o de albañilería cualificado. Durante el siglo XVI el cargo de maestro mayor fue paulatinamente poseído por tracistas-arquitectos en exclusiva. Fernando Marías, “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI,” *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 48 (1979): 185.
8. Efraín Castro Morales, “Los maestros mayores de la catedral de México,” *Artes de México*, no. 182-183 (1975): 137-139.

eclesiásticas, si bien hay casos de maestros mayores que al mismo tiempo ejercieron la función de obreros mayores con nombramiento expreso, tal y como ocurriría en la Ciudad de México con Luis Gómez de Trasmonte en el Palacio Real⁹.

La simultaneidad de los cargos de obrero y maestro mayor de la catedral por parte de Juan de Alcántara queda constatada a través de la documentación consultada. Estuvo trabajando en la de Guadalajara al menos hasta el 5 de enero de 1590, momento en el que tuvo lugar su despido, en esa ocasión del cargo que ocupaba como obrero de la iglesia. Las razones que se especifican en el cabildo celebrado ese día atienden sólo a cuestiones económicas. El cabildo prescindió del puesto de obrero por el excesivo gasto que su contrato generaba anualmente a la iglesia, sin especificar otras causas. Para subsanar el problema se decidió nombrar a un capitular cada año con un sueldo anual de 50 pesos de oro para que atendiera los reparos de la iglesia y obras que se hicieran, siendo nombrado para el cargo el canónigo José Ramírez, tal y como se ha mencionado anteriormente¹⁰.

Esta práctica de asignar el cargo de obrero a un capitular de la catedral o bien a una persona próxima al cabildo fue habitual desde el primer momento en la historia de la catedral de Guadalajara. El primer nombre que aparece en las actas capitulares es el de Alonso de Miranda, chantre de la catedral, propuesto para supervisar los trabajos de reforma del templo provisional que sirvió como catedral, así como para el pago de los salarios de los trabajadores el 10 de noviembre de 1564. Si bien en ese año los votos para la elección de obrero se distribuyeron entre varios capitulares, el nombramiento lo recibiría el chantre, pues años más tarde sería sustituido por el canónigo José Ramírez¹¹, en esta ocasión, por motivos de ausencia el 27 de enero de 1570¹².

Las causas derivadas de la decisión de asignar la obra a una persona perteneciente al cabildo catedralicio para reducir gastos son afines a las de otras catedrales del virreinato de Nueva España. Son conocidas las cédulas reales que desde 1627 comenzaron a exigir una reducción en los sueldos de los trabajadores de las catedrales novohispanas, de la misma manera que intentaban reducir gastos en la administración de las construcciones. Por ejemplo, en 1627 el rey ordenó que los salarios del obrero mayor

9. Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal: los maestros mayores de la ciudad de México, siglo XVII* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985), 53.

10. Acta capitular de 5 de enero de 1590.

11. Acta capitular, Guadalajara, 10 de noviembre de 1564, Libro 1º de actas capitulares, f. 118r, ACMAG, Guadalajara, Jalisco.

12. Acta capitular, Guadalajara, 27 de enero de 1570, Libro 2º de actas capitulares, f. 37v, ACMAG, Guadalajara, Jalisco.

de la catedral de México y otros se “moderen o quiten del todo, señalando a uno de los prebendados que más a propósito pareciere, como se hace en las iglesias de estos mis reinos de España”. Además, de 1665 a 1666 fue en la catedral de Valladolid en el obispado de Michoacán donde más se insistió en la reducción de salarios al no justificarse el gasto de fábrica en sueldos cuando esta se encontraba muy atrasada¹³.

Por otro lado, la costumbre de simultanear diferentes cargos un mismo maestro reflejada en la figura de Juan de Alcántara, también ocurriría posteriormente con el maestro Martín Casillas¹⁴. Las funciones de obrero de la iglesia neogallega se centraron en la supervisión de las obras y pago de los trabajadores, si bien las obligaciones fueron más amplias. Estas se enumeraron el 24 de septiembre de 1593 con motivo de la elección de Martín Casillas, entonces maestro mayor de la obra, para sustituir a Diego de Espinosa Meneses en el cargo de obrero. Entre ellas aparecen las de atender todas las obras de arquitectura y de reparo de la iglesia, hospital, colegio, cárcel, entre otras¹⁵. Sería posible señalar una diferencia entre los puestos de obrero y maestro mayor a través del motivo dado, en esta ocasión, por la destitución de Martín Casillas del cargo de obrero en julio de 1594. Esta se decidió por estar ocupado en los trabajos del templo definitivo y no poder asistir a los reparos del provisional¹⁶. Este motivo permitiría ligar el puesto de maestro mayor solo a las diversas labores desempeñadas en el templo definitivo.

La actividad desarrollada en la catedral

Las noticias de Juan de Alcántara relacionadas con su actividad en la catedral son también reducidas hasta el momento, pero especialmente significativas para conocer el destacado papel que desempeñó en la construcción. En el documento sobre las condiciones de Martín Casillas en las que retoma aspectos de la postura de Diego de Aguilera, firmado el 7 de diciembre de 1600 y localizado dentro del expediente de 1602, el maestro Casillas puntualizó de forma somera algunos de los trabajos que desarrolló Alcántara. De ellos se han hecho eco las últimas publicaciones relacionadas con el edificio y sus protagonistas. En concreto, se sabe que trabajó en una antesacristía y en otra sala de la que no se especifica cuál era su función, señalada como una bóveda de cañón de tezontle, que había sido construida por el maestro y en cuyo entorno se debía

13. Fernández, *Arquitectura y gobierno*, 54-55.

14. Camacho Cárdenas, “Martín Casillas,” 54.

15. García Fernández, *Su construcción*, vol. 2, 30-31.

16. Camacho Cárdenas, “Martín Casillas,” 56.

realizar el altar mayor con gradas y peanas¹⁷. Los datos sitúan la actividad del maestro en las proximidades del altar mayor, ubicado en la zona oriental del inmueble:

La primera condición es que se ha de hacer debajo del altar mayor un vestuario dejando dos puertas una a la antesacristía que Juan de Alcántara hizo y otra a la otra mano donde está un cañón de tezontle que también hizo Juan de Alcántara para que por la una por el un lado y el otro entren los sacerdotes y los demás que sirven el vestuario y este vestuario ha de ser de un cañón cerrado de tezontle (...) y encima se ha de hacer el altar mayor y la peana donde ha de estar el preste y los demás que ayudaren a misa¹⁸.

En la documentación consultada no se precisa el estado en el que se encontraba la obra al final del período en el que consta la presencia de Alcántara. De hecho, a excepción de esta alusión, las notas sobre su labor se reducen a libranzas que recogen datos económicos relacionados con el salario que recibió por su trabajo como obrero. Así, Diego Rubio, mayordomo de la iglesia, entregó a Juan de Alcántara la cantidad de 100 pesos por su actividad durante 1588¹⁹. En octubre de ese año, el maestro recibió 50 pesos de oro común en reales por los gastos en las obras y reparos que se habían efectuado hasta ese momento, sin especificarse cuáles fueron esos trabajos²⁰.

Una de las cuestiones de mayor relevancia sobre la participación de Juan de Alcántara en la obra es la que lo relaciona con la autoría de unas trazas para el edificio. Los tracistas de las obras fueron los arquitectos en el sentido moderno de la palabra, permanecieran o no después a cargo de la dirección material de las fábricas. En la arquitectura hispana renacentista el autor de una obra, en palabras de Marías, era su tracista, no su ejecutor material²¹. Concretamente, en el mencionado expediente sobre las condiciones y cantidades con las que se remató la obra de la catedral entre 1599 y 1602, Martín Casillas indicó estar en posesión de unas trazas de Robalcava y de Alcántara, señalando "que estas informaciones vayan con los demás autos al Real Consejo e para que mejor se entienda asimismo se lleven las trazas de Robalcava y Alcántara y la mía de cómo hoy va la obra, que todas están en mi poder"²². El maestro Casillas era conocedor de unos diseños anteriores

17. García Fernández, *Su construcción*, vol. 2, 39; Fernández Muñoz, "La participación de canteros," 26.

18. Testimonio de las condiciones y cantidad con que se remató la obra de la iglesia catedral de esta ciudad en Martín Casillas y de otros autos que sobre ello se han hecho que va al Real Consejo de las Indias para que se mande aprobar o enmendar, Guadalajara, 1602, Guadalajara, leg. 64, AGI, Sevilla.

19. Libranza a Juan de Alcántara de 100 pesos por su salario del año 1588, Guadalajara, 4 de enero de 1589, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Subserie Fábrica General de la Diócesis, caja 1, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), Guadalajara, Jalisco.

20. Libranza a Juan de Alcántara de 50 pesos en reales por reparos y obras de la santa iglesia, Guadalajara, 11 de octubre de 1588, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Subserie Fábrica General de la Diócesis, caja 1, AHAG, Guadalajara, Jalisco.

21. Marías, "El problema del arquitecto", 184; Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989), 495.

22. García Fernández, *Su construcción*, vol. 2, 153.

que le servirían de base para introducir las modificaciones en el proyecto, a fin de conseguir que la conclusión de la obra quedara a su cargo a partir de 1602²³. Sin embargo, pese a lo relevante del comentario, esta breve referencia es la única noticia que se tiene hasta ahora de la participación de Alcántara como tracista de la obra. Las palabras de Casillas plantean varias cuestiones relacionadas con el número de trazas generales o parciales confeccionadas para el edificio hasta esa fecha, así como sobre la participación de tracistas anteriores a su presencia como maestro mayor (Fig. 1).

Antes de abordar el papel de Alcántara en el diseño del templo sería necesario mencionar por cuestiones de cronología la figura de Robalcava, otro maestro localizado en la primera fase de la obra y, por lo tanto, no ajeno a su historia. Por el apellido se deduce que se alude a Alonso de Robalcava, único nombre conocido en el entorno de la construcción, asociado a la historia del último edificio provisional que sirvió de catedral²⁴. Consta que concibió la traza del templo provisional o "xacal grande", iniciado en 1565, por la que le pagaron 500 pesos de oro. En 1570 se construyó la sacristía y cuatro años más tarde se hizo la torre, diseñada por el mismo maestro²⁵. Fuera de la historia del templo provisional, su nombre aparece en el comentario de Casillas relacionado con las labores de diseño de la catedral definitiva, lo que al menos lo convertiría en el primer maestro de la obra del que se tiene noticia como tracista. Sin embargo, esta sería la única referencia que relaciona su nombre con el edificio actual. Es por ello que, sin el conocimiento del diseño primigenio, el vacío documental que existe sobre los primeros años de su gestación y los escasos datos conocidos de su labor como maestro en otros edificios, no es posible sugerir un mayor protagonismo del artista en las trazas del templo. Solo se puede precisar que Robalcava es el único maestro que se encontraba en el entorno de la construcción durante los primeros años, en concreto, en las obras que se estaban realizando en el último templo provisional desde 1565 hasta 1574.

Un mayor protagonismo y vinculación con la obra se evidencia en Juan de Alcántara. El comentario de Casillas también señaló expresamente que hizo unas trazas, colocándolo como uno de los tracistas originales de la catedral. Pero, además, en su caso ha sido

23. Para la consulta de los puntos más relevantes propuestos para la obra, véase García Fernández, 36-41.

24. Los datos biográficos conocidos de Robalcava provienen del testamento de su mujer Beatriz López de Fuenllana, hija de Juan de Baeza y de Isabel Pérez, vecinos de Pátzcuaro (Michoacán). El testamento de 10 de julio de 1607 declara que era vecina del pueblo de Teocaltiche y viuda de Alonso de Robalcava. Fue Palomino y Cañedo quien señaló que el marido de Beatriz fue el maestro de la obra de la segunda catedral de Guadalajara en referencia al último templo provisional que se levantó. Jorge Palomino y Cañedo, *Los protocolos de Rodrigo Hernández Cordero, 1585-1590: escribano público de Guadalajara* (Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1972), 153-155, 267-268.

25. Marco Dorta, "La Catedral," 179; Marco Dorta, *Fuentes*, 1:37-38.

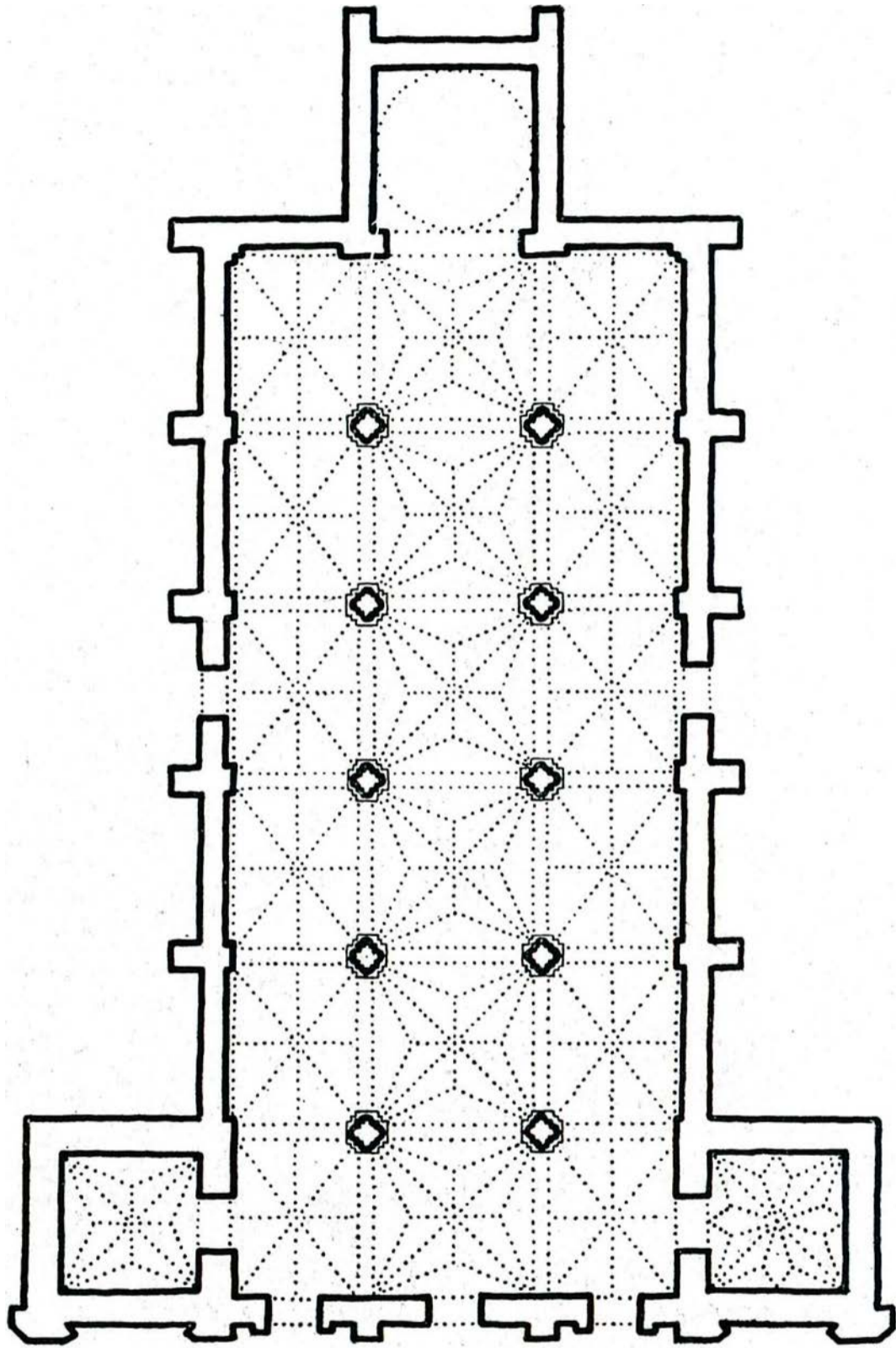


Fig. 1. Planta de la catedral de Guadalajara, iniciada hacia 1573. Guadalajara (México). © Fotografía: Diego Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano* (Barcelona-Buenos Aires: Salvat Editores, 1945), 1:436.

posible documentar su vinculación con el templo definitivo a través de los diferentes cargos que desempeñó y de su labor en varias estancias para la catedral, tal y como se ha expuesto. Sin embargo, al igual que en el caso de Robalcava, en la alusión a su labor de tracista no se especifica si los diseños fueron de carácter general o parcial, ni qué motivos llevaron a su realización o qué posibles cambios se pudieron incorporar y, de

ser así, a qué elementos o partes de la obra se aplicaron. Asimismo, aunque se podría sugerir por el comentario de Casillas que las trazas de Robalcava y las de Alcántara formaron parte de un mismo encargo, los datos localizados hasta el momento no permiten establecer ninguna coincidencia en el tiempo entre ellos. De esa forma, Alcántara llegaría a la obra más tarde, realizaría otras trazas, y todas ellas estaban en poder del maestro Casillas.

Algunos detalles de la labor de estos dos maestros como tracistas podrían conectarse con el problema concreto que menciona Martín Casillas cuando, en el mencionado expediente, justifica haber destruido los soportes del cuerpo de naves del templo, afirmando que había sido necesario debido a la "mala traza" de la obra²⁶. Sobre ello informó el 11 de abril de 1600 al comunicar la necesidad de "quitar las diez columnas angulares y ponerlas como en la traza va escrito y que se adelgacen con una de las reglas de la arquitectura"²⁷, decantándose por una solución más moderna y próxima al pilar compuesto adoptado en la catedral de México, con la que había estado vinculado, y en la de Puebla de los Ángeles. Ese inconveniente en la edificación pudo deberse a aspectos contemplados en las trazas de Robalcava y Alcántara. Por otro lado, el historiador Marco Dorta recogió dos noticias de interés sobre la traza primitiva para sugerir que se debió realizar alguna modificación en el diseño original antes de 1599. En ese año, el deán y cabildo aludían a que el levantamiento de la obra no se había seguido conforme a la traza primitiva que el rey había autorizado. Un año después, los capitulares comentaron en un escrito dirigido a la Audiencia que la obra se estaba edificando de acuerdo a la traza y modelo que se le había enviado a Felipe II. Marco Dorta subrayaba lo contradictorio de ambos testimonios, concluyendo que debió haber unos planos para la catedral que Felipe II aprobó y con los que se comenzó la obra y que tal vez no se siguieran exactamente porque la edificación de la misma aconsejara algún cambio poco sustancial²⁸. La deducción a la que llegó el citado historiador se podría asociar a las diferentes labores de diseño de Robalcava y Alcántara, y que más tarde Casillas tendría en cuenta para su propuesta. También, en la última monografía del edificio, García Fernández planteó de forma acertada la vinculación de estos dos maestros con la obra a través de la posibilidad dada durante los primeros años en la construcción de modificaciones que debieron realizar en el proyecto primitivo²⁹ (Fig. 2).

26. Testimonio de las condiciones y cantidad con que se remató la obra de la iglesia catedral de esta ciudad en Martín Casillas y de otros autos que sobre ello se han hecho que va al Real Consejo de las Indias para que se mande aprobar o enmendar.

27. García Fernández, *Su construcción*, vol. 2, 34.

28. Marco Dorta, "La Catedral," 180; Marco Dorta, *Fuentes*, 1:41.

29. García Fernández, *Su construcción*, vol. 2, 29.



Fig. 2. Alonso de Robalcava, Juan de Alcántara y Martín Casillas, catedral de Guadalajara, iniciada hacia 1573. Guadalajara (México).
© Fotografía: Enrique Camacho Cárdenas.

Sobre la identidad y trayectoria profesional del maestro

Juan de Alcántara desarrolló su actividad en Nueva España en un ambiente artístico formado por personalidades de gran prestigio, y participó en obras con maestros como Claudio de Arciniega y Francisco Becerra. En referencia a ellos, Cuesta Hernández señaló que fueron probablemente tres de los más importantes maestros de la arquitectura novohispana de la segunda mitad del siglo XVI³⁰. Fue Toussaint quien puso en relación al Juan de Alcántara que se estableció en el virreinato de Nueva España con el mismo que trabajó en Granada, discípulo de Diego de Siloé. Dicho historiador indicó que el maestro nació hacia 1521, y entre 1554 y 1556 estuvo en Granada trabajando en dos portadas para las parroquias de San Ildefonso y San Miguel³¹. Poco después se

30. Luis Javier Cuesta Hernández, *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España: "Claudio de Arciniega, maestro Mayor de la obra de la Yglesia Catedral de esta ciudad de México"* (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 140.

31. La portada de la iglesia parroquial de San Ildefonso fue labrada en 1555 por Alcántara, siguiendo trazas de Diego de Siloé. Rafael López Guzmán y María Luisa Hernández Ríos, coords., *Guía artística de Granada y su provincia* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 1:171.

estableció en Nueva España, pues en 1594 “dice [Alcántara], seguro exagerando, que lleva más de cuarenta años” en aquellas tierras³².

En Nueva España se localiza en una declaración como maestro de cantería sobre la catedral vieja de Puebla el 6 de diciembre de 1563, proponiendo que se construyeran dos naves de capillas hornacinas y la capilla mayor, a fin de agrandar y dotar de proporción el templo³³, reparación que se llevaría a cabo por el maestro en 1587³⁴. También, en 1563 se solicitó que viese la catedral de Michoacán, pero por circunstancias no precisadas se suspendió la visita³⁵. Más tarde, en las actas de cabildo de la ciudad poblana de 1566 aparece como maestro de cantería en la realización de los almacenes de la fuente³⁶. Y, además, durante su estancia poblana se ha sugerido su autoría en los relieves de las portadas de la antigua alhóndiga que muestran a un discípulo inmediato de Diego de Siloé³⁷.

En 1572 realizó un contrato en Oaxaca con Juan de la Vega para llevar a cabo la obra del encañado de agua de la ciudad. Además, se le mencionó en el acta de cabildo de 4 de septiembre de 1573 en la que el maestro comentaba que estaba en Antequera, actual Oaxaca. En concreto, Berlin situó su presencia en Oaxaca entre 1571, cuando recibe un pago por el arreglo de la casa en la que viviría el pintor Andrés de Concha, y 1573 que recibió otro pago junto con el cantero Juan de Vega por aderezar el coro y realizar otras labores en la catedral³⁸. El mismo autor sugirió que durante la década de los años setenta debieron desarrollarse trabajos de mayor envergadura, sobre todo de cantería en la catedral, y que estos fueron dirigidos por Alcántara³⁹.

32. Artífices relacionados con la arquitectura de Nueva España, 1950, Colección Toussaint, exp. 915, f. 10150, Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHIE), Ciudad de México. Asimismo, el período de tiempo señalado resulta coherente si se tiene en cuenta la declaración que hace Alcántara en 1577 sobre los reparos que necesitaba la catedral vieja de México, en la que afirma que tenía noticia de la catedral de la ciudad y de sus edificios y reparos desde hacía veinte años por haberlos visto muchas veces. Marco Dorta, *Fuentes*, 1:140.

33. Marco Dorta, 34-35, 165-167.

34. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 53.

35. Heinrich Berlin, “Oaxaca: la iglesia de San Felipe Neri. Noticias de artífices,” *Archivo Español de Arte* 56, no. 221 (1983): 51; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México* (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995), 1:46.

36. Francisco Javier Pizarro Gómez, “Nombres propios y datos dispersos para la historia artística y urbana de la ciudad de Puebla (México). (Arquitectura: siglos XVI y XVII),” *Norba: Revista de arte*, no. 17 (1997): 55.

37. Sobre esta atribución realizada por Toussaint, Cuesta Hernández sugirió una elección interesada por parte del historiador mexicano al destacar a Juan de Alcántara, que aparece después en Nueva España, como posible artífice de los relieves de la portada de la alhóndiga. Para Cuesta Hernández los motivos usados en los relieves aparecen en Granada, pero más debido a otras personalidades presentes en ese foco que al mismo Siloé. Cuesta Hernández, *Arquitectura del Renacimiento*, 77-78.

38. Heinrich Berlin, “Arquitectura y arquitectos coloniales de Oaxaca: la catedral,” *Archivo Español de Arte* 52, no. 207 (1979): 310; Tovar de Teresa, *Repertorio*, 1:46.

39. Berlin, “Oaxaca,” 51, 66.

En mayo de 1575 aparece en la Ciudad de México, participando como maestro de cantería en un informe sobre las obras del convento de Santo Domingo junto a Claudio de Arciniega y Francisco Becerra, entre otros artífices⁴⁰. También, en diciembre de 1577 participó como maestro de cantería junto a Claudio de Arciniega y Juan de Covarrubias en una declaración sobre los reparos que necesitaba la catedral vieja de México⁴¹, siendo la última fecha conocida que lo sitúa en la Ciudad de México.

Al poco tiempo debió viajar a Guadalajara para encargarse de la catedral. Pero llegado a este punto habría que cuestionarse si realmente el Juan de Alcántara que, según Toussaint, trabajó en Granada y que luego pasó a Nueva España, coincide con el maestro del mismo nombre y apellido que intervino en la catedral del obispado de Nueva Galicia. Aunque Tovar de Teresa daba alguna noticia del maestro que lo situaba en México en la temprana fecha de 1527⁴², lo cierto es que se localiza a un Juan de Alcántara que pasó al Nuevo Mundo el 20 de diciembre de 1539, en el que se indicaba "Juan de Alcántara hijo de Francisco Lorenzo y de María Curada vecinos de las Brozas pasó a la Nueva España"⁴³. Este Juan de Alcántara, de origen extremeño, regresaría a España, ya que hay constancia en 1557 de un nuevo pase a Indias de la misma persona. En ese año comentó ser vecino de Valdeguaxaca, hijo de Francisco Lorenzo y de María Curada, vecinos de Brozas. En esta ocasión, el pase lo hizo con su mujer Beatriz de Estrada, hija de Hernando de Torres y de Leonor de Estrada, vecinos de Sevilla, y sus hijos Juan, María, Beatriz y Pedro⁴⁴. La licencia para dejar la península tuvo lugar el año anterior, pues el 18 de agosto de 1556 se dio real cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación "para que dejen pasar a la Nueva España a Joan de Alcántara maestro de cantería llevando su mujer e hijos yendo hasta La Habana con Bustamante de Herrera e llevando información en forma"⁴⁵.

La información personal indicada en los pases a Indias de 1539 y de 1557 coincidiría con la de su testamento de 2 de febrero de 1590, en el que declaró ser natural de la villa de Brozas en Extremadura. El testamento aporta otros datos biográficos e informa sobre

40. Marco Dorta, *Fuentes*, 1:108-112.

41. Marco Dorta, 16, 138-145.

42. Tovar de Teresa señalaba que noticias de 1527 lo acreditaban como maestro cantero y vecino de la ciudad de Tenochtitlán, sin especificar nada más. Asimismo, retomaba datos del investigador Augusto Vallejo que situaban a Alcántara en Mérida (Yucatán) hacia 1538-1540. Tovar de Teresa, *Repertorio*, 1:46.

43. Asiento de pasajeros, Sevilla, 20 de diciembre de 1539, Contratación 5536, L.5, f. 222r, AGI, Sevilla.

44. Palomino y Cañedo, *Los protocolos*, 248. La secuencia cronológica de sus dos pases a Indias también se indica en Vicente Navarro del Castillo, *La epopeya de la raza extremeña en Indias: Datos biográficos de 6000 conquistadores, evangelizadores y colonizadores* (Mérida, Badajoz: Vicente Navarro del Castillo, 1978), 137.

45. Oficio de los oficiales de la Casa de la Contratación, Sevilla, 18 de agosto de 1556, Indiferente 1965, L. 13, f. 187r, AGI, Sevilla.

aspectos económicos relacionados con su trabajo en la catedral. A través de éste se sabe, por ejemplo, que solicitó ser enterrado en la iglesia mayor de Guadalajara, al lado de su mujer Beatriz Estrada que había fallecido hacía tres años y medio más o menos, y con la que se casó en Sevilla. Más adelante, hay referencias sobre las deudas que aún tenía que pagar, señalando que le descontaran de su salario 36 pesos “de la obra de la iglesia de esta ciudad” por la cal que vendió a vecinos de Guadalajara, más 7 pesos de los pedazos de vigas que dio a los prebendados. El maestro dio cuenta al contador de la iglesia, Francisco de Villadiego, de los 200 pesos de oro común en 5 libranzas que le había dado Diego Rubio, mayordomo de la iglesia, para el reparo de las secretas y lo demás que se había realizado después. También especificó que se le debía un salario de 100 pesos que era el que se le daba anualmente⁴⁶.

Los datos señalados permiten pensar, por lo tanto, en un homónimo en la península Ibérica. La noticia que Toussaint señaló sobre el trabajo que desarrolló en las portadas de la iglesia de San Ildefonso y San Miguel de Granada antes de su llegada a tierras novohispanas, coincidiría con su estancia en la península antes de salir por segunda vez para Nueva España. Incluso los datos que Gómez-Moreno apuntó sobre su actividad en Granada y Sevilla entre 1537 y 1538 también se ajustarían a una etapa antes de su primer pase a Indias en 1539⁴⁷. O bien su labor junto a Lucas Mateo como canteros en la ejecución de un muro de piedra en 1550 “desde el ojo del puente de la Plaza Nueva en el espacio que ocupaban veintitrés tiendas del Zacatín”, en el río Darro⁴⁸. Sin embargo, otros datos sobre trabajos posteriores en España asociados a un Juan de Alcántara, después del último pase a Indias de 1557 y en períodos simultáneos una vez instalado en Nueva España, reforzarían la idea de que se trata de dos personas diferentes⁴⁹.

46. El documento del testamento aparece transcrito en Palomino y Cañedo, *Los protocolos*, 119-122.

47. Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del renacimiento español* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1941), 87-88, 90.

48. José Manuel Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del renacimiento (1560-1650)*. Diócesis de Granada y Guadix-Baza (Granada: Universidad de Granada; Diputación Provincial, 1989), 35.

49. Entre los artistas que trabajaron en el período comprendido entre 1560 y 1650 en Granada se recoge el nombre de Alcántara como cantero y entallador que trabajó en la ciudad o provincia desde 1542, indicando Gómez-Moreno Calera el año de 1568 como posible fecha de su fallecimiento. Dicho Alcántara participó en la construcción de la iglesia parroquial de la Encarnación de Illora, concretamente en el sector de la nave de la iglesia entre 1564 y 1567. Por otro lado, señalaba el citado autor que es posible que Alcántara terminara las portadas de los pies y del lateral del templo, siendo labradas sobre los años 1560-1565 aunque ejecutadas fundamentalmente por Pontones. Además, se localiza en la primera iglesia parroquial de Almuñécar en 1567. Gómez-Moreno Calera, 39, 43, 294-295, 324, 327; José Manuel Gómez-Moreno Calera, *Las iglesias de las siete villas. Colomera, Guadahortuna, Illora, Iznalloz, Moclín, Montefrío, Montejicar* (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1989), 113, 118-119.

Conclusiones

Las noticias sobre la participación de Juan de Alcántara en la catedral de Guadalajara suponen un importante avance para el conocimiento de la historia constructiva del edificio. De momento, a través de la documentación consultada se puede establecer su permanencia en la obra como obrero de la iglesia y maestro mayor entre 1583 y 1590. Realizó una antesacristía y otra sala de la que no se especifica su función, ambas en la cabecera del templo, sector en el que se centrarían los trabajos durante ese período. Hasta la fecha en la que aparece su nombre, las noticias sobre la evolución de la construcción señalan un lento y escaso avance, siendo Alcántara el primer maestro mayor que consta en el edificio. Más tarde, Martín Casillas se hizo cargo de la dirección de la obra, al menos, a partir de 1593. El nuevo maestro introdujo modificaciones sustanciales en el proyecto, siendo el encargado de cerrar y finalizar el templo en lo esencial.

De especial interés es la vinculación de Alcántara con el diseño del proyecto, al ser uno de los maestros que realizó unas trazas para la obra, aunque de momento no es posible precisar su finalidad y contenido. Es de suponer que debieron ser parciales en base al plan inicial de la obra y que se realizaron para modificar algún desacierto en el proyecto. Por otro lado, antes de su trabajo en la catedral, son muchas las noticias relacionadas con su participación en otras obras novohispanas. Propuso la construcción de dos naves de capillas hornacinas y la capilla mayor de la catedral vieja de Puebla de los Ángeles, trabajó en el aderezo del coro y otras labores en la catedral de Oaxaca, intervino junto a otros arquitectos destacados en el informe sobre las obras del convento de Santo Domingo, así como en la declaración sobre los reparos que se debían realizar en la vieja catedral de México. Esta serie de intervenciones evidencia un nivel de formación, conocimiento, experiencia y crédito profesional que le debieron ayudar positivamente en el momento de conseguir la dirección de la catedral neogallega dentro del contexto arquitectónico novohispano.

Respecto a su identidad, resulta difícil mantener la vinculación del maestro que trabajó en Granada con el de origen extremeño que se hizo cargo del proyecto de Guadalajara. Parece poco probable que un mismo maestro simultaneara tareas en zonas tan alejadas geográficamente y que realizara viajes continuos entre América y España. Es por ello que sería posible plantear la existencia de dos maestros diferentes. El procedente de Brozas en Extremadura pasaría dos veces a Nueva España en la que se establecería definitivamente en 1557. Allí permaneció la mayor parte de su vida y desarrolló su actividad arquitectónica, trasladándose a Guadalajara durante su etapa final donde se haría cargo, como maestro consagrado, del templo más importante de la diócesis.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG). Guadalajara, Jalisco. Fondo: Libros de Actas Capitulares.
- Archivo General de Indias (AGI). Sevilla. Fondos: Contratación; Guadalajara; Indiferente.
- Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG). Guadalajara, Jalisco. Fondos: Gobierno, series Cabildo y Secretaría.
- Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas (AHIE). Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. Fondo: Colección Toussaint.

Fuentes bibliográficas

- Bérchez, Joaquín. "Iglesia catedral de Guadalajara." En *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, coordinado por Luisa Elena Alcalá, 257-261. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de América en Madrid, 23 de noviembre de 1999-12 de febrero de 2000.
- Berlin, Heinrich. "Arquitectura y arquitectos coloniales de Oaxaca: la catedral." *Archivo Español de Arte* 52, no. 207 (1979): 307-328.
- . "Oaxaca: la iglesia de San Felipe Neri. Noticias de artífices." *Archivo Español de Arte* 56, no. 221 (1983): 47-66.
- Camacho Cárdenas, Enrique. "Martín Casillas, maestro mayor de la catedral de Guadalajara: nuevos datos y consideraciones sobre su vida y obra en Nueva España." *Anuario de Estudios Americanos* 74, no. 1 (2017): 47-70. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2017.1.02>.
- Castro Morales, Efraín. "Los maestros mayores de la catedral de México." *Artes de México*, no. 182-183 (1975): 137-144.
- Cuesta Hernández, Luis Javier. *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España: "Claudio de Arciniega, maestro Mayor de la obra de la Yglesia Catedral de esta ciudad de México"*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- Fernández, Martha. *Arquitectura y gobierno virreinal: los maestros mayores de la ciudad de México, siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Fernández Muñoz, Yolanda. "La participación de canteros extremeños en las catedrales novohispanas." *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, no. 12 (2017): 18-30.
- García Fernández, Estrellita. *Su construcción, transformaciones y contexto*. Vol. 2 de *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, coordinado por Juan Arturo Camacho Becerra. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2012.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Las águilas del renacimiento español*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1941.

- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del renacimiento (1560-1650)*. Diócesis de Granada y Guadix-Baza. Granada: Universidad de Granada; Diputación Provincial, 1989.
- . *Las iglesias de las siete villas. Colomera, Guadahortuna, Illora, Iznalloz, Moclín, Montefrío, Montejicar*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1989.
- López Guzmán, Rafael, y María Luisa Hernández Ríos, coords. *Guía artística de Granada y su provincia*. T. 1. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- Marco Dorta, Enrique. "La Catedral de Guadalajara." En *Cuarto centenario de la fundación del obispado de Guadalajara 1548-1948, 177-187*. Guadalajara: Artes Gráficas, 1948.
- . *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*. Vol. 1. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1951.
- Marías, Fernando. "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 48 (1979): 173-216.
- . *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- Morales Martínez, Alfredo J., y Miguel A. Castillo Oreja. "Ecos de la Catedral de Granada: El influjo de Siloé en las catedrales de Andalucía y América." En *El libro de la Catedral de Granada*, coordinado y editado por Lázaro Gila Medina, 291-311. Vol. 1. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- Navarro del Castillo, Vicente. *La epopeya de la raza extremeña en Indias: Datos biográficos de 6000 conquistadores, evangelizadores y colonizadores*. Mérida, Badajoz: Vicente Navarro del Castillo, 1978.
- Navascués Palacio, Pedro. *Las Catedrales del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones El Viso, 2000.
- Palomino y Cañedo, Jorge. *Los protocolos de Rodrigo Hernández Cordero, 1585-1590: escribano público de Guadalajara*. Guadalajara: Banco Industrial de Jalisco, 1972.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. "Aportación extremeña al arte americano." En *Extremadura y América*, coordinado por Salvador Andrés Ordaz, 163-180. Madrid: Espasa Calpe España, 1990.
- . "Nombres propios y datos dispersos para la historia artística y urbana de la ciudad de Puebla (México). (Arquitectura: siglos XVI y XVII)." *Norba: Revista de arte*, no. 17 (1997): 53-73.
- Santoscoy, Alberto. "Historia del Hospital Real de San Miguel en la época colonial." En *Alberto Santoscoy: Obras completas*, coordinado por Lucía Arévalo Vargas, 289-324. Vol. 1. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1984.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio de artistas en México*. T. 1. México: Grupo Financiero Bancomer, 1995.




Pablo Legot y su actividad en Utrera (Sevilla): dos nuevos trabajos para la parroquia de Santiago en 1630

Pablo Legot and his Activity in Utrera (Sevilla): Two New Works for the Parish of Santiago in 1630

Sergio Nieto López

Universidad de Sevilla, España

sergionl1999@gmail.com

 0009-0006-9666-3758

Recibido: 16/08/2024 | Aceptado: 18/10/2024

Resumen

En 1630 Bernardo de Miranda, mayordomo de la fábrica parroquial de Santiago de Utrera, encargaba a Pablo Legot dos nuevos trabajos para esta iglesia. El primero de ellos se trataba de la parte baja del retablo mayor (banco, sotabanco y sagrario) y, el segundo, de una custodia que el clero de la parroquia ya poseía para el Jueves Santo. En cuanto a este segundo encargo, el artista debía llevar a cabo su restauración y adorno con nuevos elementos decorativos. Sin embargo, el descontento que Bernardo de Miranda mostró por el resultado de los trabajos y el excesivo precio que pretendía cobrar Pablo Legot, motivó el inicio de un pleito entre ambas partes. El mayordomo de fábrica se negaría a pagar en un principio al artista, mientras que este no renunció a cobrar el trabajo realizado para esta parroquia.

Abstract

In 1630 Bernardo de Miranda, steward of the parish church of Santiago de Utrera, commissioned Pablo Legot to carry out two new works for the church. The first was for the lower part of the main altarpiece (bench, sotabanco and tabernacle) and the second for a monstrance that the clergy of the parish already had for Holy Thursday. As for this second commission, the artist was to restore it and adorn it with new decorative elements. However, Bernardo de Miranda's dissatisfaction with the result of the work and the excessive price that Pablo Legot wanted to charge led to a lawsuit between the two parties. The steward of the parish church initially refused to pay the artist, while the latter did not refuse to collect the debt of the work done for the parish church.

Palabras clave

Pablo Legot
Bernardo de Miranda
Parroquia de Santiago
Utrera
Pleito
1630

Keywords

Pablo Legot
Bernardo de Miranda
Parish of Santiago
Utrera
Lawsuit
1630

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Nieto López, Sergio. "Pablo Legot y su actividad en Utrera (Sevilla): dos nuevos trabajos para la parroquia de Santiago en 1630." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 122-140. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10914>.

© 2025 Sergio Nieto López. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

El conocimiento que hoy podemos disfrutar de la vida y obra de Pablo Legot (1598-1671) se debe, fundamentalmente, a investigaciones relativamente recientes¹. Por ejemplo, imprescindibles son los estudios que Enrique Valdivieso González y Juan Miguel Serrera Contreras han realizado sobre la figura de este artista². Concretamente, el trabajo de Valdivieso González supone, quizás, una excepción historiográfica sobre el peso e importancia que normalmente se le ha dado a Legot en la Historia del Arte. Por poner un ejemplo, en 1884 Pedro de Madrazo mostraba su desconocimiento sobre la persona de Pablo Legot. Sobre el retablo de la parroquia de Lebrija diría que “fué (sic) trazado por Alonso Cano en 1636 (...) los cuadros no son suyos, sino de un cierto Pablo Llegot (sic), según consta de los libros de fábrica de dicha parroquia”³.

La actividad de Pablo Legot en Utrera es prácticamente desconocida⁴. Si acaso, Fernando Quiles García mencionaba el trabajo de una custodia que estaría haciendo para la parroquia de Santiago hacia 1631⁵ (Fig. 1). Por otra parte, Antonio Cabrera Carro ha llegado a señalar que Legot recibió un pago por el banco y sotabanco que realizó para el altar mayor de dicha parroquia⁶. Enrique Valdivieso González y

* Deseo aprovechar este espacio para agradecer a los profesores José Jaime García Bernal (Universidad de Sevilla) y Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide) por los consejos y recomendaciones que me han brindado para poder elaborar este trabajo.

1. José Fernández López y Lina Malo Lara, “Pablo Legot, maestro del bordado y la pintura. Aportaciones documentales para el estudio de su obra y vida,” *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística* 90, no. 273-275 (2007): 351-364; Juan Cordero Ruiz, “El pintor Pablo Legot y sus retratos,” *Temas de estética y arte*, no. 16 (2002): 117-147; M.ª Luz Fabeiro, Shake Hamada, Adelina Illán Gutiérrez, José Presedo, y Rafael Romero Asenjo, “Revisión crítica de los diversos sistemas de tensión continua aplicados a obras sobre lienzo. Caso práctico aplicado a dos pinturas de Pablo Legot,” en *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del II: [9, 10 y 11 de noviembre de 2005, Barcelona]* (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005), 61; Pilar Nieva Soto, “El retablo roteño de Nuestra Señora de la O y la participación en él del pintor Pablo Legot,” *Anales de la Universidad de Cádiz*, no. 11 (1996): 163-174; Antonio Muro Orejón, “Un cuadro de Pablo Legot en Puerto Real,” *Boletín de Bellas Artes*, no. 20 (1992): 113-120.
2. Enrique Valdivieso González, *Pintura barroca sevillana* (Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2003), 195-201; Enrique Valdivieso González, *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, 3ª ed. y rediseñada (1986; reimpr., Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2002), 150-152; Enrique Valdivieso González y Juan Miguel Serrera Contreras, *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII* (Madrid: Centro de Estudios Históricos; Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, 1985), 260-302; Enrique Valdivieso González y Juan Miguel Serrera Contreras, *La época de Murillo: Antecedentes y Consecuentes de su pintura* (Sevilla: Diputación de Sevilla; Artes Gráficas Padura, 1982), 86-87. Exposición presentada en el Palacio Real de Aranjuez, octubre 82.
3. Pedro de Madrazo, *Sevilla y Cádiz* (1884; facsímil de la primera edición, Barcelona: El Albir, 1979), 824.
4. Es de destacar la influencia del francés en su escritura castellana. Pablo Legot, en una carta dirigida al provisor, escribía “Outrera” en vez de “Utrera”. Pleito entre Bernardo de Miranda y Pablo Legot, 1631, Sección III, Justicia, leg. 11.219, Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sevilla. El pleito se encuentra en un expediente sin número y sin foliar. Entre su biblioteca personal se encontraba un libro “de lengua francesa”. Aunque otro libro encontrado, y de verdadera utilidad para Legot como extranjero, fue el *Diccionario coloquios o dialogos en quatro lenguas, latyn, flamenco, frances y español: con las conjugaciones. Y instrucciones (sic), en que se contiene la manera de... pronunciar y leer las dichas lenguas...*, publicado en Bruselas en 1624. Fernández López y Malo Lara, “Pablo Legot,” 357, 359.
5. Fernando Quiles García, *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750* (Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 1999), 90.
6. Antonio Cabrera Carro, “Historia Material de la Custodia de asiento de Santiago de Utrera,” en *Custodias y tronos de plata de Utrera*, coords. Juan Apresa Begines, Encarnación Lucenilla Ávalos, y Antonio Cabrera Rodríguez (Utrera: Consejo de Hermandades y Cofradías de Utrera, 2022), 91.



Fig. 1. Parroquia de Santiago el Mayor, siglo XV. Utrera. © Fotografía: web oficial de turismo de Andalucía.

Juan Miguel Serrera Contreras destacaron también un segundo pago por esta última obra en 1638, el resto de lo que le debía la fábrica parroquial⁷. Todos estos detalles los analizaremos más detenidamente en las siguientes páginas. No obstante, a través del estudio realizado para este presente trabajo, se ha podido apreciar la poca atención historiográfica que Pablo Legot ha recibido respecto a sus obras en esta parroquia utrerana. Probablemente, ello se debe a que ninguna de las obras que le fueron encargadas se conservan actualmente, pasando de esta forma su actividad en esta localidad a un segundo plano y, prácticamente, a casi su total olvido. Así pues, uno de los objetivos a cumplir con este estudio es llenar el vacío historiográfico sobre la actividad de Pablo Legot en Utrera tras analizar los encargos de la custodia y del banco, sotabanco y sagrario que esta fábrica parroquial de Santiago le hizo, así como plantear una hipótesis sobre el posible proceso de construcción llevado a cabo para la obra de la parte baja del retablo, atendiendo para ello a su costumbre profesional. Como explican Enrique Valdivieso González y Juan Miguel Serrera Contreras, Pablo Legot, como pintor de fábrica del Arzobispado de Sevilla desde, al menos, 1628 “se hace cargo de la policromía y pinturas, e incluso en ocasiones de la imaginería, de la casi totalidad de los retablos, sagrarios y monumentos

7. Valdivieso González y Serrera Contreras, *Historia de la pintura española*, 276.

del Jueves Santo que se ejecutan en el Arzobispado. La mayoría de estas obras las traspasa, en unos casos aún sin comenzar y en otras ya iniciadas⁸.

La imposibilidad de consultar el pleito que se origina entre la fábrica parroquial y el artista como debidamente se requiere⁹ (clave para entender una supuesta subcontratación), nos obliga a crear dicha hipótesis, cosa que detallaremos igualmente más adelante.

Bernardo de Miranda y sus encargos a Pablo Legot

Banco, sotabanco y sagrario para el altar mayor

La actividad de Pablo Legot en la parroquia de Santiago de Utrera comenzó en 1630 cuando, el día 10 de mayo, Bernardo de Miranda, mayordomo de fábrica, le encargaba hacer un banco, sotabanco y sagrario para el altar mayor¹⁰ (Fig. 2). La obra encargada al entonces ya "maestro pintor de ymaginería" debía llenar todo el testero de dicho altar, especificando que el banco y sotabanco debían ser "de madera de pino de Sigura", mientras que la madera del sagrario debía ser de borne o cedro¹¹. El resultado de la obra debía quedar según la traza que quedaba firmada por el gobernador del arzobispado y don Francisco de Vera, presbítero visitador que estaba llevando a cabo por entonces la visita a la villa de Utrera. Una vez hecha y acabada la obra, Pablo Legot se obligaba, además, a dorarla y estofarla "a contento y satisfacción todo lo susodicho de maestros hábiles y suficientes en el dicho arte, y a contento y satisfacción del dicho señor gobernador"¹². Por otra parte, la fábrica parroquial quedaba obligada a pagarle a Pablo Legot por el banco, sotabanco y sagrario, además del dorado y estofado, el precio que tasaren "dos personas que sepan y entiendan la dicha obra", una de ellas nombrada por el mayordomo de fábrica y la otra por el propio artista¹³.

8. Valdivieso González y Serrera Contreras, *La época de Murillo*, 86.

9. Lamentablemente, el expediente correspondiente al pleito fue retirado de su legajo el 26 de enero de 2024 por su preocupante estado de conservación. No ha sido posible hacer la transcripción completa de su contenido, pudiendo únicamente ofrecer un breve resumen por el poco tiempo de consulta disfrutado del mismo.

10. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, Utrera, 10 de mayo de 1630, Protocolos Notariales de Utrera, leg. 20170, (209-211), Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sevilla.

11. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (209rto).

12. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (209rto).

13. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (209vto).

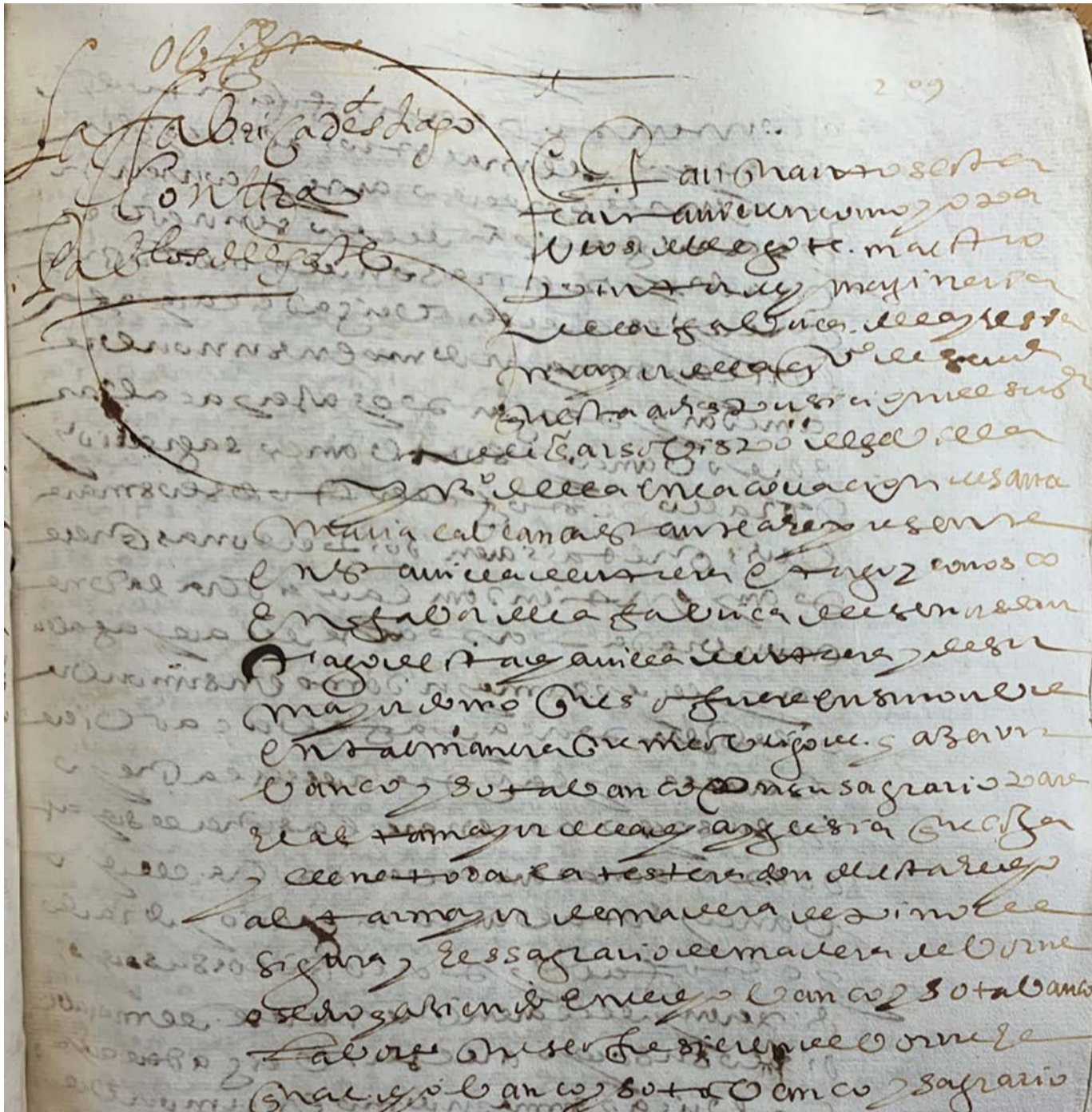


Fig. 2. Obligación para hacer el banco, sotabanco y sagrario del altar mayor, 1630. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs), Sevilla, leg. 20170. © Fotografía: Sergio Nieto López.

En cuanto a la forma de pago, Legot debía recibir, en primer lugar, 800 reales. El resto debía cobrarlo mediante un poder en causa propia que la fábrica le otorgaría al artista para que este pudiera cobrar de Pedro de Ocaña, presbítero, y Francisco Quebrado Carvajal, ambos vecinos de Utrera y arrendadores del cercano cortijo de las Tordesillas, los 1.000 reales que pagaban de tributo cada año a la fábrica de Santiago por el arrendamiento del cortijo. Este tributo se cobraba en dos partes: la primera, el día de Santiago en el mes de julio; y, la segunda, en la Pascua de Navidad. Sería, pues,

a través de estos 1.000 reales por los que Pablo Legot podía cobrar la obra para el altar mayor, cobro que comenzaría el mismo año de 1630. Se establecía, además, que en caso de que las rentas del cortijo no alcanzaran los 1.000 reales anuales, el cobro se podía alargar en los años sucesivos hasta que la obra quedase completamente pagada según el precio de la tasación¹⁴.

En cualquier caso, Legot se comprometía a dar por acabada y colocada la obra, así como dorada y estofada, para el día 30 de septiembre de 1630. Esta debía hacerse en Sevilla, y no en Utrera, de modo que también se establecieron condiciones para el transporte de la obra una vez terminada. Así pues, sería la fábrica parroquial, y el mayordomo (o quien pudiere) en su nombre, quien se obligaba a llevar la obra a Utrera, a la parroquia de Santiago, desde Sevilla, corriendo la misma fábrica con los gastos de transporte. Además, añadía Pablo Legot, que la fábrica le debía ofrecer personas para que le ayudasen a colocar esta parte baja del retablo, pues afirmaba: “que en lo susodicho yo no tengo de poner más de tan solamente my persona”¹⁵.

Otras obligaciones quedaban para Pablo Legot. Este se comprometía a donar la mitad de lo que costase la obra a la fábrica de Santiago por vía de limosna en caso de no cumplir con el plazo de entrega, además de pagar 12 reales por cada día de trabajo realizado a la persona que se ocupare de cobrarla¹⁶.

Respecto a la escritura de la carta de poder en causa propia a Pablo Legot, el mayordomo de fábrica, Bernardo de Miranda, se la otorgó el 25 de mayo de 1630¹⁷. Es en esta escritura donde se especifica que fue Francisco de Vera, visitador general del arzobispado de Sevilla, quien ordenó que Legot hiciera el banco, sotabanco y sagrario. En definitiva, Pablo Legot tenía poder para cobrar las rentas del cortijo de las Tordesillas, además de dar y otorgar cartas de pago y finiquito en nombre de la fábrica de Santiago¹⁸. De esta forma, Bernardo de Miranda no quedaba con la obligación de administrar el pago de la obra, pues dicha tarea quedaba ya en manos del propio artista¹⁹. Así mismo,

14. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (209-210).

15. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (210vto).

16. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (211rto).

17. Vernardo de Miranda, mayordomo de Santiago. Poder a Pablos de Legot, Utrera, 25 de mayo de 1630, Protocolos Notariales de Utrera, leg. 20170, (272-275), Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs), Sevilla.

18. “(Que Pablo Legot) pueda dar y otorgar carta de pago, finyquito y lasto y poderes en causa propia (...) como si yo, como tal mayordomo, las diera y otorgara”. Vernardo de Miranda, mayordomo de Santiago. Poder a Pablos de Legot, (274rto).

19. Vernardo de Miranda, mayordomo de Santiago. Poder a Pablos de Legot, (272-274).

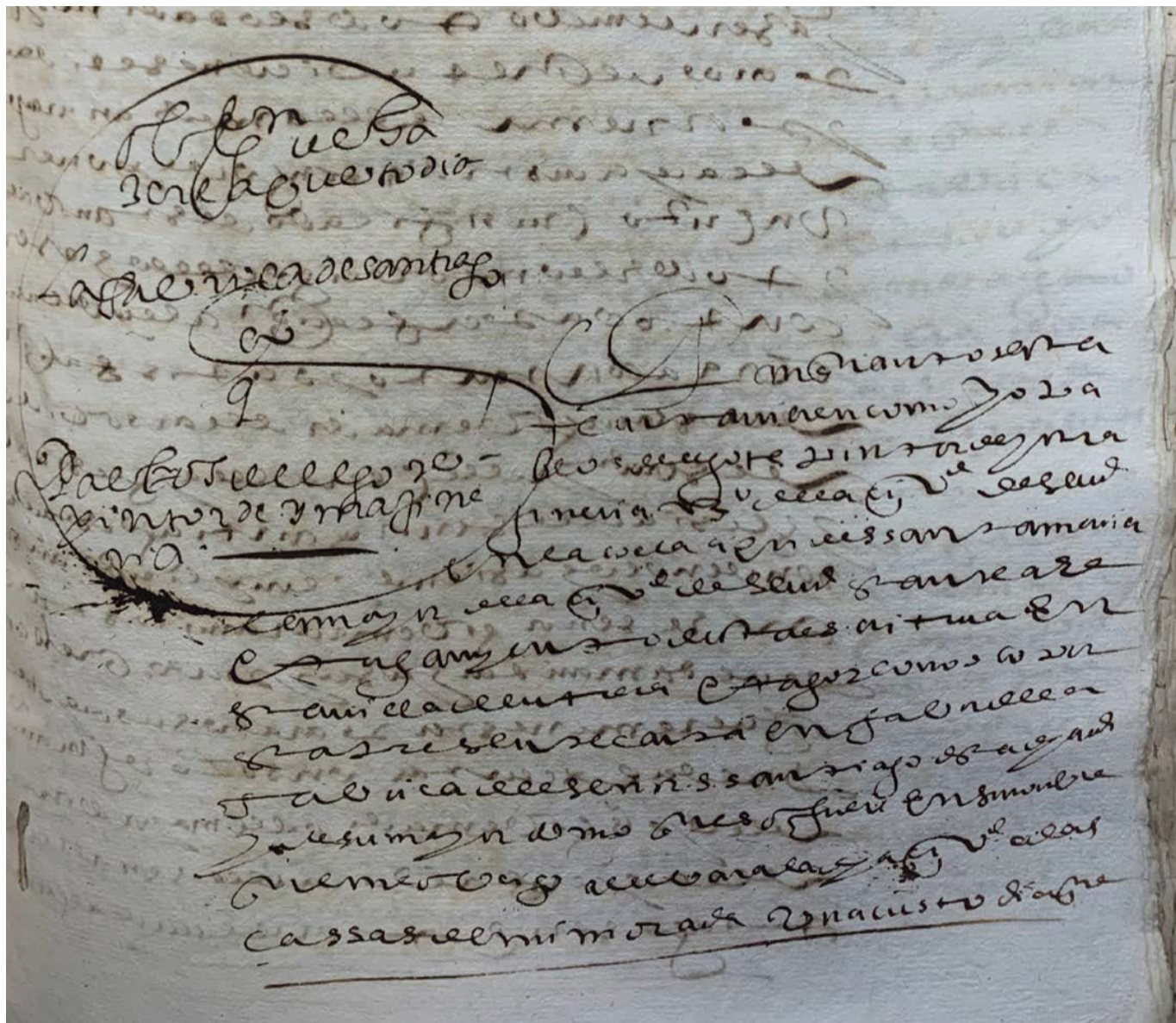


Fig. 3. Obligación para hacer la custodia, 1630. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs), Sevilla, leg. 20170. © Fotografía: Sergio Nieto López.

confirmaba Pablo Legot por esta escritura haber recibido ya los primeros 800 reales y ambas partes daban poder cumplido a las “justiças y juezes y juezas”²⁰.

La custodia

El mismo 25 de mayo la fábrica parroquial encargaba también a Pablo Legot que hiciera una custodia²¹ (Fig. 3). O, más bien, que la rehiciera, pues este se obligaba a llevarse a

20. Vernardo de Miranda, mayordomo de Santiago. Poder a Pablos de Legot, (274vto).

21. Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, pintor de ymagería, Utrera, 25 de mayo de 1630, Protocolos Notariales de Utrera, leg. 20170, (275-277), Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs), Sevilla.

Sevilla, a las casas de su morada, una custodia de madera que la parroquia de Santiago ya tenía, en la cual “se ensierra el Santísimo Sacramento el Jueves Santo en la dicha yglesia”²². Legot debía desdorar la pieza para luego volverla a dorar, hacer a los cuatro lados de la misma puertas “guarnesidas de sus cornejas y agallones” y, debajo de ella, poner unas bolas torneadas “o bien pedestales, o lo que más bien conuiniere a la dicha custodia”. Además de ello, se obligaba a hacer de nuevo todos los adornos y reparos que necesitase la pieza; y, por otra parte, en el remate de la media naranja debía poner “un Cristo crucificado destaño (sic) basiado”, todo lo cual debía quedar a satisfacción del gobernador del arzobispado y del clero de la iglesia de Santiago de Utrera²³. Esta obra debía darla por acabada “por el día de mediado de Quaresma” de 1631. En caso de no cumplir con el plazo de entrega, el valor de la custodia debía reducirse a la mitad, guardando la otra mitad para darla a la fábrica de Santiago por vía de limosna. Igualmente, el artista pagaría 12 reales de salario por día trabajado a la persona que se encargase de ir a Sevilla a cobrar la limosna²⁴. Era, en definitiva, la misma condición que la establecida para hacer el banco, sotabanco y sagrario.

Una vez dada por acabada la custodia, esta debía ser tasada “por dos personas maes-sos en el dicho arte”, uno nombrado por la fábrica parroquial y otro por el propio Pablo Legot y, según la valoración que se hiciese, la fábrica parroquial quedaba obligada a pagarla. Posteriormente, la obra se llevaría desde las casas de la morada de Legot hasta la parroquia de Santiago de Utrera, siendo la fábrica parroquial, de nuevo, la que debía correr con los gastos de transporte²⁵.

Disconformidad y pleito: la fábrica parroquial de Santiago contra Pablo Legot

Poco o nada debió gustar la obra encargada a Pablo Legot, al menos la del banco, sotabanco y sagrario. En 1631 se inició un pleito entre la fábrica de Santiago y el artista. El mayordomo mostraba su descontento: afirmaba que la obra estaba hecha con madera de pino de Flandes y era, además, de mala calidad, pues el banco era tan delgado que encima era imposible poner “el retablo”²⁶. Por otro lado, afirmaba

22. Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, pintor de ymaginería, (275rto.).

23. Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, pintor de ymaginería, (275vto.).

24. Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, pintor de ymaginería, (276-277).

25. Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, pintor de ymaginería, (276-277).

26. Pleito entre Bernardo de Miranda y Pablo Legot. Esto hace pensar que el testero del altar mayor de Santiago estaba totalmente vacío

que el maestro pintor esperaba cobrar más del doble del precio inicial concertado, cuando el mayordomo decía que lo que se había realizado costaba, como mucho, 5.000 reales²⁷.

Recordemos que en la carta de obligación no se especificaba el precio de la obra, pues la misma sería tasada una vez estuviese finalizada y colocada en el altar mayor de la iglesia. Lo que resulta evidente es que esta obra fue tasada. En caso contrario, Bernardo de Miranda no se hubiese negado a pagar el doble de su tasación y el pleito no se hubiese iniciado. El mayordomo de fábrica afirmaba en este pleito que el precio inicial concertado quedó en unos 15.000 reales²⁸, por lo que más del doble significaba más de 30.000 reales²⁹. Si tenemos en cuenta que en la carta de obligación se acordaba, además, que Pablo Legot tenía poder en causa propia para cobrar los 1.000 reales de renta anual del cortijo de las Tordesillas, esto quiere decir que el artista pretendía estar cobrando algo más de 30 años un tributo que, *de iure*, le pertenecía a la parroquia de Santiago. Un gran negocio para Legot, no así para la fábrica parroquial, por lo que no es de extrañar que Bernardo de Miranda llegara a denunciar ante el provisor que fueron víctimas de “engaño”³⁰. En realidad, el mayordomo lo que estaba haciendo era acogerse a una de las cláusulas en caso de incumplimiento del contrato, por la cual Pablo Legot acordó que “no cunpliendo lo susodicho, (...) el dicho mayordomo no tenga obligación a me dar los dichos maravedís ni me otorgar el dicho poder”³¹. Lo que quiere decir que el artista no tendría derecho siquiera de cobrar en causa propia la renta del cortijo.

de adorno antes de 1630, así como que la intención de querer construir un retablo completo en dicho año era real. El banco, sota-banco y sagrario encargado a Legot fue el inicio de este proyecto que, realmente, fracasará. Este expediente, con signatura antigua 1402, ya lo citaba Fernando Quiles García (Quiles García, *Utrera, un enclave*, 90). No obstante, el autor no hace un estudio exhaustivo del pleito en este trabajo, y solo indicó el año 1631 como fecha hacia la que Pablo Legot estaría realizando la custodia para la parroquia de Santiago. Entendemos que indica esta fecha debido a que, en el mismo pleito, iniciado en 1631, se conserva un traslado de la carta de obligación para hacer la custodia. Sin embargo, la carta de obligación original está fechada en 25 de mayo de 1630, el mismo día que se le otorgó carta de poder para cobrar las rentas del cortijo de las Tordesillas. Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago a Pablos de Legote, pintor de ymajinería, (275-277); Vernardo de Miranda, mayordomo de Santiago. Poder a Pablos de Legot, (272-275).

27. Pleito entre Bernardo de Miranda y Pablo Legot.

28. Cifra que debe tratarse de un error, pues, como podremos comprobar más adelante, el precio acordado fue de 11.800 reales.

29. Pleito entre Bernardo de Miranda y Pablo Legot. Esta última cifra se ajusta a lo que realmente llegó a pagar la fábrica parroquial por la obra, como se verá. Posiblemente Bernardo de Miranda no recordase exactamente el precio inicial, ofreciendo así una cifra aproximada y teniendo como referencia el último precio demandado por Pablo Legot (algo más de 30.000 reales) e indicara su mitad (alrededor de 15.000 reales).

30. Pleito entre Bernardo de Miranda y Pablo Legot.

31. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (211rto).

El banco, sotabanco y sagrario, ¿un trabajo subcontratado?

El incremento del precio de la obra que anunciaba Bernardo de Miranda (más del doble de lo acordado) nos obliga a no tener que descartar la posibilidad de que Pablo Legot traspasara este encargo a otro artista a un precio más elevado con la intención de quedarse con la diferencia una vez concluido el trabajo. Esta actividad la realizó frecuentemente a lo largo de su vida laboral actuando como empresario, cosa que le ocasionó estar envuelto en diferentes pleitos³². Un claro ejemplo fue el que tuvo con la fábrica parroquial de Los Palacios, pleito que se desarrolló en el mismo momento que el de la fábrica parroquial de Santiago de Utrera. De esta manera, el caso de Los Palacios resulta muy útil para poder darle una posible explicación al caso utrerano. La cercanía entre ambas villas permite crear un área de actividad bastante definida de Pablo Legot por estas fechas, considerando además otro de sus trabajos en la parroquia de Santa María de Gracia de Espera. Allí comenzó en 1629 su obra pictórica para el retablo mayor y continuó a partir de 1632 la conclusión de la misma talla tras caer enfermo Diego López Bueno³³. No obstante, el ejemplo de Los Palacios permite pensar en la idea de que su encargo en Utrera se efectuase de manera semejante.

Fue el 28 de abril de 1629 cuando se le encargó a Pablo Legot hacer de forma completa el retablo mayor de la parroquia de Los Palacios (escultura, dorado y pintura), obra que debía tener acabada al cabo de un año. El mismo Legot solicitó al provisor del arzobispado de Sevilla que se le designara para hacer el retablo y sustituir así el anterior³⁴. El 13 de junio de ese mismo año traspasó al maestro escultor y ensamblador Martín Moreno las obras de ensamblaje y esculturas de dicho retablo³⁵. Sin embargo, en 1631 se inició un pleito entre la mayordomía de la fábrica parroquial y Pablo Legot, recurriendo este al provisor para que el mayordomo de fábrica le pagara los 200 ducados que le debía. Solicitaba, además, que junto a Miguel Cano se nombrase a otro maestro para tasar el retablo. Este sería Juan Martínez Montañés, y ambos lo tasaron en 918 ducados reconociendo el buen trabajo de Legot³⁶. Aunque es de suponer que la mayordomía de

32. Valdivieso González, *Pintura barroca sevillana*, 195; Valdivieso González, *Historia de la pintura sevillana*, 150; Valdivieso González y Serrera Contreras, *Historia de la pintura española*, 261.

33. Enrique Valdivieso González y Juan Miguel Serrera Contreras, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1985), 280; Juan Candil Ríos, *Nuestra Señora Santa María de Gracia. Espera (Cádiz)* (Espera: s. e., 1973), 20-28; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983), 494.

34. José Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1928), 2:177-179.

35. Celestino López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía., 1928), 75-77.

36. Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte*, 2:177-179.

la fábrica parroquial de Los Palacios quedase descontenta con su trabajo. En la visita efectuada a la parroquia en 1636, el visitador general don Francisco de Estrada comentó sobre el retablo:

(...)que no es a propósito para el sitio y testero del dicho altar por no llenar todo el dicho testero porque falta más de una vara de cada parte con notable deformidad de que consta auer errado totalmente la planta como tampoco no pueden servir las dos figuras de talla entera de los apóstoles san Pedro y san Pablo no cauen sobre la cornisa así de alto por no caer con el techo de la dicha capilla como de lo cuadrado de la dicha cornisa por ser angostas por lo qual las dichas figuras están fuera de su lugar y sitio donde puedan estar con desencia por lo qual mando no se pague más aunque se mande³⁷.

El 12 de octubre de 1632, Pablo Legot recibió de Juan Vázquez, mayordomo de la iglesia de Santa María la Blanca de Los Palacios, 100 ducados por el dorado y pintura del retablo del altar mayor por mandado del provisor³⁸. Sin embargo, el 19 de julio de 1634 recibía, de nuevo del mayordomo de fábrica, otros 100 ducados por el dorado y estofado del retablo que, por mandado del provisor, se hizo de nuevo. Y el 30 de agosto del mismo año, Juan del Castillo, en su nombre, recibió otros 150 ducados por el dorado y estofado y pintura del retablo³⁹. Años más tarde, en 1645, Legot pidió una nueva tasación del retablo, el cual fue valorado por Francisco Terrón (maestro nombrado por él) y Gaspar de Rivas en 10.760 reales. En cualquier caso, maestro y fábrica no llegarán a un acuerdo hasta el 15 de agosto de 1647: el mayordomo se comprometía a pagarle 200 ducados de los 3.830 reales que aún le debía; el resto lo donaría a la iglesia⁴⁰.

De haber sucedido una situación parecida en Utrera, el mayordomo de la fábrica parroquial de Santiago tuvo que acordar, en primer lugar, un precio inicial con Pablo Legot por el banco, sotabanco y sagrario para el altar mayor según la tasación realizada. Gracias a una posterior carta de pago es posible saber que la obra se concertó en 11.800 reales⁴¹. Legot, probablemente, traspasaría luego el encargo a otro artista a un precio de más de 30.000 reales, beneficio que se repartirían entre ambos. A partir de entonces, con la disconformidad del mayordomo de fábrica y el pleito iniciado en 1631, se nombraron a dos maestros para que volvieran a tasar y apreciar la obra realizada: Juan del Castillo,

37. Hernández Díaz, 2:179.

38. López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores*, 74-82.

39. Celestino López Martínez, *Retablos y esculturas de traza sevillana* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía., 1928), 151.

40. Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte*, 2:179-180.

41. Carta de pago. Pablos Legot a la fábrica de Santiago, Utrera, 16 de noviembre de 1631, Protocolos Notariales de Utrera, leg. 22934, (2064-2067), Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sevilla. En el f. 2064r podemos leer: "Sepan quantos esta carta uieren como yo, Pablos Legot, vezino que soy de la ciudad de Seuilla, estando a el otorgamiento desta escrittura en esta uilla de Utrera, digo que por quanto yo hise un banco y sotabanco y urna para la yglesia del Señor Santiago desta uilla, la qual por ser de lo qual se concertó en onze mill y ochoçientos reales".

sobrino político de Legot⁴² y nombrado por él mismo, y Juan Martínez Montañés, nombrado por el provisor. Si bien ambos concluyeron en que la obra era de muy buena calidad y arquitectura, además de estar bien realizada, la tasaron en un valor de 2.000 reales, cifra incluso inferior a lo que estimaba el mayordomo de fábrica (5.000 reales)⁴³.

No obstante, el 15 de noviembre de 1631 Francisco de Monsalve, provisor y vicario general del arzobispado, resolvía por medio de un auto a favor de Pablo Legot: la fábrica de Santiago quedaba obligada a pagarle el total del precio inicial acordado, 11.800 reales, de los cuales ya había recibido 2.800 reales. Esta cifra debe corresponderse al primer pago de 800 reales y a un segundo pago de 2.000 reales que, precisamente, debió pagar la fábrica parroquial a Pablo Legot ajustándose así a la tasación que hicieron Juan del Castillo y Juan Martínez Montañés⁴⁴. En definitiva, la fábrica parroquial aún le debía 9.000 reales y el provisor obligaba al mayordomo de fábrica a pagarle dicha cantidad a Pablo Legot⁴⁵. Al día siguiente del mandato del provisor, el 16 de noviembre de 1631, Bernardo de Miranda otorgaba carta de pago a Pablo Legot por 7.000 reales⁴⁶. Esto hace que, para 1631, Legot recibiera 9.800 reales, por lo que la fábrica parroquial aún le debía otros 2.000 reales. No obstante, según señala Antonio Cabrera Carro, la fábrica parroquial le llegó a pagar dicha cantidad de dinero⁴⁷. Así pues, el artista ya habría recibido los 11.800 reales, el total del precio inicial acordado.

Sin embargo, Enrique Valdivieso González y Juan Miguel Serrera Contreras señalaban que en 1638 Pablo Legot recibió del mayordomo de fábrica otros 20.000 reales, "resto de lo que le debían por el banco y sagrario que hizo para el retablo mayor de dicha iglesia"⁴⁸. Lo cual quiere decir que, entre 1631 y 1638, Pablo Legot habría recibido de la fábrica parroquial de Santiago un total de 31.800 reales. Sin duda, esto refuerza la idea de que, tal vez, sí se llegase a producir un hipotético traspaso del encargo a otro artista y, con ello, un incremento del precio de la obra para que Pablo Legot y el supuesto artista subcontratado se repartiesen el beneficio entre ambos. La cifra, efectivamente,

42. Valdivieso González y Serrera Contreras, *Historia de la pintura española*, 260.

43. Pleito entre Bernardo de Miranda y Pablo Legot.

44. No ha sido posible encontrar una prueba documental sobre un supuesto pago de 2.000 reales entre 1630 y 1631. La suposición viene de un sentido lógico de ajuste de cuentas según lo estudiado. La fábrica parroquial debió ceñirse a la tasación, como se ha indicado, y es posible que Pablo Legot, al no estar conforme, no quisiera firmar carta de pago. No obstante, veremos que este pago se confirma en la carta que se otorgó en 1631 para cobrar 7.000 reales.

45. Carta de pago. Pablos Legot a la fábrica de Santiago, (2065rto). El mandato del provisor se encuentra inserto en la carta de pago.

46. Carta de pago. Pablos Legot a la fábrica de Santiago, (2066vto-2067rto).

47. Cabrera Carro, "Historia Material," 91. Según recoge del Archivo Parroquial de Santiago de Utrera, "aparece recogido un pago de dos mil reales a ese artífice que le debía la Parroquia por un banco y sotobanco que había hecho anteriormente".

48. Valdivieso González y Serrera Contreras, *Historia de la pintura española*, 276.

se ajusta a la que indicaba Bernardo de Miranda (más del doble de 15.000 reales) cuando denunció el “engaño” ante el provisor del arzobispado. En definitiva, a pesar de que Pablo Legot llegase a recibir los 11.800 reales que se acordaron en un principio, este debió continuar en los años sucesivos reclamando ante el provisor que la fábrica parroquial de Santiago le pagara la cantidad incrementada. Finalmente, y según parece por el dato aportado por Valdivieso González y Serrera Contreras, lo consiguió y recibió, de esta forma, ese resto de 20.000 reales siete años después.

Conclusiones

La actividad de Pablo Legot en Utrera, si bien no era una novedad como anunciábamos al comienzo, queda bastante evidente y con mayor detalle a partir de este estudio, con el que se hace una muestra documental inédita; aunque echando en falta una completa transcripción del pleito que hemos estudiado parcialmente debido a las dificultades encontradas por el mal estado de conservación en el que se encontraba su expediente⁴⁹. Otros aspectos podrían haber enriquecido de mejor forma este trabajo, como por ejemplo la fecha de inicio del pleito entre la fábrica parroquial y Pablo Legot, que desafortunadamente queda inexacta. Sin embargo, esta debe ser anterior al auto del provisor del arzobispado, Francisco de Monsalve, con fecha de 15 de noviembre de 1631, auto con el que obligó al mayordomo de fábrica, Bernardo de Miranda, a pagar el precio acordado inicialmente por la obra. Dicho pleito debe ser resultado de un primer desacuerdo por parte del mismo mayordomo respecto a pagar la obra; se iniciaría y, posteriormente llegaría el auto del provisor resolviendo a favor de Pablo Legot.

Sin dar por concluido este estado de la cuestión, quedaría por saber, mediante prueba documental, si Pablo Legot traspasó realmente el encargo del banco, sotabanco y sagrario. Desafortunadamente, aunque esto es algo que se puede intuir, lo desconocemos. No ha sido posible encontrar una carta que confirme la supuesta subcontratación. De todas formas, de haberlo hecho, el traspaso tuvo que hacerse con un artista de la ciudad de Sevilla, pues, como ya hemos podido comprobar, la obra se realizó en ella y no en Utrera. Fue posteriormente, una vez finalizada, cuando se trasladó a la parroquia de Santiago. En cualquier caso, Pablo Legot pudo sacar un beneficio muy superior al

49. Afortunadamente, hay que reconocer el buen trabajo del cuerpo de archiveros del Archivo General del Arzobispado de Sevilla, cuya atención por el buen estado de conservación de la documentación es de agradecer. Este expediente corría el grave peligro de deteriorarse aún más en las futuras consultas que se hubiesen hecho.

acordado en un principio. En total recibió 31.800 reales, de los cuales, en un supuesto reparto a partes iguales entre su persona y otro artista subcontratado, habría recibido 15.900 reales. Es decir, 4.100 reales más del precio inicial acordado. Esto supone una prueba evidente de su capacidad como empresario, tal y como señalaba Enrique Valdivieso González. No obstante, de haberse traspasado el encargo a otro artista, el porcentaje del reparto de los beneficios es otro punto que también se desconoce, pudiendo incluso Pablo Legot haber recibido un beneficio aún mayor.

Algo de lo que no cabe duda es que, si bien la mayordomía de fábrica pagó finalmente el encargo a Pablo Legot, es evidente que quedó muy descontenta con la obra. El proceso judicial llevado a cabo entre ambas partes así lo demuestra. Además, el banco, sotabanco y sagrario se debió desmontar al poco tiempo. En 1680, medio siglo más tarde del primer encargo a Legot, se concertó con Bernardo Simón de Pineda hacer el retablo mayor de la parroquia de Santiago. En la carta de obligación se incide en un aspecto fundamental: la falta de adorno que sufría el testero del altar mayor de la iglesia hasta entonces⁵⁰. Además, Bernardo Simón de Pineda se obligó a tener acabada la primera parte del retablo para comienzos de septiembre de 1680, "que es uanco, sagrario, camarín y colunas grandes para que se ponga en la dicha capilla"⁵¹. Por tanto, parece evidente que, si bien en una fecha inexacta, la obra encargada a Pablo Legot se desmontó mucho antes de 1680. De este modo, y considerando que en 1638 se le pagó a Legot el resto de lo que le debía la fábrica parroquial, es probable que entre los años 30 o 40 y 1680 la parroquia de Santiago no contara con ningún tipo de estructura retabística para el altar mayor hasta que llegó, finalmente, el exitoso proyecto que culminó Bernardo Simón de Pineda en 1681.

Por otra parte, respecto al trabajo de la custodia, Antonio Cabrera Carro escribió lo siguiente: "En 1631 Pablo Legot declaraba estar haciendo una valorada en dos mil reales. Nuevamente se optó por una estructura lúnea que, normalmente, estaría dorada. En esta (sic) caso, se usaría un lenguaje barroco, aunque sin alcanzar el período de dinamismo propio de la segunda parte de esa centuria"⁵².

Esta obra tampoco se conserva. Antonio Cabrera Carro explica sobre la custodia que "es desconocido el recorrido que tuvo esta pieza", aunque el clero de Santiago

50. Quiles García, *Utrera, un enclave*, 188-189. Véase la transcripción parcial de la carta de obligación.

51. Quiles García, 188-189.

52. Cabrera Carro, "Historia Material," 91.

mencionaba una en 1745 como tabernáculo para el Jueves Santo⁵³. Con casi total seguridad podemos decir que la pieza encargada a Pablo Legot no debe corresponderse a la mencionada en 1745 por el clero. En primer lugar, como bien apunta Cabrera Carro, Juan del Río Sotomayor señalaba que esta fue donada o vendida por la parroquia de Santa María⁵⁴; además, el expediente del pleito entre la fábrica parroquial y Legot se inicia con un traslado de la carta de obligación para hacer la custodia, lo cual hace pensar que el resultado de la misma tampoco fue del gusto de Bernardo de Miranda, sumándose la obra a otra de las razones que motivó la discordia entre ambas partes. Así pues, la fábrica de Santiago tampoco debió conservar muchos años la custodia encargada a Pablo Legot, aunque la fecha de su desaparición sigue siendo inexacta. A pesar de ello, gracias al testamento otorgado el 26 de octubre de 1655 por Francisco Salado Garcés, presbítero de Santiago, se abre paso a pensar en dos posibilidades. El presbítero mencionaba en su testamento la existencia de un monumento para el Jueves Santo donde se encerraba el Santísimo Sacramento⁵⁵. Es decir, para 1655 la parroquia de Santiago contaba con una custodia. Ahora bien, esta podría ser la misma que se encargó a Legot (siempre que la fábrica parroquial decidiera conservarla) o sería otra completamente nueva.

En cualquier caso, teniendo en cuenta que Pablo Legot se obligó a tener terminada la custodia a mediados de Cuaresma de 1631, podemos aclarar mejor la posible fecha del inicio del pleito, el cual debe establecerse en torno a este momento, o quizás poco tiempo después. Lo que parece seguro es que para verano de 1631 el pleito entre la fábrica parroquial y Legot ya estaba en marcha. La custodia también fue tasada, al igual que el banco, sotabanco y sagrario, en 2.000 reales según se recoge en el expediente del pleito⁵⁶. Lo más probable es que no se llevase a cabo una subcontratación de esta pieza y fuese el propio Pablo Legot quien se encargase de la obra. Recordemos que el mismo artista afirmaba, en la carta de obligación, que se llevó la custodia a las casas de

53. Cabrera Carro, 92.

54. Cabrera Carro, 92.

55. Francisco Salado Garcés mandaba "que todos los años perpetuamente ocho capellanes, a elección de los curas y beneficiados de la dicha yglesia de Señor Santiago desta uilla, y a voluntad de mis albaceas después que yo aya fallado, el Jueves Santo desde la ora que se ensierra el Sant[í]simo Sacramento en el monumento hasta el Viernes Santo que se descubra asistan (...) los quatro por vnas oras, las que ellos señalaren, y los otros quatro por lo que señalaren a el monumento". Testamento de el lizenciado Francisco Salado Garsés, Utrera, 26 de octubre de 1655, Protocolos Notariales de Utrera, leg. 20070, (448-451), Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sevilla. En un codicilo posterior (31-X-1655) modificaba esta cláusula, mencionando el monumento del Jueves Santo de nuevo. Codicilo del lizenciado don Francisco Salado Garcés, Utrera, 31 de octubre de 1655, Protocolos Notariales de Utrera, leg. 20070, (452-453), Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sevilla.

56. Pleito entre Bernardo de Miranda y Pablo Legot. A pesar del poco tiempo de consulta disfrutado sobre el expediente del pleito, no hay duda en cuanto a la tasación de 2.000 reales, pues, como hemos visto, Antonio Cabrera Carro ha podido confirmar la valoración de la obra.

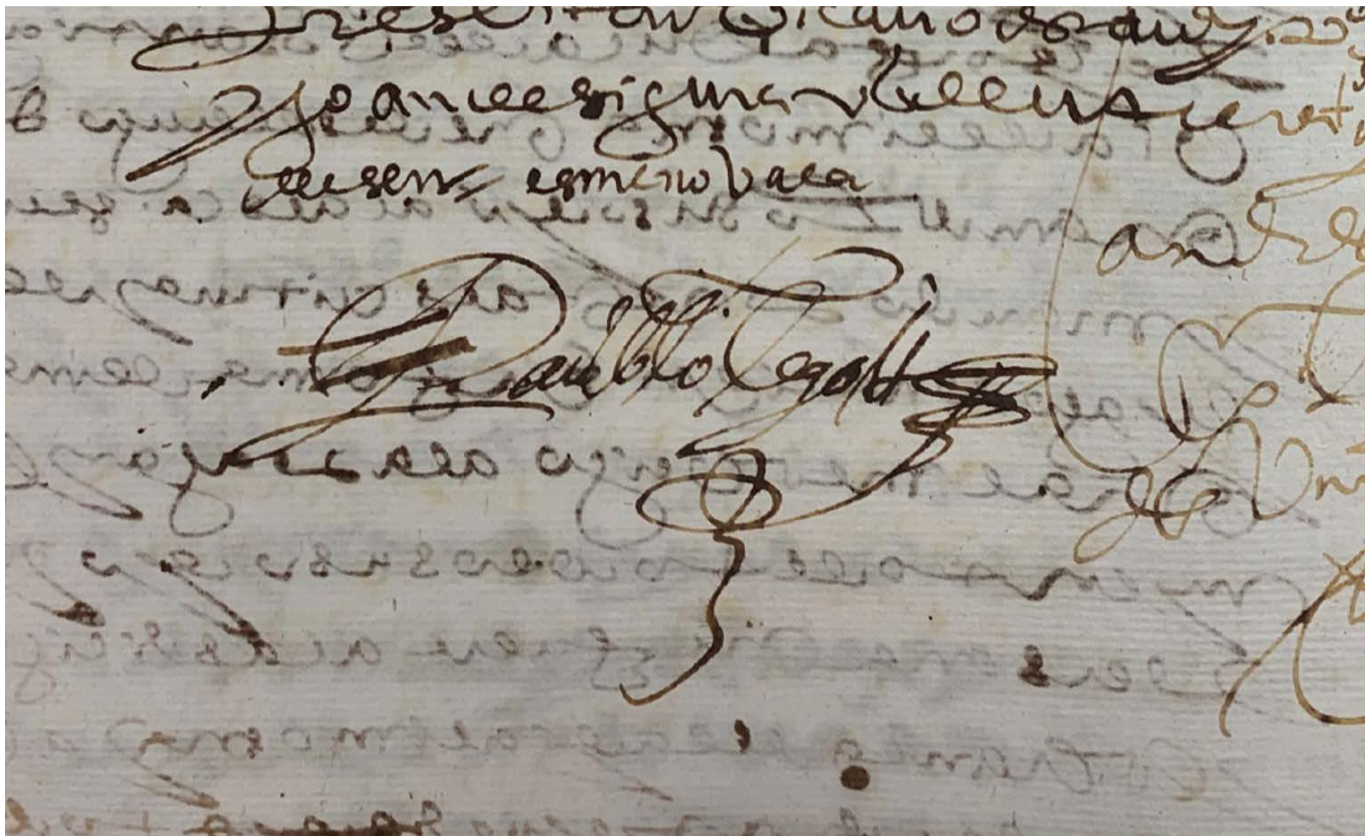


Fig. 4. Firma de Pablo Legot, 1630. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sevilla, leg. 20170. © Fotografía: Sergio Nieto López.

su morada en Sevilla⁵⁷. Además, una vez finalizada la obra, esta debía recogerse también en el mismo lugar. Esto no ocurre con el encargo del banco, sotabanco y sagrario, pues en la escritura de su encargo se puede leer que el mayordomo de la fábrica parroquial debía ir a recoger la obra a Sevilla una vez estuviese terminada, pero sin especificar el lugar⁵⁸.

En definitiva, que en el encargo para la parte baja del retablo no se indique el lugar donde se iba a realizar la obra refuerza la idea de que la misma fuese subcontratada a otro artista. Sí parece más evidente, en cambio, que las labores realizadas para la custodia las llevase a cabo Pablo Legot (Fig. 4). Pero, en cualquier caso, lo que se puede constatar de forma segura es que su actividad fue un completo fracaso para la fábrica parroquial de

57. Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, pintor de ymaginería, (275rto).

58. "con que la dicha fábrica, su mayordomo en su nonbre, a de ser obligado a lo traer a su costa de la ciudad de Seuilla a esta dicha uilla (...)". Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (210vto); a diferencia de lo que se puede leer para el encargo de la custodia: "La qual dicha custodia me obligo de dar fecha y acabada de todo punto en las cassas de mi morada (...)". Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, pintor de ymaginería, (276rto). Para el 25 de mayo, día del encargo de la custodia, Pablo Legot decía ser vecino de la collación de Santa María la Mayor. Obligación de hazer la custodia. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, pintor de ymaginería, (275rto). Sin embargo, quince días antes, el 10 de mayo, en la carta de obligación para hazer el banco, sotabanco y sagrario, afirmaba serlo de la collación de Santa María la Blanca. Obligación. La fábrica de Santiago contra Pablos de Legote, (209rto).

Santiago, que demostró un claro descontento con Legot. El artista, a pesar de ello, no fracasó como empresario, pues pudo cobrar todo el dinero que reclamó entre 1631 y 1638.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Sevilla. Sección III Justicia.
 Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs). Sevilla. Protocolos Notariales de Utrera.

Fuentes bibliográficas

- Cabrera Carro, Antonio. "Historia Material de la Custodia de asiento de Santiago de Utrera." En *Custodias y tronos de plata de Utrera*, coordinado por Juan Apresa Begines, Encarnación Lucenilla Ávalos y Antonio Cabrera Rodríguez, 117-147. Utrera: Consejo de Hermandades y Cofradías de Utrera, 2022.
- Candil Ríos, Juan. *Nuestra Señora Santa María de Gracia. Espera (Cádiz)*. Espera: s. e., 1973.
- Cordero Ruiz, Juan. "El pintor Pablo Legot y sus retratos." *Temas de estética y arte*, no. 16 (2002): 117-147.
- Fabeiro, M.^a Luz, Shake Hamada, Adelina Illán Gutiérrez, José Presedo, y Rafael Romero Asenjo. "Revisión crítica de los diversos sistemas de tensión continua aplicados a obras sobre lienzo. Caso práctico aplicado a dos pinturas de Pablo Legot." En *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del II: [9, 10 y 11 de noviembre de 2005, Barcelona]*, 61. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005.
- Fernández López, José, y Lina Malo Lara. "Pablo Legot, maestro del bordado y la pintura. Aportaciones documentales para el estudio de su obra y vida." *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística* 90, no. 273-275 (2007): 351-364.
- Hernández Díaz, José. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. 1. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1928.
- López Martínez, Celestino. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía., 1928.
- . *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía.: 1928.
- Madrazo, Pedro de. *Sevilla y Cádiz*. 1884. Facsímil de la primera edición. Barcelona: El Albir, 1979.
- Muro Orejón, Antonio. "Un cuadro de Pablo Legot en Puerto Real." *Boletín de Bellas Artes*, no. 20 (1992): 113-120.
- Nieva Soto, Pilar. "El retablo roteño de Nuestra Señora de la O y la participación en él del pintor Pablo Legot." *Anales de la Universidad de Cádiz*, no. 11 (1996): 163-174.

Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983.

Quiles García, Fernando. *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 1999.

Valdivieso González, Enrique. *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2002.

---. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2003.

Valdivieso González, Enrique, y Juan Miguel Serrera Contreras. *La época de Murillo: Antecedentes y Consecuentes de su pintura*. Sevilla: Diputación de Sevilla; Artes Gráficas Padura, 1982. Exposición presentada en el Palacio Real de Aranjuez, octubre 82.

---. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Históricos; Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", 1985.

---. *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1985.



La dinastía de los Furriel y el órgano de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez

The Furriel Dynasty and the Organ of the Church of Santa Marina de Aguas Santas of Fernán Núñez

Ángel Marín Berral

Universidad de Córdoba, España

L12mabea@uco.es

 0000-0001-9319-7575

Recibido: 24/09/2024 | Aceptado: 25/11/2024

Resumen

El presente artículo examina la trayectoria de la familia Furriel, una dinastía de maestros organeros establecida en Córdoba durante el siglo XVIII. A través de una investigación basada en fuentes documentales inéditas, se rectifican errores genealógicos previos y se descubre el origen aragonés de esta familia. El estudio se centra en su relevante contribución a la ejecución, reparación y conservación de órganos en tierras cordobesas, con un enfoque particular en el caso del desaparecido órgano de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez, donde intervienen las tres generaciones. Este trabajo subraya la importancia de valorar y proteger el patrimonio musical a través de su investigación y documentación, incluso cuando los instrumentos en sí ya no se conservan en la actualidad.

Abstract

This article examines the trajectory of the Furriel family, a dynasty of organ builders established in Cordoba during the 18th century. Through rigorous research based on unpublished documentary sources, previous genealogical errors are rectified, and the Aragonese origin of this family is revealed. The study focuses on their significant contribution to the performance, repair, and conservation of organs in the province, with particular emphasis on the case of the disappeared organ of the parish church of Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez, where three generations of the family were involved. This work underscores the importance of valuing and protecting musical heritage through its research and documentation, even when the physical instruments are no longer preserved currently.

Palabras clave

Organería barroca
Música sacra
Córdoba
Familia Furriel
Iglesia de Santa Marina
Fernán Núñez

Keywords

Baroque organs
Sacred music
Córdoba
Furriel family
Church of Santa Marina
Fernán Núñez

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Marín Berral, Ángel. "La dinastía de los Furriel y el órgano de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 142-165. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11039>.

© 2025 Ángel Marín Berral. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La historia del arte en Andalucía durante la Edad Moderna presenta ejemplos de destacadas familias de artífices que contribuyeron a conformar el rico patrimonio histórico-artístico que atesoran sus monumentos civiles y religiosos. Entre ellas se encuentran las dinastías de organeros que desarrollaron su actividad en tierras andaluzas durante los siglos XVII y XVIII, y que, como indica Ramírez Palacios, muestran el aprendizaje de la construcción de órganos en el entorno familiar durante generaciones, entre las que se menciona a los García, los Furriel, los Murugarren y los De la Orden¹.

El estudio de las dinastías de organeros ha sido posible gracias a la identificación y documentación de los instrumentos musicales que, junto con una búsqueda genealógica, ha permitido establecer uniones familiares que demuestran que el oficio de organero se transmitía generacionalmente. Un ejemplo fuera del ámbito andaluz durante el siglo XVIII es el estudio realizado por Miravet y Pastor sobre la dinastía de los Turull, cuyos miembros establecieron sus talleres en la actual provincia de Teruel². También la investigación desarrollada por Gómez Castellanos sobre la dinastía de los Castro, quienes fundaron en 1738 su taller en la ciudad de Puebla (México)³.

Al igual que en Sevilla, donde la labor de la generación integrada por los maestros organeros Francisco Pérez de Valladolid, Juan y Juan José Murugarren supuso un gran avance en el desarrollo del órgano barroco en el siglo XVIII⁴, en la tradición musical y artística de Córdoba destaca un caso igualmente notable: la dinastía de los Furriel. La historiografía no ha tratado en conjunto a sus componentes ni identificado su origen geográfico, llegando a confundir sus parentescos familiares. Para ello, a raíz de la localización de un extracto del testamento de Martín Furriel Íñiguez en el archivo parroquial de Fernán Núñez, hemos podido conectar la genealogía familiar gracias a los libros sacramentales del Sagrario de la catedral de Córdoba.

1. Antonio Ramírez Palacios, "Dinastías de organeros en Andalucía en los siglos XVIII y XIX," en *El órgano español, Actas del II Congreso Español de Órgano*, coord. Antonio Bonet Correa (Madrid: Ministerio de Cultura; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987), 151-157.
2. Ricardo Miravet y Julián Pastor, "La dinastía de organeros Turull a lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX," *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, no. 16-1 (2000): 187-250.
3. Ofelia Gómez Castellanos, "La Dinastía "Castro" de organeros poblanos: la organería en las provincias mexicanas de Puebla y Tlaxcala en los siglos XVIII y XIX" (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).
4. Pedro Luengo Gutiérrez, *Francisco Pérez de Valladolid (1703-1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2013), 79.

En este estudio, se informa sobre su procedencia del reino de Aragón⁵. Los hermanos Furriel Íñiguez –Martín, José y Pedro–, cuyos hijos y nietos continuaron el arte de la organería hasta la mitad del siglo XIX, contribuyeron significativamente a la ejecución y mantenimiento de numerosos órganos, entre ellos los de la propia catedral de Córdoba o el de la Capilla Real de Granada. Los órganos a los que se hace alusión en el presente trabajo, preferentemente, son aquellos que se conservan en la actualidad, aun con reformas posteriores a la intervención de los maestros Furriel.

El presente artículo también tiene como objetivo poner en valor el trabajo realizado por la familia Furriel, tomando como estudio de caso su intervención en el órgano de la iglesia de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez. Martín Furriel Íñiguez fue el encargado de renovarlo en 1719, pasando por sucesivas restauraciones a manos de José Furriel Íñiguez en 1758 y de Patricio Furriel Crespo en 1789, hasta su posterior reforma en 1859 y su desuso definitivo a principios del siglo XX.

Los Furriel: una dinastía de maestros organeros en Córdoba durante el siglo XVIII

La familia Furriel puede ser considerada una saga de maestros organeros. Trabajaron en la catedral de Córdoba y en muchas iglesias de la diócesis, así como en otros ámbitos del sur peninsular. Debido a su actividad en el templo catedralicio, su fama se extendió rápidamente. La contribución de esta familia no se limita a la construcción de órganos, sino también a la restauración y mejora de otros ya existentes, mostrando una gran habilidad para combinar la capacidad técnica y la apariencia estética.

La documentación histórica nos permite establecer la llegada de los Furriel a la ciudad de Córdoba en la década de 1710. El primero en asentarse fue Martín Furriel Íñiguez, hijo de José Furriel y de María Íñiguez, naturales de la villa de Plasencia de Jalón (Zaragoza). Posteriormente llegaron sus dos hermanos, José y Pedro, y un cuarto Furriel, su primo Juan Furriel Linares. En los siguientes epígrafes, hacemos referencia a los miembros de la familia que tuvieron el título de oficiales o maestros organeros, incluyendo el apellido paterno y materno para evitar confusiones, ya que

5. El reino de Aragón fue prolífico en organeros durante el siglo XVIII. En la década de 1720 cabe destacar la figura de José Nassarre, quien ya se encontraba en el virreinato de Nueva España a finales del 1727, y al que Cea Galán vincula con el órgano de la catedral de Sevilla. Andrés Cea Galán, "La organería en la Andalucía barroca: centros de actividad y circuitos de difusión," en *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas*, coord. Alfredo José Morales Martínez (Sevilla: Consejería de Cultura, 2009), 3:261.

hasta el momento la historiografía ha atribuido un orden generacional erróneo: Martín Furriel, padre de José Furriel y abuelo de su hijo, Patricio Furriel⁶.

Martín Furriel Íñiguez (- 1721)

Destacó rápidamente como maestro organero, ya que fue nombrado afinador de los órganos de la catedral de Córdoba el 3 de septiembre de 1715 por el obispo Francisco de Solís, sucediendo al maestro Gregorio Corchado⁷, quien percibía un salario de 50 fanegas de trigo y 1.110 reales anuales, según nos informa Fernández Reyes, una remuneración no muy notable en un contexto catedralicio⁸. Martín continuó en su cargo hasta su fallecimiento en diciembre de 1721. Su llegada a la diócesis de Córdoba coincide con un momento favorable para la construcción de nuevos órganos y la reparación de los que se encontraban en mal estado construidos en la centuria anterior.

Actualmente se conservan dos órganos realizados por Martín Furriel, el de la iglesia del Colegio de la Purísima Concepción de Lucena, ejecutado en 1720, cuya autoría se confirma por una inscripción en el propio instrumento, y se le atribuye el órgano de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad de Córdoba, fechado en el mismo año⁹. Además, realizó la renovación del órgano de la iglesia de Santa Marina de Fernán Núñez entre septiembre de 1718 y marzo de 1719.

El maestro contrajo matrimonio en 1716 con Bernardina de Sepúlveda y Saldana, natural y vecina de la ciudad de Córdoba¹⁰, de cuya unión nacieron dos hijos, Ana María, el 27 de agosto de 1718¹¹, y Patricio Bonifacio, el 14 de mayo de 1720¹², quien continuó la dinastía de maestros organeros.

6. Manuel Nieto Cumplido, *La catedral de Córdoba* (Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, Obra Social y Cultural, 2007), 563.

7. Nieto Cumplido, 562.

8. Beatriz Reyes Fernández, "La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)" (tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2018), 167.

9. Andrés Cea Galán e Isabel Chía Trigos, *Órganos en la provincia de Córdoba. Inventario y catálogo* (Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2011), 79, 165.

10. Testamento de Martín Furriel Íñiguez, 31 de octubre de 1721, Protocolos, leg. 8.831, Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (AHPC), Córdoba.

11. Ana María Furriel, 27 de agosto de 1718, Libro 15º, Bautismos, Archivo Diocesano de Córdoba, Fondo Sagrario de la Santa Iglesia Catedral (ADC-SSIC), Córdoba.

12. Patricio Bonifacio Furriel, 14 de mayo de 1720, Libro 15º, Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba.

Martín Furriel falleció el 5 de diciembre de 1721. En su testamento, otorgado el 31 de octubre de 1721 en la ciudad de Córdoba ante el escribano Gabriel Vicente de Vilches, además de mencionar el órgano de la iglesia de Fernán Núñez, hace alusión a otros trabajos realizados, entre los que se encontraba el aderezo y composición del órgano de la iglesia parroquial de San Pedro de Córdoba y la hechura de la caja del órgano para el convento de los religiosos calzados de la Santísima Trinidad de Córdoba, que no concluyó por su enfermedad¹³.

José Furriel Íñiguez (- 1765)

En los estudios previos se ha considerado erróneamente a José como hijo de Martín Furriel. Como hemos podido observar en su testamento, solo tuvo dos hijos, Ana María y Patricio Bonifacio. Además, en una misiva enviada en 1721 por Martín Furriel al obrero de la fábrica de la iglesia de Fernán Núñez, menciona que fue ayudado por su hermano José para escribirla.

Tras la muerte de Martín Furriel en 1722, le sucedió como afinador de órganos en la catedral cordobesa, cargo que ocupó, al menos, hasta 1755¹⁴. José Furriel se casó con Francisca del Águila, hermana de Andrea del Águila, esposa de su hermano Pedro, sin que se tenga constancia de que tuvieron hijos. Falleció en Córdoba el 6 de enero de 1765 sin haber otorgado testamento¹⁵.

En relación con su obra, la primera pieza documentada la encontramos en 1730, cuando realizó el órgano de la iglesia parroquial de San Nicolás de la Villa en Córdoba¹⁶, el cual fue posteriormente reparado por su sobrino, Patricio Furriel de Sepúlveda, en 1779¹⁷. (Fig. 1). Seguidamente, en 1736, aderezó los fuelles del órgano de la iglesia parroquial de Santiago de Córdoba y en 1743 ajustó con la iglesia parroquial de El Salvador de

13. Testamento de Martín Furriel.

14. Reyes Fernández, "La música," 167-168. La autora diferencia a José Martín de José Martín Furriel entre 1738 y 1755, pero como observamos en un recibí de 1744 en su estudio, el afinador firma como José Furriel. Hasta el momento no hemos documentado ningún hijo de José Furriel Íñiguez llamado José Martín.

15. José Furriel, 6 de enero de 1765, Libro 4º, Defunciones, (ADC-SSIC), Córdoba.

16. El órgano conserva la siguiente inscripción en el arca de viento izquierda: "A honra y gloria de Dios N.S. y de N.S. me fecit Joseph Furriel, año 1730". Cea Galán y Chia Trigos, *Órganos en la provincia*, 131.

17. Candelaria Sequeiros Pumar, *Estudio Histórico-Artístico de la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986), 183-184. Por tramo temporal, la actuación de reparación la realizó Patricio Furriel de Sepúlveda y no su hijo, Patricio Furriel Crespo, como indica la autora.

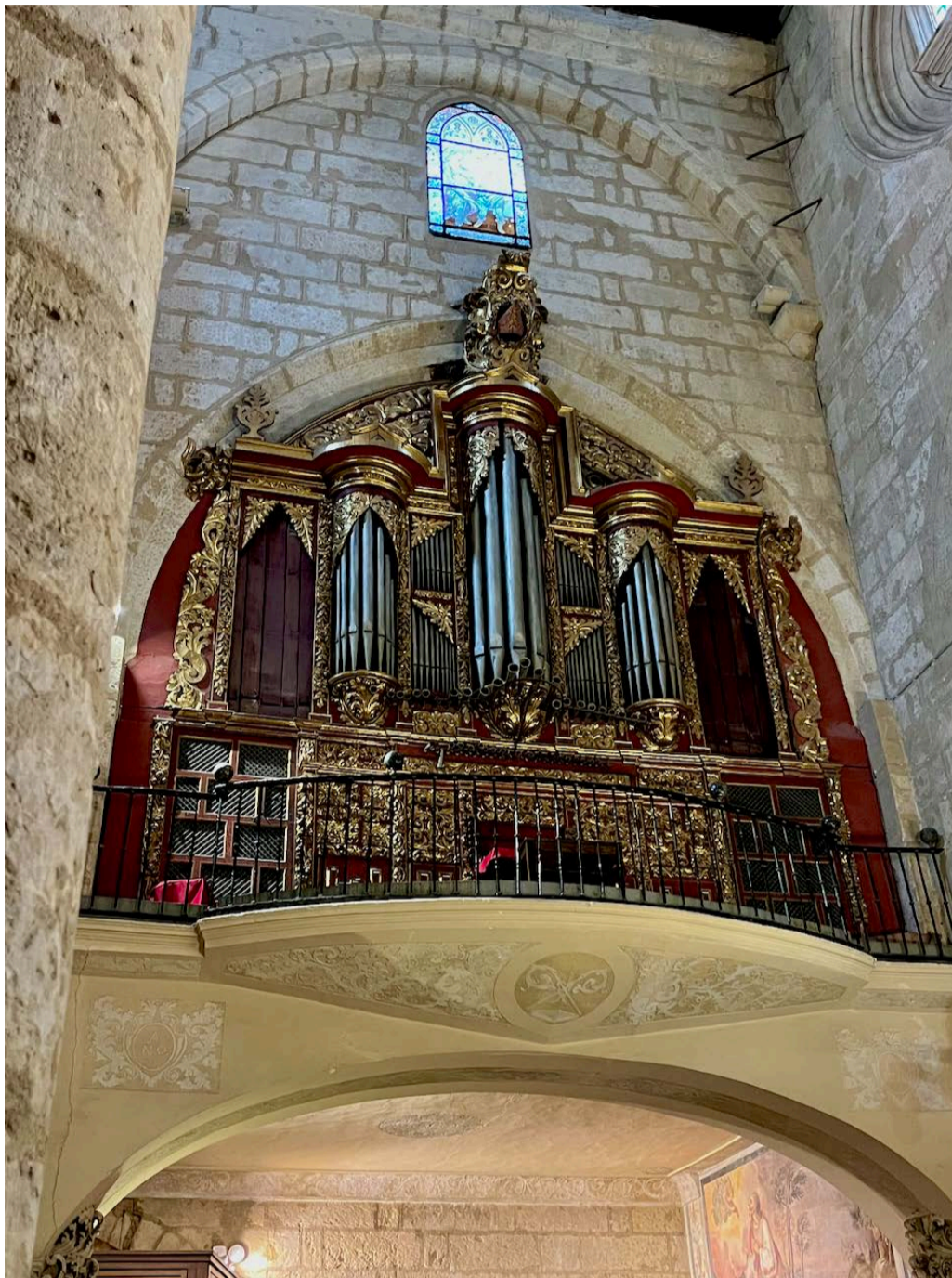


Fig. 1. José Furriel Íñiguez, órgano de la iglesia parroquial de San Nicolás de la Villa, 1730. Córdoba. © Fotografía: Ángel Marín Berral.

Pedroche la reparación de su órgano¹⁸. Además, trabajó con su sobrino en la hechura del órgano de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción y los Ángeles de la ciudad de Cabra, ejecutado entre 1756 y 1759¹⁹. Al concluir esta obra, José Furriel poseía el cargo de maestro mayor de órganos del obispado de Córdoba²⁰. Por estas fechas también intervino en el órgano de la iglesia de Santa Marina de Fernán Núñez.

18. Cea Galán y Chía Trigos, *Órganos en la provincia*, 292-293.

19. Dionisio Ortiz Juárez et al., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba* (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1981), 1:69.

20. Cea Galán y Chía Trigos, *Órganos en la provincia*, 314.

Pedro Furriel Íñiguez (- 1770 aprox.)

Fue el tercero de los hermanos Furriel Íñiguez y posiblemente el último en llegar a la ciudad de Córdoba. Se tiene constancia de que contrajo matrimonio con Andrea María del Águila Ulloa y Vergara, hermana de Francisca del Águila, quien fue esposa de su hermano José. El primero de los hijos de este matrimonio, José Furriel del Águila, nació el 23 de septiembre de 1736 y fue bautizado en el Sagrario de la catedral de Córdoba actuando de padrino su tío paterno, José Furriel Íñiguez²¹. Posteriormente, nació Josefa Furriel del Águila, quien fue bautizada en la parroquia de Santa Escolástica de Granada²².

La obra de Pedro Furriel está documentada en relación con el órgano de la Capilla Real de Granada, donde aparece en 1738 como constructor junto a su hermano José²³, de forma que se puede justificar el nacimiento de su hija Josefa en la ciudad en este año. Posteriormente, aparece el maestro en la ciudad de Osuna en 1748, donde realizó el órgano del convento agustino de Nuestra Señora de la Esperanza, apareciendo su firma en el arca de viento: "A honra y gloria de D(ío)s N. y de Nuestra S(eñor)a del Pilar de Zaragoza. Me hizo Pedro Pablo Furriel Íñiguez. Año de 1748"²⁴. La alusión a la Virgen del Pilar reafirma el vínculo con su tierra de origen, el reino de Aragón. Ramírez Palacios no contaba con suficiente información para confirmar que los maestros de ambos órganos eran el mismo Pedro Furriel²⁵, pero con los datos inéditos ofrecidos en este estudio, podemos confirmar dicha coincidencia.

Patricio Furriel de Sepúlveda (1720 - 1786)

Hijo de Martín Furriel Íñiguez, quedó huérfano de su padre en 1721 cuando tenía un año y medio, por lo que aprendió el oficio de la organería de su tío paterno, José Furriel Íñiguez. Un ejemplo de esto es que en 1760 fue enviado a la iglesia de Santa Marina de Fernán Núñez como oficial organero para montar en su tribuna el órgano reparado por su tío. Previamente, entre 1757 y 1759 trabajó con él haciendo el nuevo órgano de la

21. José Furriel, 23 de septiembre de 1736, Libro 18º, Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba.

22. Josefa Claudia y Micaela Furriel, 1773, Libro 21º, Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba. Aparece que la madre de las dos niñas, Josefa Furriel, fue bautizada en dicha iglesia de Granada.

23. Antonio Gallego Burín. *La Capilla Real de Granada* (Madrid: CSIC, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1952), 97.

24. Pedro Jaime Moreno de Soto, "La organería barroca de Osuna," *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 18 (2016): 86-87.

25. Ramírez Palacios, "Dinastías de organeros," 152-153.

iglesia de la Asunción de Cabra. Gracias a este aprendizaje, tuvo una obra muy prolífica en las décadas siguientes. Patricio Furriel falleció el 15 de diciembre de 1786 y fue sepultado con entierro solemne en la catedral de Córdoba²⁶.

Contrajo matrimonio con María Luisa Crespo, hija de Pedro Crespo y Luisa de Gálvez, natural de la villa de Baena y vecina de la ciudad de Córdoba, el 6 de octubre de 1748 en el Sagrario de la catedral de Córdoba²⁷. En los distintos bautismos de sus hijos se pueden apreciar indicios de las relaciones familiares de los Furriel. Por ejemplo, la madrina de su hija Josefa, nacida el 16 de marzo de 1753, fue Francisca del Águila y Ulloa, su comadre²⁸, quien también fue madrina de Marcela, nacida el 3 de junio de 1758²⁹, y de Patricio, nacido el 14 de mayo de 1760, quien será el exponente de la tercera generación de maestros organeros Furriel en Córdoba³⁰. Además tuvieron una hija, cuya partida de bautismo no hemos localizado, llamada María Pilar³¹, lo que nuevamente refuerza el vínculo con el reino de Aragón a través del nombre de la advocación mariana.

Una de las primeras obras de organería realizadas por Patricio Furriel fue la construcción de la máquina barroca de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cañete de las Torres³². Sobre 1770 también intervino en el órgano de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Castillo de Fuenteovejuna³³. Posteriormente, realizó el instrumento de la iglesia del convento de San Francisco y San Eulogio en Córdoba, con un estilo más depurado que los órganos barrocos previos, concluyéndose en 1774 según consta en una inscripción³⁴. También trabajó en Baena, La Rambla y Benamejí, y se le atribuyen otros órganos como el de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Gracia y San Eulogio de Córdoba³⁵.

Patricio Furriel de Sepúlveda, junto a Juan Furriel Linares, arrendó el 22 de diciembre de 1769 unas casas en la calle de Santa Clara, en la collación del Sagrario de la catedral de Córdoba, pertenecientes a la capellanía que fundó el presbítero Miguel de Mesa y de los Ríos en el convento de capuchinas de la ciudad. Estas propiedades estaban en

26. Patricio Furriel, 15 de diciembre de 1786, Libro 7º, Defunciones, ADC-SSIC, Córdoba.

27. Patricio Furriel y María Crespo, 6 de octubre de 1748, Libro 11º, Matrimonios, ADC-SSIC, Córdoba.

28. Josefa Furriel, 16 de marzo de 1753, Libro 19º de Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba.

29. Marcela Furriel, 3 de junio de 1758, Libro 20º, Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba.

30. Patricio Furriel, 14 de mayo de 1760, Libro 20º, Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba.

31. Cea Galán y Chía Trigos, *Órganos en la provincia*, 295.

32. Cea Galán y Chía Trigos, 51.

33. Cea Galán y Chía Trigos, 145.

34. Cea Galán y Chía Trigos, 117-119. "Me fezi Patricio Furriel, 1774".

35. Cea Galán y Chía Trigos, 326.

posesión del prelado de la catedral y capellán segundo del convento, Juan de Carmona Moreno, y eran administradas por Cristóbal de Baena Muñoz³⁶. Esta información justifica la pervivencia de la familia Furriel en el entorno del conjunto catedralicio.

Juan Furriel Linares

Del reino de Aragón continuaron llegando miembros de la familia Furriel a la ciudad de Córdoba, posiblemente ante el amplio volumen de trabajo en el campo de la organería. Juan Furriel Linares, hijo de Vicente Furriel y de Ana Linares, bautizado en la iglesia de Santa María la Mayor de la ciudad de Borja, perteneciente al arzobispado de Zaragoza, contrajo matrimonio el 19 de junio de 1768 con Josefa Furriel, hija de Pedro Furriel Íñiguez, en la catedral de Córdoba³⁷. Al compartir un segundo grado de consanguinidad, necesitaron de las preceptivas dispensas para celebrar el sacramento.

En los bautismos de sus hijos observamos los lazos familiares de los Furriel. Primero nació María Lorenza el 10 de agosto de 1770, quien tuvo como madrina a su abuela materna, Andrea del Águila³⁸. Le siguieron las gemelas Josefa Claudia y Micaela, nacidas el 30 de octubre de 1773: la madrina de Josefa fue María Luisa Crespo, y de Micaela fue María del Pilar Furriel, hija de María Luisa Crespo y Patricio Furriel³⁹. Posteriormente, nació Miguel, el 27 de febrero de 1778, y su madrina fue su tía materna, Inés del Águila⁴⁰.

De esta figura, solo conocemos su intervención como oficial organero en la iglesia parroquial de Santa Marina de Fernán Núñez junto a Patricio Furriel de Sepúlveda en 1759, cuando montaron el órgano que había reparado José Furriel Íñiguez.

Patricio Furriel Crespo (1760 -)

Finalmente, llegamos a la tercera generación de maestros organeros de la familia Furriel, representada por Patricio Furriel Crespo, nieto de Martín Furriel e hijo de Patricio Furriel

36. Arrendamiento de Juan y Patricio Furriel en favor de Juan de Carmona Moreno, 22 de septiembre de 1769, Protocolos, Legajo 12.309, AHPC.

37. José Furriel y Josefa Furriel, 19 de junio de 1768, Libro 12º, Matrimonios, ADC-SSIC, Córdoba.

38. María Lorenza Furriel, 10 de agosto de 1770, Libro 21º, Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba.

39. Josefa y Micaela Furriel, 30 de octubre de 1773, Libro 21º de Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba.

40. Miguel Furriel, 27 de febrero de 1778, Libro 22º, Bautismos, ADC-SSIC, Córdoba.

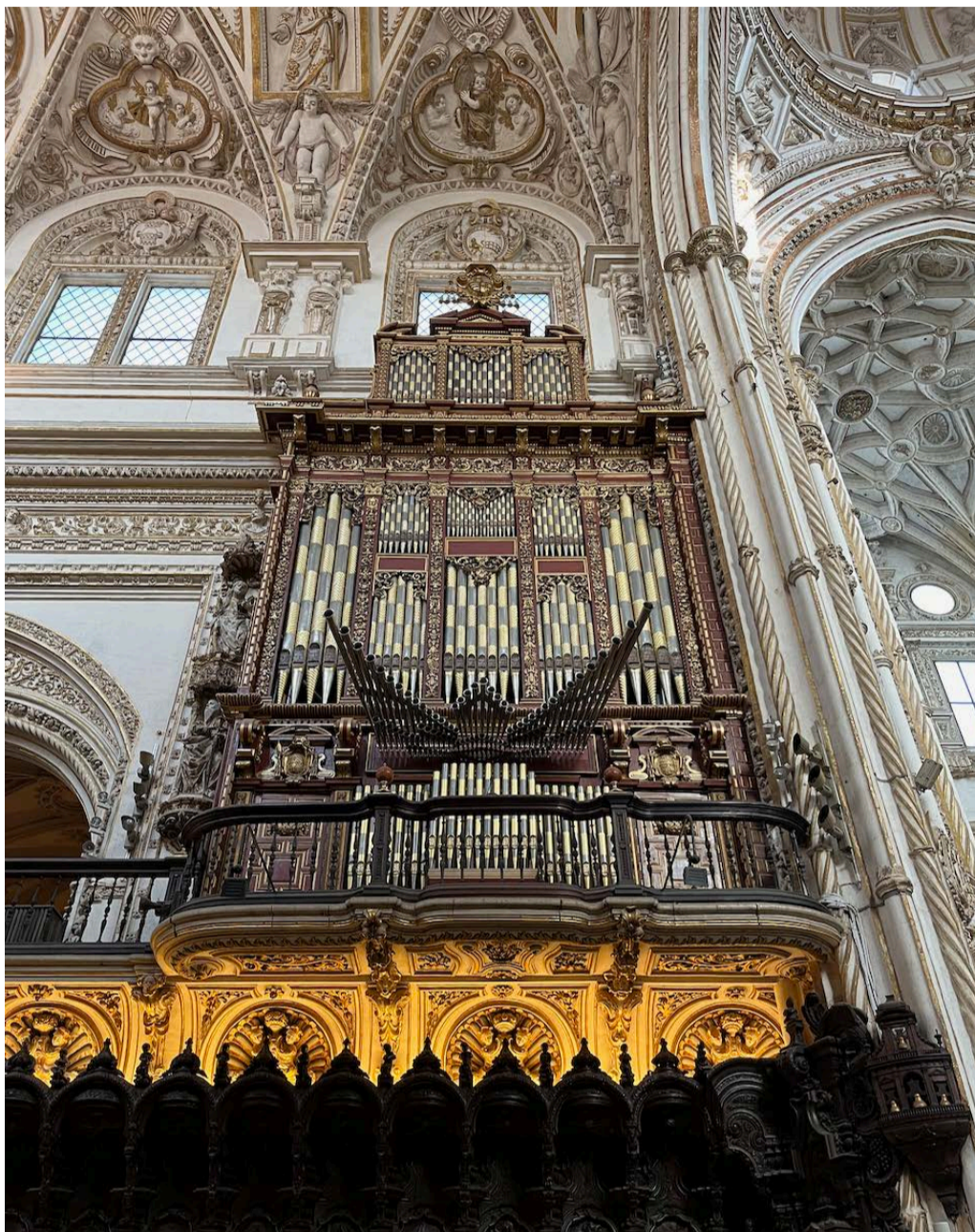


Fig. 2. Patricio Furriel Crespo, órgano de la Epístola de la catedral de Córdoba, 1829. Córdoba. © Fotografía: Ángel Marín Berral.

de Sepúlveda y de María Luisa Crespo. Al igual que su padre, fue muy prolífico en su trabajo como maestro organero, destacando su labor en la catedral de Córdoba.

En mayo de 1798, comenzó la reparación del órgano del lado del Evangelio, una obra que no fue concluida al menos hasta 1808. Posteriormente, inició la renovación del órgano del lado de la Epístola (Fig. 2), finalizada de manera tardía en 1829⁴¹. Según testimonios de la época, su actuación fue criticada debido a que las obras se dilataron en el tiempo y los costes fueron elevados para la fábrica catedralicia. Nieto Cumplido informa que un coetáneo del maestro organero, el músico de capilla de la catedral Juan Lucas del

41. Nieto Cumplido, *La catedral de Córdoba*, 563-564.

Pozo y Cáceres, afirmó que Patricio murió desacreditado por los gastos de su trabajo, mencionando que con los costos incurridos se podría haber construido un órgano de la misma calidad que el de la catedral de Sevilla⁴².

Durante el tiempo que estuvo trabajando para la catedral de Córdoba, también intervino en el órgano de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la Rambla en 1823 y en el órgano del templo de San Andrés de la capital cordobesa⁴³, junto con los de los conventos de Trinitarios calzados y de San Francisco de la ciudad⁴⁴. Además de su trabajo como maestro organero, Patricio Furriel realizó otras tareas en el conjunto catedralicio, como la restauración del mihrab de la antigua mezquita. Esta actuación fue polémica posteriormente, ya que, como indica Ramírez de Arellano, carecía de conocimientos arqueológicos para llevar a cabo tal labor⁴⁵.

El órgano de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas

En el siglo XVI, tras el Concilio de Trento, los órganos comenzaron a adquirir una notable importancia en las iglesias de Andalucía como elementos asociados a la función litúrgica. Con la llegada del Renacimiento y su posterior consolidación, se impulsó la construcción de órganos en las iglesias y catedrales de las principales ciudades andaluzas, como Sevilla o Granada, siguiendo el modelo de doble órgano instaurado en la catedral de Santiago de Compostela⁴⁶. Además, contar con este tipo de instrumentos se consideraba un símbolo de poder y riqueza, tanto para los mecenas como para las propias iglesias, aunque en muchos casos se tratase de órganos más modestos, pues la mayoría de las iglesias solo podían aspirar a poseer un instrumento.

Tal era el caso de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez⁴⁷ (Fig. 3). A este respecto, el primer testimonio sobre la presencia de un órgano en este templo se encuentra en las cuentas de fábrica presentadas durante la visita general de

42. Nieto Cumplido, 564.

43. Cea Galán y Chía Trigos, *Órganos en la provincia*, 326.

44. Rafael Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, Colección de documentos inéditos para la historia de España 107 (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1893), 143-144.

45. Ramírez de Arellano, 144.

46. Cea Galán, "La organería en la," 260.

47. Fundada en 1385 por los señores de Fernán Núñez. Véase: Francisco Crespín Cuesta. *Historia de la Villa de Fernán Núñez* (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1994), 78-79.



Fig. 3. Iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas, siglos XIV-XVIII. Fernán Núñez, Córdoba. © Fotografía: Ángel Marín Berral.

1591, en las que se recoge el pago del salario del organista⁴⁸. Posteriormente, en 1612 ya se menciona el propio instrumento, que tuvo que ser objeto de una reparación⁴⁹.

Las sucesivas reformas del órgano del templo mayor de Fernán Núñez y su vinculación con los maestros organeros de la catedral de Córdoba no son exclusivas de este estudio de caso, ya que en otras localizaciones, como en la iglesia prioral de Santa María de Carmona (Sevilla), nos indican Justo Estebaranz y Ojeda Barrera que dicha iglesia

48. Visita General de Fernán Núñez, 1591, Visitas Generales, Caja 7.595, Archivo de la Diócesis de Córdoba (ADC), Córdoba.

49. Visita General de Fernán Núñez, 1612, Visitas Generales, Caja 6.251, ADC, Córdoba.

adquirió órganos “del mismo modo que lo había hecho la catedral”, relacionándose tanto organistas como maestros organeros con dicho templo⁵⁰.

La renovación del órgano por Martín Furriel (1718-1719)

Las reparaciones del órgano documentadas durante el siglo XVII no evitaron el deterioro de la máquina instrumental. En 1714, el obispo de Córdoba, Francisco Solís Hervás, dio licencia al vicario parroquial, Pedro de Luque Granado, para la composición de un nuevo órgano “para el mayor culto divino”⁵¹. Este proyecto, además de enaltecer las celebraciones litúrgicas, se ejecutaría acorde a los preceptos de la estética barroca imperante en el momento, con especial incidencia en las cajas de los órganos, convertidas en auténticas obras de arte⁵².

A pesar de la bonanza económica que vivió la villa de Fernán Núñez en los inicios del siglo XVIII⁵³, con el desarrollo de numerosas industrias⁵⁴, los recursos de la fábrica de la iglesia de Santa Marina se habían visto mermados por las constantes reparaciones arquitectónicas en el templo⁵⁵. Este contexto desfavorable no evitó que la renovación del órgano fuera una prioridad para los gestores de la fábrica parroquial, ya que en 1718 redujeron gastos ordinarios para poder acometer la intervención⁵⁶. Es en este momento cuando aparece la figura de Martín Furriel Íñiguez, maestro organero de la catedral de Córdoba, quien fue ayudado por Pedro José Lozano, maestro de carpintería vecino de Fernán Núñez, así como por Alonso Ximénez, maestro herrero y Francisco de León, maestro albañil⁵⁷.

En la declaración firmada por estos maestros se indica que la obra comenzó el 17 de septiembre de 1718 y concluyó el 11 de febrero de 1719 con un presupuesto de 8.581 reales

50. Ángel Justo Estebaranz y Alfonso Ojeda Barrera, “Órganos, organeros y organistas en la iglesia de Santa María de Carmona (1507-1743),” *Laboratorio de Arte*, no. 29 (2017): 157, <https://doi.org/10.12795/LA.2017.i29.07>.

51. Cuentas de Fábrica (CF), 19 de octubre de 1714, Cuentas de Fábrica, Caja 254, Archivo de la Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez (APSM), Fernán Núñez.

52. Véase: Antonio Bonet Correa. “La evolución de la caja de órgano en España y Portugal,” en *El órgano español, Actas del II Congreso Español de Órgano*, coord. Antonio Bonet Correa (Madrid: Ministerio de Cultura; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987), 243-354.

53. Antonio Garrido Hidalgo, “La iglesia de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez (Córdoba),” *Axarquía*, no. 6 (1983), 12.

54. Crespín Cuesta, *Historia de la villa*, 159.

55. Rivas Carmona, “Las obras,” 179.

56. CF, 29 de octubre de 1718, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM, Fernán Núñez.

57. CF, 6 de marzo de 1719, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM, Fernán Núñez.

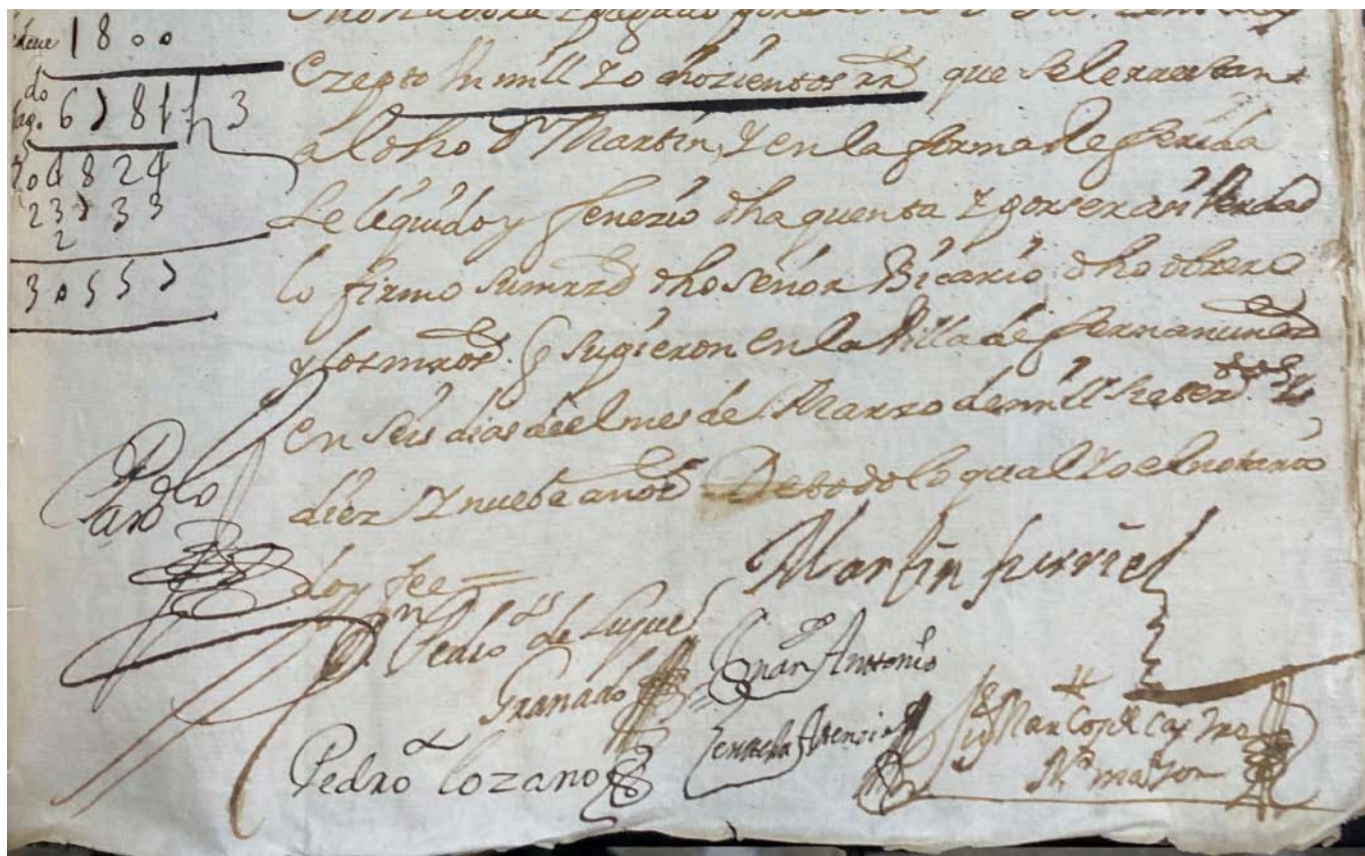


Fig. 4. Recibí firmado por Martín Furriel tras su intervención en el órgano de la iglesia de Santa Marina. Cuentas de Fábrica, 2 de enero de 1722, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM. © Fotografía: Ángel Marín Berral.

y 3 maravedís⁵⁸. En marzo de 1719, Martín Furriel y Pedro José Lozano recibieron un pago parcial de 6.781 reales y 3 maravedís, de los cuales, 3.800 reales fueron para el maestro organero “por sus manos, metal y baldreses”, quedando pendiente un saldo de 1.800 reales (Fig. 4)⁵⁹.

Posteriormente, en agosto de 1720, Juan Antonio Centella, obrero de la fábrica de Santa Marina, informó al obispo de Córdoba de que, a pesar de haber impuesto un censo de 400 ducados sobre los bienes de la fábrica para el órgano y las obras de la iglesia, la situación económica seguía siendo precaria: “no poder dha fabrica cumplir sus cargas por lo mucho que tiene experimentada su pobreza”⁶⁰. A pesar de esto, el 5 de diciembre de 1720, Martín Furriel recibió un pago de 50 reales⁶¹, y de otros 300 reales el 4 de agosto de 1721⁶².

58. Un año después de la ejecución del órgano de Fernán Núñez, Martín Furriel realizará el órgano para la iglesia de la Purísima Concepción de Lucena en 1720.

59. CF, 29 de septiembre de 1719, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM, Fernán Núñez.

60. CF, 4 de agosto de 1720, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM, Fernán Núñez.

61. CF, 5 de diciembre de 1720, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM, Fernán Núñez.

62. CF, 4 de agosto de 1721, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM, Fernán Núñez.

La deuda aún no había sido saldada en septiembre, cuando el día 21, ayudado por su hermano José Furriel para escribir, Martín Furriel envió una misiva a Juan Antonio Centella informándole de su delicado estado de salud: “mui cerca de quarenta dias enfermo de tabardillo y otros accidentes (...), pero tan devil q no se si podre salir a la calle en muchos dias”. En ella, solicitaba al obrero que entregase a su hermano los 200 reales restantes, debido a que “las boticas han apurado quanto dinero tenia y aun no a sido bastante”, disculpándose de que, de no ser por su situación, no le recordaría “semejante nimiedad”⁶³.

Martín Furriel falleció el 7 de diciembre de 1721. En una de las cláusulas de su testamento se especifica que sus herederos debían reclamar el “resto de aderezo de un organo que en la Iglesia Parroquial de la Villa de fernannuñez avia hecho; se le estaban deviendo, por Don Juan Centellas obrero y administrador de dha Iglesia docientos reales de vellon”⁶⁴. Fue su viuda, Bernardina de Sepúlveda y Córdoba, quien reclamó dicha cantidad el 2 de enero de 1722, la cual fue finalmente pagada por el obrero de la fábrica⁶⁵.

Traslado del órgano a la ermita de la Caridad (1732)

Con el comienzo de las obras del nuevo edificio barroco en octubre de 1724, dirigidas inicialmente por el arquitecto Tomás de Pedrajas⁶⁶, el visitador general del obispado de Córdoba ordenó en noviembre de 1730 al obrero de la fábrica “que ponga el organo en la Hermita de la Charidad y le haga componer”⁶⁷ (Fig. 5). El traslado y la reparación del órgano concluyeron el 6 de marzo de 1732, y fueron realizados por el maestro organero Fray Martín de Almazán, ermitaño calzado, y por Francisco Andía y Pedro Maruel, oficiales organeros y vecinos de La Rambla.

La obra fue de gran envergadura, ya que contó con maestros de pintura y tallistas, como Tomás Navarro, Francisco Antonio Cortés y Gaspar Ruiz de Vargas, también vecinos de La Rambla⁶⁸. El coste total de esta actuación supuso un gasto de 12.158 reales y 18 maravedís de vellón, incluyendo los importes de todos los materiales y sus portes,

63. CF, 21 de septiembre de 1721, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM, Fernán Núñez.

64. CF, 2 de enero de 1722, Cuentas de Fábrica, Caja 254, APSM, Fernán Núñez.

65. CF, 2 de enero de 1722.

66. Véase: Jesús Rivas Carmona, *Arquitectura Barroca Cordobesa* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982), 232-238; Francisco Crespín Cuesta, “La iglesia de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán-Núñez en el barroco andaluz,” en *El barroco en Andalucía*, coord. Manuel Peláez del Rosal (Córdoba: Universidad de Córdoba, 1984), 2:237-246.

67. CF, 7 de noviembre de 1730, Cuentas de Fábrica, Caja 255, APSM, Fernán Núñez.

68. CF, 6 de marzo de 1732, Cuentas de Fábrica, Caja 255, APSM, Fernán Núñez.



Fig. 5. Ermita de la Caridad, siglos XVI-XIX. Fernán Núñez, Córdoba. © Fotografía: Ángel Marín Berral.

así como los salarios, comidas y viajes de los maestros y operarios⁶⁹. El órgano estaba compuesto por una única caja, además de una cámara para los fuelles. Asimismo, la decoración se completó con cuatro ángeles: dos costaron 45 reales cada uno y los otros dos 40 reales cada uno.

En 1739, el obispo Marcelino Siuri consideró restituir el órgano en el templo mayor, a pesar de las dificultades económicas de la fábrica parroquial⁷⁰. El oficial Pedro Maruel se encargó del traslado del instrumento en los últimos meses del año, para lo que el prelado cordobés aplicó 2.700 reales⁷¹. Previamente, entre marzo y mayo de ese año, se ejecutó la tribuna del órgano en la nueva iglesia, pintada por el maestro Martín de Morales⁷², quien se encontraba realizando la policromía de sus bóvedas y paramentos⁷³ (Fig. 6).

69. CF, 6 de marzo de 1732.

70. La situación económica de la fábrica de la parroquia por la reedificación del templo hizo que las propias cofradías tuviesen que destinar recursos para las obras. Además de la mudanza del órgano, las agrupaciones religiosas trasladaron sus imágenes sagradas a la ermita de la Caridad para el culto y veneración. Ángel Marín Berral, "La evolución del patrimonio artístico de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario a través de sus inventarios," *Arte y Patrimonio*, no. 9 (2024): 79-81.

71. CF, 2 de agosto de 1740, Cuentas de Fábrica, Caja 286, APSM, Fernán Núñez.

72. CF, 14 de abril de 1739, Cuentas de Fábrica, Caja 286, APSM, Fernán Núñez.

73. CF, 8 de mayo de 1739, Cuentas de Fábrica, Caja 286, APSM, Fernán Núñez.



Fig. 6. Martín de Morales, tribuna del órgano de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas, 1739. Fernán Núñez, Córdoba. © Fotografía: Ángel Marín Berral.

Intervención de José Furriel Íñiguez en el órgano (1759)

Apenas dos décadas después de la bendición y apertura del templo barroco, el órgano volvió a presentar defectos. El 5 de julio de 1758, José Furriel Íñiguez realizó un reconocimiento del estado del órgano de la iglesia de Santa Marina, por el cual recibió un pago de 61 reales⁷⁴. El principal problema que describió radicaba en los cuatro fuelles del órgano, que debían ser redimensionados para su correcto funcionamiento⁷⁵.

74. CF, 5 de julio de 1758, Cuentas de Fábrica, Caja 286, APSM, Fernán Núñez.

75. CF, 5 de julio de 1758.

Posteriormente, el 26 de octubre de 1758, el obispo Martín Barcia devolvió una planta realizada por el maestro José Furriel para la reparación del órgano a Juan de Baena y Luque, vicario parroquial. Asimismo, le solicitó que otros expertos revisaran el instrumento para proponer alguna mejora, la cual se le debía trasladar para tomar una decisión final sobre la actuación⁷⁶. El otro presupuesto se le pidió a fray José de la Cuesta, quien, en enero de 1759, calculó que la reparación del órgano costaría 400 ducados, igual que la de José Furriel, pero añadiendo que era necesario construir unos nuevos fuelles⁷⁷.

La decisión del obispo Barcia se dictó el 4 de mayo de 1759, decantándose por José Furriel, posiblemente debido a su experiencia en la catedral de Córdoba y porque en abril de 1759 había presentado una contraoferta que incluía la reparación del maderaje de los fuelles en el caso de que fuese necesaria⁷⁸. El maestro organero se comprometió a concluir la reparación del órgano y la hechura de un nuevo secreto para la fiesta de Santa Marina⁷⁹. La intervención se completó el 28 de junio de 1760, cuando se trasladaron las piezas a Fernán Núñez. Los oficiales organeros Juan Furriel Linares y Patricio Furriel de Sepúlveda fueron los encargados de desmontar, colocar y asentar el órgano, trabajo que les tomó un total de 72 días, finalizando el 17 de septiembre de 1760, dos meses después de la fecha inicialmente acordada⁸⁰.

Actuación de Patricio Furriel Crespo en los daños del órgano (1785-1789)

El órgano necesitó una nueva intervención antes de que concluyera el siglo XVIII. El nieto de Martín Furriel, Patricio Furriel Crespo, regresó el 6 de septiembre de 1785 para efectuar un reconocimiento sobre el estado del instrumento, con el objetivo de "repararlo de varias cosas que tiene necesidad"⁸¹. El principal daño era la imposibilidad de hacerlo sonar y afinarlo, para lo que era necesario apretar las tapas de los registros y llevar a cabo una serie de reparaciones adicionales.

76. CF, 26 de octubre de 1758, Cuentas de Fábrica, Caja 286, APSM, Fernán Núñez.

77. CF, 5 de julio de 1758, Cuentas de Fábrica, Caja 286, APSM, Fernán Núñez.

78. CF, 5 de julio de 1758.

79. La festividad de Santa Marina de Aguas Santas, patrona de Fernán Núñez, tiene lugar el 18 de julio.

80. CF, 17 de septiembre de 1760, Cuentas de Fábrica, Caja 286, APSM, Fernán Núñez.

81. CF, 6 de septiembre de 1785, Cuentas de Fábrica, Caja 289, APSM, Fernán Núñez.

Durante su visita a la iglesia de Santa Marina para el examen del órgano, Patricio Furriel recibió un pago de Manuel Rubio, obrero de la fábrica, por otro trabajo realizado, como consta en un recibo con la misma fecha, por un importe de 1.576 reales. Esta intervención consistió en la reparación de los cuatro fuelles del órgano, así como el coste de los portes a la ciudad de Córdoba y el trabajo de su colocación. En esta cantidad también se incluían los gastos del reconocimiento del instrumento⁸².

El obispo Yusta falleció en diciembre de 1787 y el nuevo obispo de Córdoba, Antonio Caballero y Góngora, no tomó posesión hasta el 15 de septiembre de 1788. Durante el interregno episcopal, la parroquia solicitó una nueva reparación basada en el informe previo de Patricio Furriel. Este compareció el 25 de agosto de 1788 ante el notario mayor, Christian Baena Muñoz, para presentar su presupuesto, en el que proponía desmontar todas las partes del instrumento. La trompetería estaba inservible debido a las obras de albañilería realizadas en el templo en los años previos, que habían dañado el instrumento. Además, se detectaron problemas de humedad en los fuelles, que debían ser forrados de nuevo. La obra tuvo un coste de 4.500 reales y se concluyó el 29 de marzo de 1789⁸³.

El órgano en el siglo XIX y su destrucción en 1936

Durante el siglo XIX el órgano continuó en uso, pero hacia mediados de siglo fue necesaria una nueva intervención. En 1859, el organero Francisco de Paula Moreno realizó una reforma significativa, que incluyó la renovación de los fuelles, la modificación del mecanismo y la hechura de un nuevo teclado. La actuación concluyó en enero de 1861 y tuvo un coste de 4.500 reales⁸⁴. Este proceso modernizó el instrumento, adaptándolo a las necesidades litúrgicas de la época.

La única fotografía localizada del instrumento barroco pertenece a la década de 1920. En esta imagen se puede apreciar la majestuosidad y grandiosidad del órgano, en consonancia con la arquitectura barroca del templo, lo que evidencia su importancia visual dentro del espacio sagrado (Fig. 7). Gracias a este testimonio gráfico, podemos conocer que el órgano estaba compuesto por cinco castillos en el cuerpo principal: el

82. CF, 6 de septiembre de 1785.

83. CF, 11 de febrero de 1789, Cuentas de Fábrica, Caja 289, APSM, Fernán Núñez.

84. CF, 13 de octubre de 1859, Cuentas de Fábrica, Caja 290, APSM, Fernán Núñez.

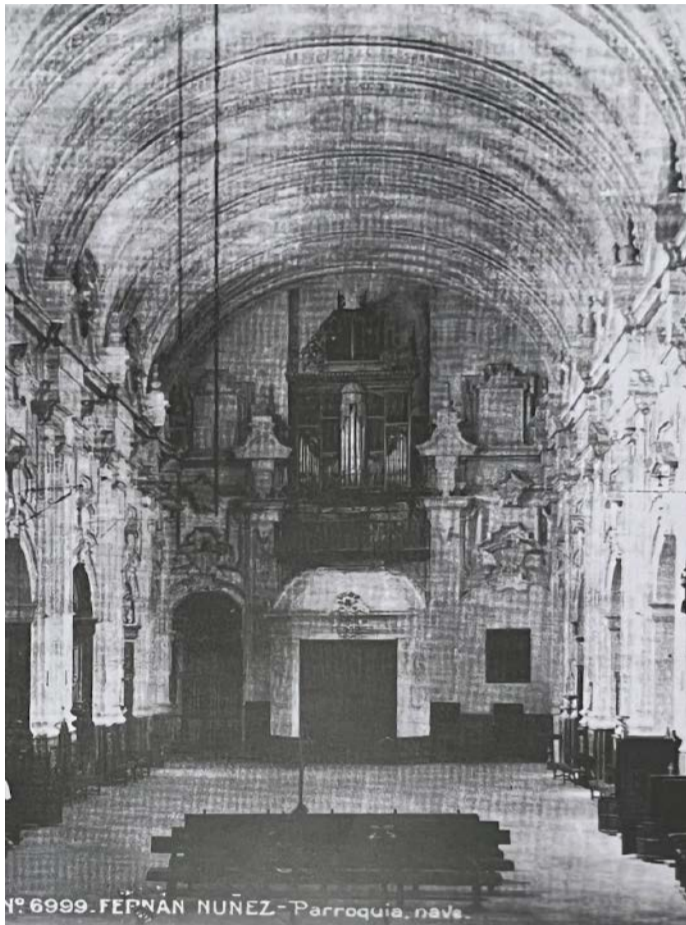


Fig. 7. Interior de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas y órgano sobre la tribuna del cancel, c. 1920. Fernán Núñez, Córdoba. © Fotografía: APSM.

central de mayor tamaño, triples los dos que lo enmarcan al central y dobles los dos de los extremos. El remate, compuesto por dos castillos, está flanqueado por lo que parecen ser los cuatro ángeles de la reforma de 1732, y coronado por un nimbo solar. Esta composición, coronada por el gran ático, no es frecuente en los órganos conservados en los que intervino la familia Furriel, salvo en los de la catedral de Córdoba. Sí se encuentra cierta similitud en su composición con el órgano de la iglesia de la antigua colegiata de San Hipólito, en Córdoba, obra de José Corchado en 1735⁸⁵.

A principios del siglo XX, el órgano se encontraba inservible, por lo que en 1923 fue necesaria una última intervención, realizada por el técnico Manuel Rubio, de la casa Amezua y Cía. Esta empresa, especializada en la reparación de órganos, presupuestó la restauración del instrumento en 2.000 pesetas.

A principios del siglo XX, el órgano se encontraba inservible, por lo que en 1923 fue necesaria una última inter-

Unos años después, en los sucesos de julio de 1936, en el marco de la Guerra Civil española, el órgano fue derribado de la tribuna e incendiado en el jardín de la iglesia, como parte de la destrucción de bienes eclesiásticos que ocurrieron en varias localidades de España. Este triste final marcó la desaparición definitiva de un instrumento que había acompañado la vida litúrgica del templo durante siglos. En la actualidad, solo se conserva el espacio donde se ubicaba el órgano y los elementos sustentantes de madera policromada, cuyas pinturas muestran la destreza de Martín de Morales (Fig. 8).

85. Cea Galán, "La organería en la", 87.



Fig. 8. Interior de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas, 2024. Fernán Núñez, Córdoba. © Fotografía: Ángel Marín Berral.

Conclusiones

La investigación sobre la dinastía de los Furriel ha permitido profundizar en el conocimiento sobre una familia de organeros cuya labor fue fundamental en el desarrollo del patrimonio musical y artístico de la diócesis de Córdoba y otras localidades andaluzas durante el siglo XVIII. A través del estudio genealógico y la revisión documental, hemos logrado corregir errores historiográficos previos a través de la aportación de datos inéditos, trazando con mayor precisión las relaciones familiares, así como su origen aragonés, lo que contribuye a una comprensión más integral del contexto cultural y profesional en el que estos artífices se desarrollaron y en el que fue posible la transmisión de técnicas y conocimientos artesanales a lo largo de tres generaciones.

El caso específico del órgano de la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez, en el que participaron las tres generaciones de maestros organeros Furriel, ha sido clave para ilustrar la importancia del órgano en la liturgia de las parroquias andaluzas. Las continuas intervenciones que sufrió este instrumento, desde su renovación por Martín Furriel en 1718 hasta las últimas reparaciones realizadas en el siglo XIX, ponen de manifiesto la importancia de la sucesión generacional en la conservación y mejora de un elemento patrimonial que, aunque destruido en el siglo XX, sigue presente en los documentos históricos.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo Diocesano de Córdoba (ADC). Córdoba. Fondos y colecciones: Visitas generales.
- Archivo Diocesano de Córdoba – Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba (ADC-SSIC). Córdoba. Fondos y colecciones: Libros de bautismos, matrimonios y defunciones.
- Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC). Córdoba. Fondos y colecciones: Protocolos notariales.
- Archivo de la Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez (APSM). Fernán Núñez. Fondos y colecciones: Cuentas de Fábrica.

Fuentes bibliográficas

- Bonet Correa, Antonio. "La evolución de la caja de órgano en España y Portugal." En *El órgano español, Actas del II Congreso Español de Órgano*, coordinado por Antonio Bonet Correa, 243-354. Madrid: Ministerio de Cultura; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- Cea Galán, Andrés. "La organería en la Andalucía barroca: centros de actividad y circuitos de difusión." En *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas*, coordinado por Alfredo José Morales Martínez, 259-266. Vol. 3. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009.
- Cea Galán, Andrés, e Isabel Chía Trigos. *Órganos en la provincia de Córdoba. Inventario y catálogo*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2011.
- Crespín Cuesta, Francisco. "La iglesia de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán-Núñez en el barroco andaluz." En *El barroco en Andalucía*, coordinado por Manuel Peláez del Rosal, 237-246. Vol. 2. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1984.
- . *Historia de la Villa de Fernán Núñez*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1994.
- Gallego Burín, Antonio. *La Capilla Real de Granada*. Madrid: CSIC, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1952.

- Garrido Hidalgo, Antonio. "La iglesia de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez (Córdoba)." *Axarquía*, no. 6 (1983): 9-19.
- Gómez Castellanos, Ofelia. "La Dinastía 'Castro' de organeros poblanos: la organería en las provincias mexicanas de Puebla y Tlaxcala en los siglos XVIII y XIX." Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Justo Estebaranz, Ángel, y Alfonso Ojeda Barrera. "Órganos, organeros y organistas en la iglesia de Santa María de Carmona (1507-1743)." *Laboratorio de Arte*, no. 29 (2017): 155-176. <https://doi.org/10.12795/LA.2017.i29.07>.
- Luengo Gutiérrez, Pedro. *Francisco Pérez de Valladolid (1703-1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2013.
- Marín Berral, Ángel. "La evolución del patrimonio artístico de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario a través de sus inventarios." *Arte y Patrimonio*, no. 9 (2024): 73-90.
- Miravet, Ricardo, Julián Pastor. "La dinastía de organeros Turull a lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX." *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, no. 16-1 (2000): 187-250.
- Moreno de Soto, Pedro Jaime. "La organería barroca de Osuna." *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 18 (2016): 85-93.
- Nieto Cumplido, Manuel. *La catedral de Córdoba*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, Obra Social y Cultural, 2007.
- Ortiz Juárez, Dionisio, Juan Bernier Luque, Manuel Nieto Cumplido, y Francisco Lara Arrebola. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Vol. 1. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1981.
- Ramírez de Arellano, Rafael. *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, Colección de documentos inéditos para la historia de España 107. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1893.
- Ramírez Palacios, Antonio. "Dinastías de organeros en Andalucía en los siglos XVIII y XIX." En *El órgano español, Actas del II Congreso Español de Órgano*, coordinado por Antonio Bonet Correa, 151-157. Madrid: Ministerio de Cultura; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- Reyes Fernández, Beatriz. "La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)." Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2018.
- Rivas Carmona, Jesús. "Las obras barrocas de Santa Marina de Fernán Núñez." En *Actas del I Congreso de Historia Moderna de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (siglo XVIII)*, Tomo 2, 177-182, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978.
- . *Arquitectura Barroca Cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.
- Sequeiros Pumar, Candelaria. *Estudio Histórico-Artístico de la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.



La Academia de Bellas Artes de Cádiz en la configuración del mobiliario litúrgico para la Catedral Nueva (1835-1869)

The Academy of Fines Arts of Cádiz in the Configuration of the Liturgical Furniture for the New Cathedral (1835-1869)

Juan Alonso de la Sierra Fernández

Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, España

juandlasi@hotmail.com

 0000-0002-2103-9954

Recibido: 31/07/2024 | Aceptado: 03/10/2024

Resumen

La Consagración de la Catedral Nueva de Cádiz en 1838 no hubiera sido posible sin la correspondiente dotación de mobiliario y ajuar litúrgico. La escasez de recursos económicos obligó a recurrir a lo custodiado en el viejo templo catedralicio y a aceptar algunas cesiones o depósitos de instituciones religiosas y conventos desamortizados. Se sumó, además, un estimable número de nuevas aportaciones. La Academia Provincial de Bellas Artes desempeñó un destacado papel en ese proceso, no solo por su ascendiente en los nuevos proyectos, sino por la valiosa contribución de arquitectos y artistas que eran miembros de ella o pertenecían a su círculo.

Abstract

The Consecration of the New Cathedral of Cádiz in 1838 would not have been possible without the corresponding provision of furniture and liturgical trousseau. The scarcity of economic resources forced them to resort to what was kept in the old cathedral temple and to accept some transfers or deposits from religious institutions and disentailed convents. In addition, a substantial number of new contributions were added. The Provincial Academy of Fine Arts played an outstanding role in that long process, not only because of its ascendancy in the new projects, but because of the valuable contribution of architects and artists who were members of the project or belonged to the inner circle.

Palabras clave

Academia
Catedral
Coro
Desamortización
Mobiliario litúrgico
Presbiterio

Keywords

Academy
Cathedral
Choir Stalls
Confiscation
Liturgical furniture
Presbytery

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Alonso de la Sierra Fernández, Juan. "La Academia de Bellas Artes de Cádiz en la configuración del mobiliario litúrgico para la Catedral Nueva (1835-1869)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 166-188. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10886>.

© 2025 Juan Alonso de la Sierra Fernández. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

El proceso de construcción de un nuevo primer templo diocesano en Cádiz, que se inició en 1723, quedó paralizado por la falta de recursos económicos en 1796, cuando solo quedaba por construir la cúpula y cerrar una bóveda de la nave central para poder utilizar su interior¹. Pasados treinta y seis años, un aparatoso incendio en una de las capillas motivó que el obispo diocesano fray Domingo de Silos Moreno, animado por el Gobernador de la Plaza, decidiera reemprender la empresa con el objetivo de abrir el templo al culto. Para alcanzar este objetivo era consciente de que, a su vez, sería imprescindible dotarlo del adecuado mobiliario y ajuar litúrgico².

Los condicionantes económicos obligaron a Juan Daura, arquitecto encargado de finalizar las obras, a ejecutar un diseño de cúpula mucho más sencillo que los proyectados con anterioridad. Criterios de austeridad semejantes se aplicaron al mobiliario y ajuar litúrgico. De esta forma la nueva catedral pudo consagrarse el 28 de noviembre de 1838, aunque permanecían sin finalizar las torres, la sacristía y la capilla del Sagrario, que no llegó a construirse.

Además del ajuar litúrgico adecuado para un templo catedralicio, era necesario dotar de retablos, esculturas o pinturas a dieciséis capillas y distintos paramentos del crucero, la contrafachada y algunos pilares. Había una excepción, pues una capilla de la nave del evangelio, dedicada a la Asunción, se había abierto al culto a mediados del siglo XVIII bajo el patronato del Consulado de Indias y disponía del retablo salomónico en mármol que la preside. Fue realizado hacia 1750, su origen es genovés y se relaciona con el estilo de Alessandro Aprile (Fig. 1). La escultura de la titular, también en mármol, se atribuye a Francesco María Schiaffino³. En la capilla se celebró una gran ceremonia por el reinicio de las obras el 11 de noviembre de 1832⁴.

* El origen de este texto es la ponencia titulada "Mobiliario Litúrgico para la nueva Catedral", impartida en el curso de verano de la UNED *En el centenario de la Catedral Nueva de Cádiz*. Cádiz, julio de 2022.

1. El académico Nicolás de la Cruz, conde de Maule, lamentaba su abandono cuando faltaba tan poco para concluir las y tras la gran inversión realizada, con aportaciones de los obispos, comerciantes, vecindario y parte de los caudales que venían de América; pero la situación económica había cambiado debido a la crisis provocada por los bloqueos al puerto en el contexto de la guerra con Inglaterra. Tampoco mejoró durante los años siguientes por la Guerra de la Independencia y, aunque a comienzos de la tercera década del siglo XIX había más estabilidad, no podía compararse con la prosperidad de la centuria precedente. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *De Cádiz y su Comercio*, vol. 13 de *Viaje de España, Francia e Italia*, ed. Manuel Ravina Martín (Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997), 181.
2. En la capilla afectada se habían almacenado maderas. Cuando finalizaron las obras se dedicó a san Firmo y en la actualidad acoge el conjunto escultórico del Sagrado Corazón de Jesús de Mariano Benlliure.
3. Lorenzo Alonso de la Sierra, "Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile," *Atrio, Revista de Historia del Arte*, no. 4 (1992): 71-83. Una descripción completa de las piezas que componen el mobiliario y ajuar litúrgico de la Catedral



Fig. 1. Alessandro Aprile, retablo, ca. 1750, mármol. Francisco María Schiaffino, *Virgen de la Asunción*, ca. 1750, mármol. Gaetano Patalano, *San Fermín* (hornacina lateral), 1694, madera tallada y policromada. Capilla de la Asunción. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

Cuando los trabajos estaban a punto de concluir, se planteó llevar todas las piezas que pudieran aprovecharse de la antigua catedral, se buscaron depósitos o donaciones de otras iglesias e instituciones religiosas y la desamortización de Mendizábal proporcionó algunas imágenes procedentes de conventos exclaustrados. Además, se incorporaron elementos de nueva factura sufragados en su mayor parte mediante donativos de los propios obispos, los capitulares y algunos miembros de la burguesía local. Es en estas últimas actuaciones, la supervisión de los proyectos o la adaptación de viejas piezas a nuevos emplazamientos, donde la Academia, sus integrantes y círculo, desempeñaron un destacado papel.

Nueva, puede consultarse en: Juan Alonso de la Sierra y Lorenzo Alonso de la Sierra, "Cádiz. Santa y Apostólica Iglesia Catedral de la Santa Cruz sobre las Aguas. Catedral Nueva," en *Iglesias de la Diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía Artística*, coords. Juan Alonso de la Sierra y Lorenzo Alonso de la Sierra (Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021), 29-48.

4. Javier de Urrutia, *Descripción Histórico Artística de la Catedral de Cádiz* (Cádiz: Revista Médica, 1843), 134-135. Este trabajo es esencial para conocer cómo quedó configurado el contenido del templo tras su apertura. Urrutia era consiliario secretario-contador y académico de mérito por la pintura de la Academia gaditana.

Periodización

En el proceso de las actuaciones citadas es posible diferenciar dos periodos. Las fechas centrales del primero se sitúan entre 1835 y 1840, en torno a la consagración del templo, aunque es posible prolongarlo hasta la muerte del obispo fray Domingo de Silos en 1853. El segundo se desarrolló a lo largo de los episcopados de Juan José Arbolí y Félix María Arriete, concentrando su mayor actividad entre 1858 y 1869, con una primera fase protagonizada por la instalación del actual coro y otra segunda por la construcción del tabernáculo a partir de 1862.

Primer periodo

Piezas trasladadas desde la Catedral Vieja

La Catedral Vieja, reconstruida con escasos recursos tras la destrucción provocada por el asalto angloholandés de 1595, había acumulado un importante patrimonio mueble durante los siglos XVII y XVIII en paralelo a la gran expansión económica que experimentó la ciudad. El obispo se propuso trasladar al nuevo templo el mayor número de estas piezas en un proceso que comenzó en 1835, al finalizar la construcción de la cúpula, cuando aún faltaban tres años para culminar las obras en el interior. Entonces envió un oficio al Cabildo para informarle sobre el tema y a su vez solicitar el traslado de las estatuas que estaban en la portada lateral de la antigua catedral⁵. Era conveniente hacerlo porque aún permanecía abierta la bóveda de la nave central por donde habían subido con la ayuda de una calandria los materiales para construir la cúpula y realizar otras obras en la cubierta⁶. El sistema era idóneo para elevar las dos esculturas de mayores dimensiones: la de *Santiago*, que iba a situarse sobre el trasdosado de la bóveda del presbiterio, y la del *Salvador*, que presidiría el cuerpo central de la fachada. Las de los patronos *San Servando* y *San Germán* se colocaron en el segundo cuerpo de la portada principal y las de *San Pedro* y *San Pablo* en sendos retablos del primer tramo del templo⁷. La estructura arquitectónica de la portada se desmontó en esos momentos o poco después bajo la excusa de su mala conservación⁸.

5. Cabildo de 30 de julio de 1835, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.58, fols. 35-35v, Archivo Catedralicio (AC), Cádiz.

6. Urrutia, *Descripción*, 169-170.

Pasado un tiempo, el prelado comunicó al Cabildo que había llegado el momento de ocuparse de los altares, imágenes y demás objetos que pudieran aprovecharse. Pidió que se nombrase una comisión de tres capitulares para encargarse de ello y hacerlo ordenadamente, aunque no se pudo evitar alguna alteración en el desarrollo cotidiano de los actos litúrgicos, como sucedió con el coro⁹. Es probable que esta pieza fuera la realizada a comienzos del siglo XVII, cuando se reconstruyó el templo. Se trataba de una estructura muy sencilla, pequeña para el nuevo espacio y en un estado de conservación bastante deficiente. En la nueva instalación se le añadieron campanarios y tribunas neogóticas, poco acordes con la estética del conjunto. Carlos Requejo, maestro de obras que colaboró con Daura y posteriormente con Juan de la Vega, realizó en piedra el trascoro y los laterales¹⁰. El único órgano del viejo templo se colocó en el lado del evangelio. Se llevaron igualmente los libros de coro, algunos con interesantes iluminaciones y decorados.

El traslado del ajuar y los ornamentos litúrgicos fue prácticamente completo. Incluía el conjunto de relicarios de la antigua capilla de las reliquias y diversas piezas de orfebrería, algunas de gran valor, cuya cronología se extiende desde el siglo XVI al XIX¹¹. Las pinturas de mayores dimensiones se colocaron sobre los altares de varias capillas y otras zonas del templo. Varias de menor tamaño, como una colección de cobres flamencos con pasajes de la vida de Cristo, se ubicaron también en algunas capillas y dependencias (Figs. 2 y 3). Merece destacarse el conjunto donado por el obispo Alonso Vázquez de Toledo en el tercer cuarto del siglo XVII¹². Incluye el *Martirio de San Sebastián*, un lienzo manierista fechado en 1621 y atribuido al pintor genovés Andrea Ansaldi, los cuadros de *San Firmo*, que se custodia ahora en el Museo Catedralicio¹³, y *Santa Teresa*, firmados por Cornelio Schut en 1669 y 1688 respectivamente, o *Santa Úrsula y las once*

7. Era una gran estructura salomónica de mármoles realizada en Génova. Fue contratada con Andrea Andreoli en 1673, Esteban Frugoni realizó las esculturas y se montó en 1682. Concierto y obligación de portada. El Cabildo de la Santa Iglesia de Cádiz a Andrea Andreoli y Juan Andrea Panés, su fiador, 31 de octubre de 1673, notaría 6. Felipe de Herrera, protocolo 1145, fols.823-826v, Archivo Histórico Provincial (AHP), Cádiz; Jerónimo de la Concepción, *Cádiz Ilustrada. Emporio del Orbe* (Ámsterdam: Imprenta de Joan Bus, 1690), 571.
8. Debió influir el rechazo de la época por el barroco. Un buen ejemplo es la opinión de Urrutia sobre el retablo de la Asunción: "altar de mala escuela, como indican sus columnas salomónicas". Urrutia, *Descripción*, 190.
9. Unos meses antes se planteó si el Cabildo habría de trasladarse a otra iglesia o permanecer provisionalmente en la capilla del Sagrario. Cabildo de 20 de agosto de 1838, Sec.I/Ser.I/Lib. 57, fol. 327 v (AC), Cádiz.
10. Urrutia, *Descripción*, 171.
11. En la actualidad el conjunto puede contemplarse en el Museo Catedralicio. Juan Alonso de la Sierra y Lorenzo Alonso de la Sierra, "Cádiz. Museo Catedralicio," en Alonso de la Sierra y Alonso de la Sierra, *Iglesias*, 49-56.
12. Concepción, *Emporio*, 555.
13. Lorenzo Alonso de la Sierra y Carlos Maura, "San Firmo," en *Traslatio Sedís*, coord. Antonio M. Ortiz (Cádiz: ArtiSplendore editorial, 2018), 238-239. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Catedral de Cádiz, 18 de junio de 2018-15 de diciembre 2018.

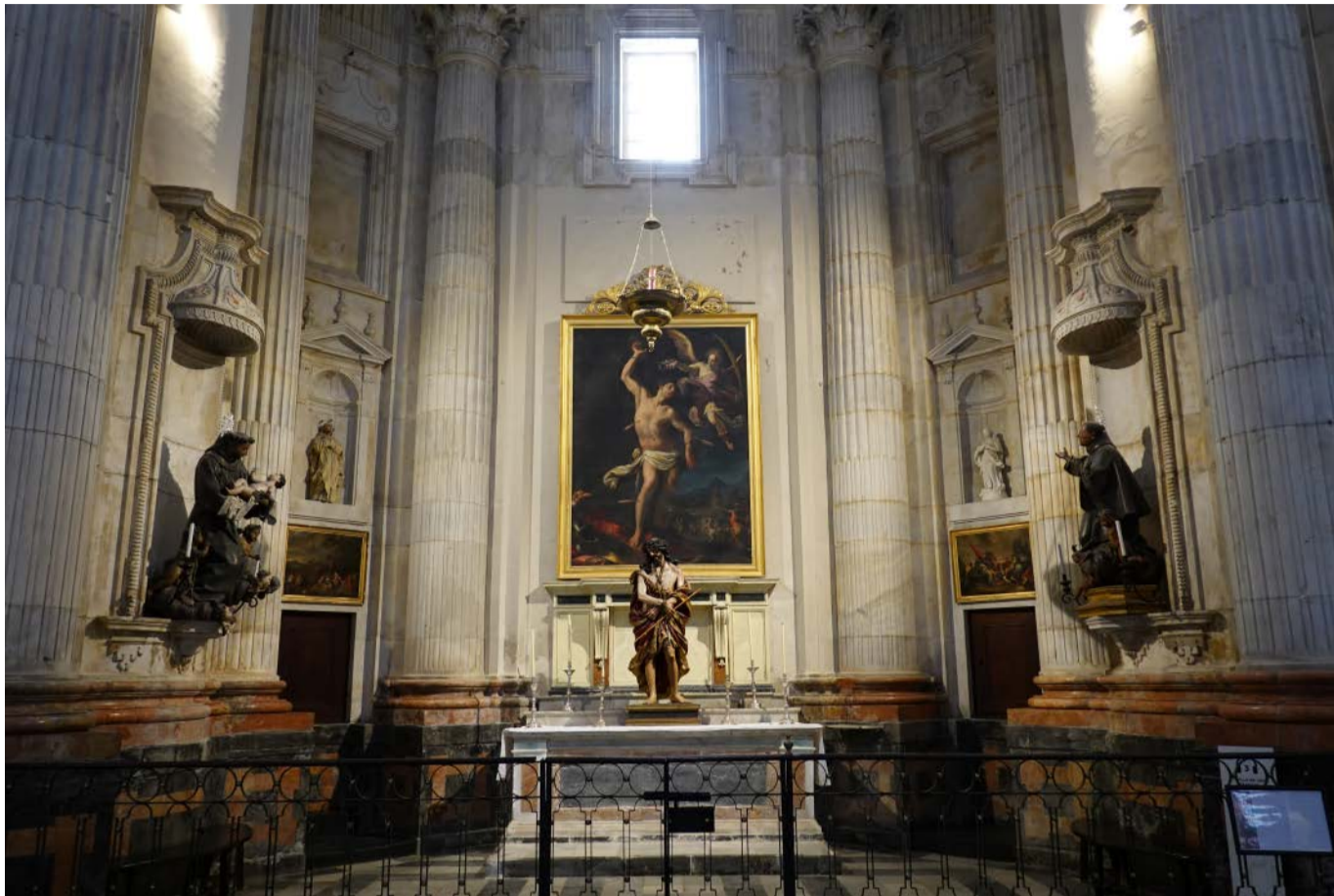


Fig. 2. Andrea Ansaldi, *Martirio de San Sebastián*, 1621, óleo sobre lienzo. Luisa Roldán, *Ecce Homo*, 1684, madera tallada y policromada. Ignacio Vergara, *San Antonio y San Pascual Bailón* (hornacinas laterales), ca. 1750, madera tallada y policromada. *Escenas de la vida de Cristo*, siglo XVII, óleo sobre cobre (entre hornacinas pequeñas y taquillas). Capilla de San Sebastián. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

mil vírgenes, relacionado con el mismo autor, aunque parece algo anterior¹⁴. Los tres primeros se destinaron a presidir los altares de sus respectivas capillas (véase fig. 2).

Al mismo conjunto pertenecieron los lienzos de *San Gerónimo*, *Cain y Abel* o *La Crucifixión de San Pedro*, del pintor danés Bernardo Keilhav. Los dos primeros se localizan actualmente en el Museo Catedralicio y el de san Pedro en la contrafachada de la Catedral Nueva. Otras piezas que no pertenecen a este grupo son *La Adoración de los Reyes* de Pablo Legot, fechable hacia 1642, que tuvo inicialmente la misma ubicación que la anterior, y *Jesús entre los Doctores*, cuadro de principios del siglo XVII que gozó de gran devoción y dispuso capilla propia tanto en el viejo templo como en el nuevo¹⁵. Un óleo de la *Inmaculada* del pintor Clemente de Torres, procedente del oratorio del Tribunal

14. El obispo Vázquez de Toledo dotó la fiesta de las once mil vírgenes con una procesión en la que se portaban las reliquias de dos cabezas donadas por él con el conjunto de relicarios. Concepción, *Emporio del Orbe*, 555.

15. Urrutia la consideró de escaso mérito. Urrutia, *Descripción*, 199.

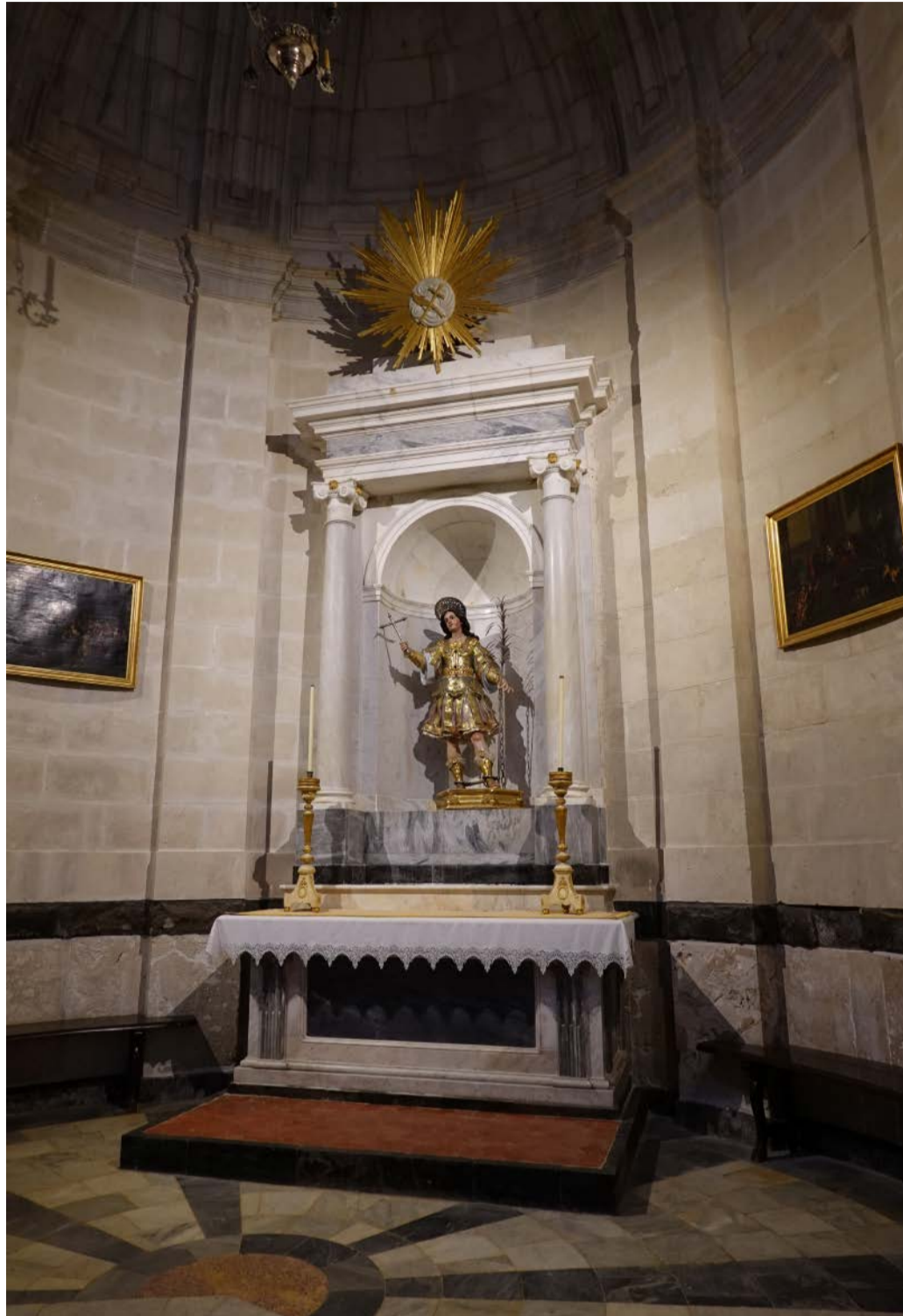


Fig. 3. Juan de la Vega, retablo, 1838, mármol. Luisa Roldán, *San Germán*, 1687, madera tallada y policromada. *Escenas de la vida de Cristo*, siglo XVII, óleo sobre cobre (a ambos lados del retablo). Capilla de San Germán. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

de la Contratación y que estuvo colocado desde 1791 junto al altar de la capilla de San Pedro, se ubicó sobre el altar que presidía la capilla de las Reliquias¹⁶.

En cuanto a las esculturas, además de las pertenecientes a la portada, se llevaron otras cuatro de mármol del retablo realizado por Tomaso y Giovanni Orsolino para la nación

16. Urrutia, 204. Actualmente se conserva en el Museo Catedral.

genovesa, *San Lorenzo*, *San Bernardo*, *San Juan Bautista* y *San Jorge*, conjunto fechado en 1671¹⁷. Del mismo material y procedencia son las pilas de agua bendita situadas en el crucero del lado del evangelio, contratadas por el Cabildo con Andreoli junto a la portada lateral. Entre las tallas de madera policromada hay dos piezas de pequeño formato, una *Inmaculada* y un *Cristo Resucitado* de Alonso Martínez fechadas en 1658, que formaron parte del antiguo tabernáculo del retablo mayor¹⁸, cuatro del retablo de los Vizcaínos, *San Ignacio*, *San Francisco Javier*, *San Martín de la Ascensión* y *San Fermín* (véase fig. 1), talladas por el napolitano Gaetano Patalano en 1694¹⁹, y una *Santa Gertrudis*, del círculo roldanesco, otra de las donaciones del obispo Vázquez de Toledo, que tenía capilla propia en la vieja catedral²⁰.

Especial mención merecen las excelentes tallas de los patronos, encargadas por el Ayuntamiento en 1687 a Luisa Roldan y su marido Luis Antonio de los Arcos durante su estancia en la ciudad para que participaran en el desfile procesional del Corpus Christi y que fueron repolicromadas en el siglo XVIII por Francisco María Mortola²¹. Igualmente se trasladó el desaparecido monumento de la Semana Santa diseñado por Torcuato Cayón en 1780 con esculturas de la Roldana, realizadas para un monumento anterior. Se conservan parcialmente y en la actualidad se exponen en la cripta junto a una maqueta del monumento²².

Cesiones y depósitos de instituciones, otros templos de la ciudad o conventos exclaustros

El viejo edificio catedralicio quedó casi vacío, pero las dimensiones de la nueva catedral hacían necesario incorporar más piezas. Tres meses antes de la consagración del templo, los comisionados para tratar con el obispo lo concerniente con la obra comunicaron que habían dispuesto lo necesario para recibir unas imágenes que cedía en

17. Fausta Franchini Guelfi, "La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción," en *España y Génova. Obras, artistas y colecciones*, coords. Piero Boccardo, José Luis Colomer, y Fabio Clario (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, año 2003), 205-206. Las esculturas fueron devueltas a su localización original en 2007.

18. Lorenzo Alonso de la Sierra y Carlos Maura, "Inmaculada," en Ortiz, *Traslato*, 298-299; Lorenzo Alonso de la Sierra y Carlos Maura "Cristo Resucitado," en Ortiz, *Traslato*, 398-399.

19. No existen referencias sobre el traslado de las imágenes en este primer periodo. Urrutia no cita esculturas procedentes del retablo de los Vizcaínos; sin embargo, menciona las de san Martín de la Asunción y san Fermín que considera procedentes del convento de los Descalzos. Podría tratarse de una confusión y ser las de la Catedral Vieja. Urrutia, *Descripción*, 193.

20. Concepción, *Emporio*, 554-555. En la actualidad se custodia en el Museo Catedralicio.

21. Juan Alonso de la Sierra y Lorenzo Alonso de la Sierra, "San Servando," en Ortiz, *Traslato*, 318-319; Juan Alonso de la Sierra y Lorenzo Alonso de la Sierra "San Germán," en Ortiz, *Traslato*, 320-321.

22. Alonso de la Sierra y Alonso de la Sierra, "Santa y Apostólica," 48.

depósito la Comisión Artística²³. No fueron las únicas, como es posible comprobar en la relación que el Cabildo ordenó elaborar en 1845 a un comisionado. En ella se recogen las cesiones y depósitos, con su procedencia, llevadas a cabo desde 1838 a esas fechas²⁴.

El director del Hospicio cedió una talla de *San Judas Tadeo* que estaba en la sacristía de la iglesia de la Casa Hospicio de Misericordia y una escultura en piedra de *San Andrés* que había sobre la puerta de la casa del Patronato de los Flamencos. Ambas ocupan dos hornacinas pequeñas de las capillas de San Benito y del Sagrado Corazón de Jesús²⁵. Los jueces del subsidio eclesiástico depositaron un cuadro al óleo titulado *La Cena Eucarística*, que se destinó al trascoro y posteriormente se trasladó a la sacristía. El marqués del Real Tesoro donó una escultura italiana del siglo XVII en mármol de *San Juan Bautista* que estaba en el convento franciscano²⁶. Inicialmente se destinó a una hornacina lateral de la capilla de la Asunción y después se bajó a la cripta.

Por su parte, el provincial de los jesuitas cedió en calidad de depósito temporal tres tallas del siglo XVIII de *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja* de la iglesia de Santiago. Las dos últimas están en las hornacinas laterales de la actual capilla de Santa Teresa. De la iglesia de Nuestra Señora de la Merced es la imagen en mármol de la *Virgen de la Esperanza*, de finales del siglo XVI, hoy en una hornacina lateral de la capilla de San Benito, y los dominicos proporcionaron la talla de *San Vicente Ferrer* localizada en la capilla de Jesús Nazareno. El *San Juan Nepomuceno* de la hornacina frontera fue cedido por el capellán de San Felipe Neri y del mismo oratorio son las dos pilas de agua bendita en mármol situadas a ambos lados del trascoro. Una *Santa Bárbara* situada en el espacio de tránsito a la capilla de las Reliquias fue entregada por los Descalzos de Cádiz.

La Comisión Artística facilitó varias piezas de conventos desamortizados. Ente ellas un *San Antonio* de origen italiano en mármol del siglo XVII, ubicado en la capilla de San Benito, que perteneció al convento de los Descalzos de El Puerto de Santa María, y otra talla dieciochesca del mismo santo, de escuela genovesa, que se conserva en el Museo.

23. Cabildo de 20 de agosto de 1838, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.57, fol. 327v (AC), Cádiz. Estas comisiones se constituyeron en cada provincia para hacerse cargo del patrimonio mueble de conventos exclaustrados en 1836. En Cádiz fue importante la participación de miembros de la Academia.

24. Cabildo 1 de septiembre de 1845, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.61, fol. 41 v (AC), Cádiz. Enrique Hormigo Sánchez y José Miguel Sánchez Peña, *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz* (Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, 2007), 1:30-31.

25. *San Judas Tadeo* ha sido recientemente atribuido a Francesco Galleano. Juan Luis Puya Lucena, "El escultor genovés Francesco Galleano (c. 1713-1753): obras atribuidas y un modelo repetido por su taller," *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 120.

26. Es probable que la retirara del convento tras la desamortización de 1836.

Además, la Comisión cedió en depósito mientras se establecía el Museo Provincial un conjunto de tallas procedente de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez²⁷.

No se incluye en la relación, aunque se había cedido unos meses antes de su redacción, una imagen vicaria del *Nazareno de Santa María*, tallada por Pedro de Campana, que fue cedida en 1844 por el Ayuntamiento, donde presidía la Sala Capitular²⁸.

Piezas sin procedencia

No hemos localizado la procedencia de algunas piezas citadas por Urrutia. Entre ellas las tallas de *San José* y una *Virgen*, actualmente en las hornacinas laterales de la capilla de San Juan Bautista de la Salle, y dos Vírgenes de pequeño tamaño en mármol, una *Inmaculada* de la capilla de San Sebastián, y la *Virgen del Rosario* de la capilla del Sagrado Corazón de Jesús. Esta última podría relacionarse con la que Urrutia cita en una de las hornacinas de la capilla de la Asunción²⁹. En la capilla de San José hay una tercera imagen de origen desconocido atribuida a Cayetano de Acosta (Fig. 4) con dimensiones semejantes, misma advocación y material que la anterior³⁰. Urrutia no la cita en su guía, por lo que pudo ingresar posteriormente, aunque existe la posibilidad de que se trate de una de las esculturas citadas en el listado del Cabildo de 1845³¹. Igualmente, la capilla de las Reliquias acoge dos pinturas barrocas italianas con las apariciones de la Virgen a san Bernardo y a san Lucas, esta última relacionada con la producción de Mattia Pretti,

Obras de nueva factura

La Academia de Bellas Artes de Cádiz y los profesionales o artistas de su círculo fueron determinantes en estas actuaciones. El diseño que se utilizó para los retablos de las diez capillas con mayores dimensiones responde a una composición de tradición académica, un gran cuadro sobre la mesa de altar, con sus correspondientes gradas o

27. Urrutia, *Descripción*, 185-186. Las más destacadas fueron devueltas al monasterio a finales de los años sesenta del pasado siglo, cuando se emprendió su restauración y la catedral estaba cerrada al culto por el desprendimiento de piedras de sus bóvedas.

28. Hipólito Sancho de Sopranis, "La imagen de Jesús Nazareno de la Iglesia Catedral. Identificación del autor de una histórica escultura gaditana," *La Información del Lunes*, Cádiz, 15 de abril de 1957. Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, *Documentos*, 20-30.

29. Urrutia, *Descripción*, 190.

30. Lorenzo Alonso de la Sierra, "Virgen del Rosario," en *Cayetano de Acosta*, ed. Fernando J. Castro (Sevilla: dArte, 2021), 158.

31. En el listado se menciona una *Virgen del Rosario* sedente que procedía de una pequeña capilla que existió junto a la puerta de Sevilla. La que nos ocupa tiene su pierna izquierda elevada, apoyada en una nube, lo que pudo llevar a confusión.



Fig. 4. José García Chicano, *San José y San Antonio de Padua*, 1838 y 1843, óleo sobre lienzo. Cayetano Acosta (atrib.), *Virgen del Rosario* (hornacina), ca. 1748, mármol. Capilla de San José. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

banco, y una pintura de menores dimensiones sobre ellos a modo de ático. Lo mismo sucede con la estética tardo-neoclásica de los pequeños retablos ubicados en las capillas angulares de la girola y los del primer tramo del templo. Carlos Requejo se ocupó en 1838 de los de san Pedro y san Pablo (Fig. 5), y el de santa Gertrudis. Más adelante, a mediados de siglo, realizó el que preside la sacristía para acoger un pequeño relieve en mármol de *Santa Catalina Fieschi* atribuido a Francesco M. Schiaffino³². En 1842, fue Juan de la Vega quien diseñó por encargo del Ayuntamiento dos retablos gemelos (véase fig. 3) para las capillas de los Patronos³³.

Cuando se consagró el templo, se dispuso en el centro del presbiterio la gran custodia procesional de plata, como puede observarse en *La consagración de la Catedral Nueva de Cádiz*, pintura situada en la contrafachada del templo³⁴. Posteriormente, se construyó un altar de mármol con dos gradas para ubicar el correspondiente crucifijo flanqueado

32. En los dos primeros utiliza el mismo diseño que en el cierre exterior del coro. Requejo, al igual que Juan de la Vega, desarrolló una intensa actividad arquitectónica en la ciudad. Juan Ramón Cirici, *Juan de la Vega y la Arquitectura Gaditana del siglo XIX* (Cádiz: C.O.A. Andalucía Occidental, 1992), 102-104.

33. Hacía poco tiempo que había llegado a la ciudad para desempeñar el cargo de Arquitecto Mayor. Por esas fechas comenzó su relación con la Academia como profesor de Arquitectura. Cirici, *Juan de la Vega*, 178.

34. Fabián Pérez Pacheco, "La Consagración de la Catedral Nueva de Cádiz," en Ortiz, *Traslato*, 302-303.



Fig. 5. Carlos Requejo, retablo, 1838, piedra blanca. Esteban Frucos, *San Pedro*, 1673, mármol. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

por candeleros y tras él una gran cruz sobre basamento cilíndrico con manifestador ante ella en madera imitando mármoles. Se concibió como un conjunto transitorio hasta que pudiera afrontarse la construcción de un tabernáculo, a poder ser el diseñado por Manuel Machuca en 1789, como deseaba el obispo. No obstante, en 1843 el director de Arquitectura de la Academia, don Manuel Caballero, trabajaba voluntariamente en el diseño de otro tabernáculo en madera³⁵.

En el presbiterio se colocó un púlpito de madera procedente de otra iglesia, pero muy pronto se encargó uno de mármol a Génova, gracias a la generosidad de un comerciante. Inexplicablemente, pese a que se envió un diseño del profesor de la Academia Diego María del Valle, el que llegó era una copia del situado en la catedral de Génova; el mismo del Valle se ocupó de realizar un tornavoz en madera para él³⁶.

Respecto a las pinturas, el obispo encargó en 1838 al profesor Carlos Blanco de Madrid un lienzo de *San Benito* con el fin de que presidiera una de las capillas de la girola. Sobre él se colocó otra pintura a modo de ático de don Gerónimo Marín que representa a *San Benito y Santa Escolástica*, como homenaje al fundador de la orden monástica a la que pertenecía. El propio prelado se ocupó de sufragar la mesa de altar y la reja que cierra la capilla. Blanco realizó otra pintura para la capilla dedicada a santo Domingo de Silos,

35. Urrutia, *Descripción*, 179-182.

36. El mismo autor talló elementos ornamentales para los marcos de las pinturas situadas en los altares de las capillas del Santo Ángel y San José. Urrutia, *Descripción*, 175-177, 187, 200.

actual de santa Teresa, cuyo altar y demás accesorios se ocupó igualmente de pagar³⁷.

Los profesores de la Academia Joaquín Manuel Fernández Cruzado y José García Chicano crearon cuatro pinturas para las capillas del Santo Ángel de la Guarda y San José³⁸. Fernández Cruzado realizó en 1837 el titular de la primera y en 1842 el pequeño de *San Benito* que hay sobre él (Fig. 6). García Chicano pintó el titular de la segunda en 1838 y en 1843 el *San Antonio de Padua* que corona el altar (véase fig. 4). El lienzo de *Santo Tomás de Villanueva*, copia de Murillo, de la capilla dedicada a este santo y el situado sobre él, que representa un pasaje de su vida cuando era niño, se deben al profesor de la Academia sevillana Antonio Quesada; ambos se fechan en 1839. Del mismo autor es *El Niño Jesús abrazando la cruz*, óleo situado en la capilla dedicada actualmente a san Juan Bosco. Las pinturas, mesas de altar, tablas de luces, candeleros y rejas exteriores de cada una de estas capillas fueron costeados por distintas señoras pertenecientes a la burguesía local³⁹.

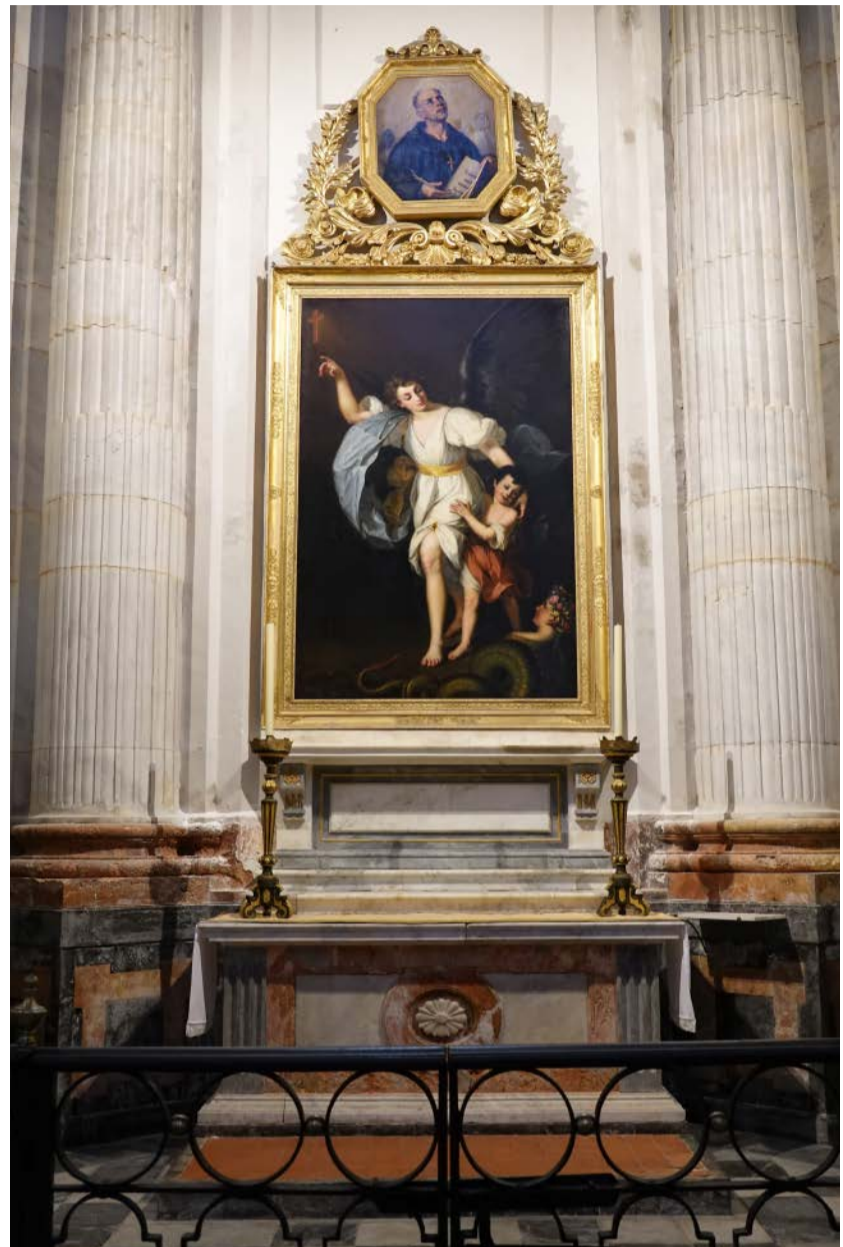


Fig. 6. Joaquín Manuel Fernández Cruzado, *Santo ángel de la Guarda y San Benito*, 1837 y 1842, óleo sobre lienzo. Capilla del Santo Ángel de la Guarda. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

La capilla de las Reliquias acoge en sus muros cuadros de varios pintores académicos o relacionados con la Academia; *San Lorenzo mártir* de Victoria Martín del Campo,

37. Urrutia, *Descripción*, 184-185, 202.

38. El prerromántico Fernández Cruzado fue uno de los pintores más destacados de la Academia. La obra de García Chicano se enmarca en el eclecticismo que aúna clasicismo y tradición murillesca. También realizó un *Santo Domingo de Vals*. Antonio de la Banda y Vargas, "La pintura gaditana del Academicismo al Romanticismo," en *El Arte y los museos de la provincia de Cádiz*, vol. 4 de *Enciclopedia Gráfica Gaditana* (Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1988), 103, 106-107.

39. Urrutia, *Descripción*, 187-188, 199-200, 205-206.

San Basileo Obispo de Juan José Urmeneta, *San Hiscio obispo* de Javier Urmeneta y una copia de un *San Gerónimo* por Ana de Urrutia⁴⁰. Otro de *San Vicente Mártir* fue realizado por el prebendado de la catedral don Gerónimo Marín. Todos fueron donados por sus autores, como las pinturas de los tondos situados en los áticos de los retablos de san Pedro y san Pablo, que representan a *San Andrés* y *San Antonio Abad*, regalados al obispo por el marqués de Paniega.

Así mismo, hubo varias donaciones que incrementaron puntualmente el ajuar litúrgico procedente de la vieja catedral. Para el altar del presbiterio se hizo un juego de plata nuevo con candeleros en el taller de Alejandro Sivelio. Se acompañaban de una cruz y dos atriles pertenecientes a otro legado. El orfebre Felipe Pecul de Madrid realizó otro juego de bronce en 1840⁴¹.

Segundo periodo

Primera fase

La actividad giró en torno a la instalación de un nuevo coro en 1858. Dos años antes se habían incorporado las esculturas de *Santa Clara* y *San Fernando*, realizadas en mármol por el neoclásico Josep Bover, que fueron ubicadas en las hornacinas laterales de la capilla de Santo Tomás de Villanueva. Respecto al coro, era perentorio sustituir al que hacía dos décadas se había traído de la Catedral Vieja. Por ello, el obispo Juan José Arbolí inició los trámites pertinentes para conseguir que la Corona cediera el que había pertenecido a la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas. Se trataba de un conjunto de gran calidad artística, realizado en caoba y cedro entre 1697 y 1701 por el escultor Agustín Perea y el ensamblador Juan de Valencia, que permanecía depositado tras la desamortización de Mendizábal en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad. La solicitud, a la que se sumó otra del Ayuntamiento y el comercio local⁴², tuvo una respuesta rápida, pues tan solo unos días después se publicó una Real Orden accediendo a su traslado⁴³.

40. Victoria Martín del Campo donó otras dos pinturas con los bustos de un Ecce Homo y una Dolorosa. Su obra se desarrolla entre la tradición neoclásica y el prerromanticismo. Antonio de la Banda y Vargas, "La pintora gaditana Victoria Martín Barhie," *Goya: Revista de Arte*, no. 256 (1997): 194-195. Los Urmeneta y Ana Urrutia se enmarcan en el purismo de raíz neoclásica de la Academia. De la Banda, "La pintura," 104-105, 109.

41. Urrutia, *Descripción*, 180.

42. Cabildo de 8 de febrero de 1858, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.66, fol. 17-17v. (AC), Cádiz.

43. Cabildo de 26 de febrero de 1858, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib. 66, fols. 20-20v. (AC), Cádiz.

Como surgió cierta polémica en Sevilla, el prelado hispalense solicitó al Cabildo que se comprometiera a que, en caso de restablecerse el monasterio de la Cartuja, se devolvería el coro a los monjes o se indemnizaran del modo que se acordase. A su vez, el obispo gaditano redactó un escrito en el cual aludía a este acuerdo, aunque aclaraba que la cesión había sido sin condiciones. Indicaba que la intención era embellecer la catedral, dada la deformidad del coro existente, y manifestaba su deseo de que volviera a la iglesia lo que se había construido para ella. Consideraba que un templo era el único museo digno de poseerlo y que las imágenes de los santos no debían ser objeto de una curiosidad profana, sino incentivo a la piedad. Aclaraba a su vez que antes de solicitarlo a la reina lo había acordado con el arzobispo de Sevilla y que la pieza se había recibido en un estado de conservación deplorable. Finalmente expresaba su confianza en que se lograrían recursos para su restitución y adaptación, así como para la construcción de un segundo órgano⁴⁴.

El proceso de montaje siguió adelante y se decidió disponer un coro provisional en el eje de la girola⁴⁵. Las obras se iniciaron después del día de la Epifanía y, pasados cinco meses, se informó al Cabildo que en la tarde del 11 de junio se podrían cantar las vísperas en el nuevo coro⁴⁶. Aún faltaba la colocación de la reja frontal de cierre, operación que se llevó a cabo en el mes de octubre⁴⁷. El director de las obras fue Juan de la Vega y el encargado de la restauración Juan Rosado, quien talló cuatro nuevas esculturas para colocarlas sobre las puertas que se dispusieron a ambos lados del sitial del obispo, al que añadió un nuevo reclinatorio. El mismo autor realizó la sillería baja completa (Fig. 7). La reja fue elaborada en los talleres de Manuel Grosso de Sevilla, según diseño de Juan de la Vega, con tres bajorrelieves en su zona superior del sevillano Vicente Hernández. Se realizó igualmente la crujía hasta el presbiterio y el cierre del frente de este⁴⁸. De la Vega es igualmente el autor de la caja del nuevo órgano, tallada por Rosado⁴⁹. Años después se adquirió el facistol de la cartuja sevillana⁵⁰.

44. Cabildo 16 de julio de 1858, Acuerdos Capitulares, fols. 65v-66 y 71-73. (AC), Cádiz.

45. Cabildo de 27 de noviembre de 1858, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.66, fol. 107. (AC), Cádiz.

46. Cabildo 11 de junio de 1859, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib. 66, fol. 153. (AC), Cádiz.

47. El Sr. obrero manifestó al Cabildo a comienzos de octubre que iba a llegar la verja del coro y la crujía, y que harían falta 12 días para colocarlos. Por tal motivo se acordó disponer el coro en el altar mayor. Cabildo 4 de octubre de 1858, Acuerdos Capitulares, Sec I/Ser I/Lib. 66, fol. 200 (AC), Cádiz.

48. José Rosetty, *Guía de Cádiz, El Puerto de Santa María, San Fernando y su Departamento* (Cádiz: Revista Médica, 1859), 44. Existió un diseño previo que se desechó. De la Vega solicitó a la academia que reclamara al obispado su corrección. Cirici, *Juan de la Vega*, 180-181.

49. Rosetty, *Guía*, (1860), 33.

50. Cabildo 9 de diciembre de 1866, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.66, fol. 276v. (AC), Cádiz.



Fig. 7. Juan de Valencia y Agustín de Perea, sillería alta, 1697-1701, madera tallada. Juan de la Vega y Juan Rosado, sillería baja, reclinatorio episcopal, puertas laterales y altorrelieves ubicados sobre ellas, 1859, madera tallada. Coro. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

Segunda fase

Se desarrolló en torno a la construcción del tabernáculo en el presbiterio que, basándose en el diseño de Manuel Machuca de 1789, llevó a cabo bajo la dirección de Juan de la Vega el marmolista José Frapolli (Fig. 8). El Cabildo aprovechó la visita que la familia real hizo a la ciudad el otoño de 1862 para impulsar el proyecto y preparó cuidadosamente la ornamentación del templo⁵¹. El 26 de septiembre, día de la visita, la reina procedió a la colocación de la primera piedra cuando finalizó el pontifical. Bajo ella se dispuso el plano del tabernáculo en un tubo de cristal acompañado de diferentes monedas acuñadas en ese mismo año⁵². Fue esencial para afrontar el proyecto su generoso donativo⁵³.

51. Cabildo 6 de octubre de 1862, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.66 fols. 188-188v.; Cabildo 22 de septiembre de 1862, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.66, fol. 181. (AC), Cádiz.

52. El palaustre de plata que utilizó la reina se conserva en el Museo catedralicio.

53. Cabildo 31 de diciembre 1862, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.66. (AC), Cádiz.



Fig. 8. Manuel Machuca, Juan de la Vega, José Frápoli, tabernáculo, 1789, 1862-1866, mármol y elementos de bronce. Presbiterio.
© Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

El 6 de noviembre de ese mismo año se trasladaron a la cripta los restos mortales de los obispos que habían permanecido hasta entonces en la bóveda de la capilla de las reliquias de la vieja catedral⁵⁴. En el nuevo panteón, situado igualmente bajo la capilla de las reliquias, ya estaban enterrados los obispos Silos Moreno y Arbolí. Por entonces, lo más probable es que fuera con motivo del entierro de Silos Moreno, debió instalarse el altar que preside este espacio con el *Cristo de Aguiniga*, obra mexicana de hacia 1600 procedente del retablo de los genoveses de la Catedral Vieja, que se dispuso sobre una mesa de altar de origen ligu, trasladada posiblemente desde el mismo templo⁵⁵.

En 1863 se colocaron los nuevos púlpitos de bronce dorado con un acertado diseño de inspiración plateresca de Juan de la Vega⁵⁶ (Fig. 9). Tres años después, el 20 de septiembre de 1866, tuvo lugar la consagración del tabernáculo por el obispo Felix

54. Cabildo 3 de noviembre 1862, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.66, fol. 192v. (AC), Cádiz.

55. Pablo Francisco Amador, "Cristo de Aguiniga," en Ortiz, *Traslato*, 296-297.

56. Cirici, *Juan de la Vega*, 185. El diseño se inspira en el púlpito del refectorio de la cartuja de Jerez de la Frontera.



Fig. 9. Juan de la Vega, púlpito, 1863, bronce dorado. Presbiterio. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

María Arriete⁵⁷. En ese momento se planteó la disyuntiva de que se diera en él culto a la imagen de la Virgen que estaba colocada con anterioridad en el altar principal o sustituirla por otra donada por el Ayuntamiento, opción que finalmente salió adelante⁵⁸. El tabernáculo se completó con la ubicación de un sagrario manifestador en su interior cuya construcción finalizó en 1869⁵⁹. Es una obra en bronce, realizada en los talleres de Barcelona de Francisco Isaura, cuya estructura fue diseñada por Juan Rosado y las esculturas por Miguel Rosado y Esteban Lozano (Fig. 10)⁶⁰.

La ornamentación del presbiterio se fue completando durante esos años con pinturas de artistas locales, algunos relacionados también con la Academia. La primera obra fue

57. Cabildo de 17 de septiembre de 1866, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.68, fol. 261. (AC), Cádiz.

58. Cabildo 5 de octubre de 1866, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.68, fol. 267. (AC), Cádiz. En algún momento posterior volvió a colocarse la que procedía del tabernáculo de la Catedral Vieja.

59. Durante la ceremonia de inauguración del tabernáculo, el prelado comunicó la falta de fondos. La generosa respuesta de una devota permitió solucionar el problema y abordar también la construcción del sagrario manifestador. Rafael Garófano, "Historias seculares de la Catedral," *Diario de Cádiz*, 2 de agosto de 2020, consultado el 18 de mayo de 2022, https://www.diariodecadiz.es/cadiz/Historias-seculares-Catedral_0_1488451398.html.

60. Encargar la fundición a un taller industrial era un recurso habitual en la época y no supuso un demérito para la calidad artística de la obra. Es el mismo caso de la reja del coro o los púlpitos. Garófano, "Historias," 2020.

La Invención de la Cruz, de Fernández Cruzado, en 1867 Francisco de la Vega pintó *La Exaltación del Santo Madero* y el año siguiente el presbítero Antonio Silvera realizó el *Triunfo en el día del Juicio Final y San Servando y San Germán*. Por último, ya a comienzos del siglo XX, un joven y discreto pintor, Juan José Bottaro, se encargó de finalizar el conjunto con *La toma de Cádiz por Alfonso X el Sabio*, *La Ascensión de Cristo* y *La Asunción de María*, estas dos últimas piezas situadas en el arco toral sobre los púlpitos⁶¹.

En torno a 1867 se trasladó la escultura en mármol de la *Virgen del Rosario*, actualmente situada en la cripta. Su ubicación planteó problemas debido a sus dimensiones y a la escasez de medios. Inicialmente se proyectó colocarla en el trascorro⁶², pero ante la falta de espacio se pensó en el altar de la capilla de las Reliquias⁶³. Una tercera alternativa que tampoco prosperó fue llevarla a la capilla del Palacio Episcopal⁶⁴. Su ubicación en la cripta puede estar relacionada con la decisión de trasladar a ella los restos de los capitulares y de otros fieles, ya que la Virgen



Fig. 10. Juan Rosado, Miguel Rosado y Estéban Lozano, Sagrario manifestador, bronce y metal plateado, 1869. Tabernáculo del presbiterio. © Fotografía: Juan Alonso de la Sierra.

61. Bottaro también pintó en 1904 la *Virgen del Carmen* situada en el hueco de un vano cegado de la capilla de San José. Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, *Documentos*, 39.

62. Cabildo extraordinario del 20 de septiembre de 1867, Acuerdos Capitulares, Sec. I, Ser. I, Lib. 69, fols. 66-66v. (AC), Cádiz.

63. Cabildo del 4 de octubre de 1867, Acuerdos Capitulares, Sec. I, Ser. I, Lib. 69., fols. 69v-70. (AC), Cádiz.

64. Cabildos extraordinarios del 20 de septiembre y 4 de octubre de 1867, Acuerdos Capitulares, Sec. I, Ser. I, Lib. 69., fols. 66-66v y 69v-70. (AC), Cádiz.

preside el espacio donde están depositados, en el frente opuesto a la capilla de los obispos⁶⁵.

La escultura, atribuida a Filippo Parodi, pudo pertenecer al convento de los Descalzos, donde permanecieron algunas imágenes hasta 1868⁶⁶. Es el caso del *Ecce Homo*⁶⁷, obra de tres cuartos tallada en 1687 por Luisa Roldán (véase fig. 2), ubicada en la capilla de San Sebastián y que fue transformada en figura completa a mediados del siglo XVIII⁶⁸. Con él llegaron también varias esculturas de Ignacio Vergara, como las de *San Antonio* y *San Pascual Bailón*, ubicadas en las hornacinas laterales de la misma capilla, o la *Inmaculada*, colocada actualmente en el tabernáculo del presbiterio⁶⁹.

En esta segunda fase debieron incorporarse las tallas barrocas de los ángeles turiferarios y dos tablas castellanas del siglo XVI compradas por el Ayuntamiento, siendo Alcalde Adolfo de Castro⁷⁰.

Breve reflexión final

Es notable que la dotación de mobiliario y ajuar litúrgico del nuevo templo catedralicio, si bien se desarrolló en el contexto de un largo proceso, estuvo muy bien planificada y en ello desempeñó un papel decisivo la Academia de Bellas Artes local, con su círculo de artistas⁷¹. El resultado ha sido la conformación de un importante conjunto de piezas con gran valor patrimonial que, a pesar de su diversa procedencia, cronología y rasgos estilísticos, armoniza admirablemente con la grandiosidad que transmite la potente estructura arquitectónica del edificio.

65. Cabildo del 7 de febrero, Acuerdos Capitulares, Sec.I/Ser.I/Lib.69, fol. 108v. (AC), Cádiz.

66. Según Urrutia, en 1843 aún se veneraban en el convento tres esculturas de I. Vergara. Urrutia, *Descripción*, 193.

67. Razón de los objetos extraídos de la Capilla de la Orden Tercera de los Descalzos el día de la revolución y derribo de ella, 2 de octubre de 1868, Sección varios, legajo 492, Archivo Histórico Diocesano (AHD), Cádiz.

68. José Miguel Sánchez Peña, "El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, obra de La Roldana," *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVII (1985): 329-338.

69. Sobre la obra de I. Vergara ver: Ana María Buchón Cuevas y Pablo Pérez García, *Ignacio Vergara en el tricentenario de su nacimiento, 1715-2015* (Valencia: Publicaciones Generalidad Valenciana, 2015).

70. En 1910 estaban en la capilla de San Germán. "La Catedral de Cádiz," *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, no. 14 (1910): 83. Actualmente se conservan en el museo.

71. Durante años, incluso sobrepasada la frontera del siglo XIX, continuó la incorporación puntual de algunas pinturas, esculturas o piezas de orfebrería.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo Catedralicio Cádiz (AC). Fondos: Acuerdos Capitulares.
 Archivo Histórico Diocesano Cádiz (AHD): Sección Varios.
 Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHP): Protocolos Notariales, Cádiz.

Fuentes bibliográficas

- Alonso de la Sierra, Lorenzo. "Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile." *Atrio, Revista de Historia del Arte*, no. 4 (1992): 71-83.
- . "Virgen del Rosario." En *Cayetano de Acosta*, editado por Fernando J. Castro, 158. Sevilla: dArte, 2021.
- Alonso de la Sierra, Juan, y Lorenzo Alonso de la Sierra. "San Servando." En *Traslatio Sedis*, coordinado por Antonio M. Ortiz, 318-319. Cádiz: ArtiSplendore editorial, 2018. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Catedral de Cádiz, 18 de junio de 2018-15 de diciembre de 2018.
- . "San Germán." En *Traslatio Sedis*, en *Traslatio Sedis*, coordinado por Antonio M. Ortiz, 320-321. Cádiz: ArtiSplendore editorial, 2018. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Catedral de Cádiz, 18 de junio de 2018-15 de diciembre de 2018.
- . "Cádiz. Santa y Apostólica Iglesia Catedral de la Santa Cruz sobre las Aguas. Catedral Nueva." En *Iglesias de la Diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía Artística*, coordinado por Juan Alonso de la Sierra y Lorenzo Alonso de la Sierra, 29-48. Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021.
- . "Cádiz. Museo Catedralicio." En *Iglesias de la Diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía Artística*, coordinado por Juan Alonso de la Sierra y Lorenzo Alonso de la Sierra, 49-56. Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021.
- Alonso de la Sierra, Lorenzo, y Carlos Maura, "San Firmo." En *Traslatio Sedis*, coordinado por Antonio M. Ortiz, 238-239. Cádiz: ArtiSplendore editorial, 2018. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Catedral de Cádiz, 18 de junio de 2018-15 de diciembre de 2018.
- . "Inmaculada." En *Traslatio Sedis*, coordinado por Antonio M. Ortiz, 298-299. Cádiz: ArtiSplendore editorial, 2018. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Catedral de Cádiz, 18 de junio de 2018-15 de diciembre de 2018.
- . "Cristo Resucitado." En *Traslatio Sedis*, coordinado por Antonio M. Ortiz, 398-399. Cádiz: ArtiSplendore editorial, 2018. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Catedral de Cádiz, 18 de junio de 2018-15 de diciembre de 2018.
- Banda Vargas, Antonio de la. "La pintura gaditana del Academicismo al Romanticismo." En *El Arte y los museos de la provincia de Cádiz*. Vol. 4 de *Enciclopedia Gráfica Gaditana*, 97-128. Cádiz: Ed. Caja de Ahorros de Cádiz, 1988.

- . "La pintora gaditana Victoria Martín Barbhie." *Revista de Arte Goya*, no. 256(1997): 194-195.
- Cirici Narváez, Juan Ramón. *Juan de la Vega y la Arquitectura Gaditana del siglo XIX*. Cádiz: C.O.A. Andalucía Occidental, 1992.
- Concepción, Jerónimo de la. *Cádiz Ilustrada. Emporio del Orbe*. Ámsterdam: Imprenta de Joan Bus, 1690.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la. *De Cádiz y su Comercio*, editado por Manuel Ravina Marín, vol. 13 de *Viaje de España, Francia e Italia*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997.
- Franchini Guelfi, Fausta. "La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción." En *España y Génova. Obras, artistas y colecciones*, coordinado por Piero Boccardo, José Luis Colomer, y Fabio Clari. 205-206. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina, 2003.
- Garófano Sánchez, Rafael. "Historias seculares de la Catedral." *Diario de Cádiz*, 2 de agosto de 2020. Consultado el 18 de mayo de 2022. https://www.diariodecadiz.es/cadiz/Historias-seculares-Catedral_0_1488451398.html.
- "La Catedral de Cádiz." *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, no. 14(1910): 83.
- Hormigo Sánchez, Enrique, y José Miguel Sánchez Peña. *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz*. Vol. I. Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, 2007.
- Pérez Pacheco, Fabián. "La Consagración de la Catedral Nueva de Cádiz." En *Traslatio Sedis*, coordinado por Antonio M. Ortiz, 302-303. Cádiz: ArtiSplendore editorial, 2018. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Catedral de Cádiz, 18 de junio de 2018-15 de diciembre de 2018.
- Puya Lucena, Luis. "El escultor genovés Francesco Galleano (c. 1713-1753): obras atribuidas y un modelo repetido por su taller." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30(2024): 112-129.
- Rosetty, José. *Guía de Cádiz, El Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento*. Cádiz: Revista Médica, 1859.
- . *Guía de Cádiz, El Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento*. Cádiz: Revista Médica, 1860.
- Sánchez Peña, José Miguel. "El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, obra de La Roldana." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVII(1985-86): 329-338.
- Sancho de Sopranis, Hipólito. "La imagen de Jesús Nazareno de la Iglesia Catedral. Identificación del autor de una histórica escultura gaditana." *La Información del Lunes*. Cádiz, 15 de abril de 1957.
- Urrutia, Javier de. *Descripción Histórico Artística de la Catedral de Cádiz*. Cádiz: Revista Médica, 1843.




Las dos caras de Goya: ilustrado y dionisiaco. Reflexiones desde los pensamientos de Nietzsche y Danto

The Two Faces of Goya: Illustrated and Dionysian. Reflections from
the Thoughts of Nietzsche and Danto

Daniel Sánchez Requejo

Universidad de León, España

dsancr@unileon.es

 0009-0008-0958-6622

Recibido: 10/10/2024 | Aceptado: 12/11/2024

Resumen

El arte de Francisco de Goya es un arte repleto de dualidades, las cuales parecen girar en torno al enfrentamiento entre la luz y la oscuridad. A lo largo de la historia, varios autores han reflexionado sobre la proximidad o el distanciamiento del artista español para con los ideales ilustrados y su confianza en la luz de la razón. Arthur Danto, a propósito de una exposición dedicada a los vínculos de Goya con la Ilustración, parece negar, o cuanto menos poner en duda, el significado ilustrado de la obra goyesca, ligándolo, de alguna manera, al pensamiento de Friedrich Nietzsche. Las teorías de estos dos autores, Danto y Nietzsche, ofrecen varias tesis que permiten estudiar a Goya como un sujeto inmerso en una doble naturaleza ilustrada, repleta de luz y racionalidad, y dionisiaca, cuya oscuridad supone la pérdida de fe en la razón y la sociedad moderna.

Abstract

Francisco de Goya's art is an art full of dualities, which seem to revolve around the confrontation between light and darkness. Throughout history, several authors have reflected on the proximity or distance of the Spanish artist to the ideals of the Enlightenment and his trust in the light of reason. Arthur Danto, with regard to an exhibition dedicated to Goya's links with the Enlightenment, seems to deny, or at least doubt, the Enlightenment meaning of Goya's work, linking it, in some way, to the thought of Friedrich Nietzsche. The theories of these two authors, Danto and Nietzsche, offer several theses that allow us to study Goya as a subject immersed in a double nature of the Enlightenment, full of light and rationality, and Dionysian, whose darkness implies the loss of faith in reason and modern society.

Palabras clave

Arthur Danto
Caprichos
Francisco de Goya
Friedrich Nietzsche
Ilustración
Siglo XVIII

Keywords

Arthur Danto
Caprichos
Enlightenment
Francisco de Goya
Friedrich Nietzsche
18th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Sánchez Requejo, Daniel. "Las dos caras de Goya: ilustrado y dionisiaco. Reflexiones desde los pensamientos de Nietzsche y Danto." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 190-210. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11100>.

© 2025 Daniel Sánchez Requejo. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Jano, del latín *Janus*, es una de las divinidades más antiguas de la mitología romana. Su representación cuenta con una característica de sumo interés: en su cabeza conviven dos rostros, uno que mira hacia atrás, al pasado, y otro orientado hacia delante, al futuro. Esta naturaleza bifronte bien podría aplicarse simbólicamente a numerosos intelectuales y artistas de toda la historia, personajes que desarrollan dos personalidades o mentalidades sumamente contrapuestas, ya sea en dos etapas vitales diferentes o de forma simultánea. Sin lugar a dudas, Francisco de Goya, uno de los más geniales e influyentes artistas de todos los tiempos, es uno de ellos.

El 6 de octubre de 1988, coincidiendo con el centenario de la muerte de Carlos III, monarca por excelencia de la Ilustración española, el Museo Nacional del Prado abrió sus puertas con la exposición titulada *Goya y el Espíritu de la Ilustración*. Esta muestra expositiva contaba con 179 obras y un claro objetivo: eliminar del imaginario colectivo la noción de Goya como un artista cuyo genio subjetivo hace de su obra un paradigma eminentemente personal, ajeno a cualquier contexto social, político, intelectual o artístico. Por el contrario, se presenta a Goya como un espíritu crítico defensor de la razón, la libertad, el progreso y el liberalismo¹. En otras palabras, como un artista, ante todo, ilustrado. Concluida esta exposición, se instaura en la historiografía goyesca –o, más bien, se incrementa– un profundo debate sobre la verdadera intención e influencia ilustrada de la producción del genio aragonés.

Años después, Arthur Danto, una de las autoridades filosóficas más influyentes del mundo del arte desde la década de 1960, le dedica una crítica a dicha exposición. En ella, Danto duda sobre la profundidad de los vínculos de la obra goyesca para con el ideario ilustrado. Si bien reconoce estos lazos en las primeras obras del artista, así como en gran parte de los encargos recibidos por Goya y provenientes de los altos estratos de la sociedad española, advierte un alejamiento de los mismos en sus creaciones personales y privadas, fundamentalmente a partir del año 1792². Danto se adentra, así, en una de las cuestiones que más han preocupado a los principales investigadores de Francisco de Goya y resalta, al igual que ocurría con Jano, su

1. Santiago Saavedra et al, eds. *Goya y el espíritu de la Ilustración* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1988). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título organizada y presentada en el Museo Nacional del Prado en Madrid, 6 de octubre de 1988-18 de diciembre de 1988, el Museum of Fine Arts en Boston, 18 de enero de 1989-26 de marzo de 1989 y el Metropolitan Museum of Art en Nueva York, 9 de mayo de 1989-16 de julio de 1989.

2. Arthur Danto, *Encounters and Reflections* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1997), 250-256.

naturaleza bifronte. Con uno de sus rostros, Goya parece mirar atrás, al paradigma racional, a la Ilustración y al período prerrevolucionario, a un arte regido bien por la norma clásica, bien por la pervivencia del *atrezzo* barroco. Es la faz que ofrece a sus mecenas ilustrados y con la que se amolda a sus exigencias representativas, iconográficas y simbólicas. Con el segundo rostro, parece avanzar hacia delante, hacia la separación ilustrada y los nuevos planteamientos románticos, hacia el lado oscuro del mundo, hacia su intimidad, creando una serie de obras en las que parece desistir de la esperanza ilustrada para entregarse a la locura y la fantasía, unidas ambas a la crítica de la sociedad moderna.

Goya y el Espíritu de la Ilustración comienza con el *Retrato de Carlos III* realizado por Anton Raphael Mengs (Fig. 1), cuya representación del monarca parece invitarnos con su mano



Fig. 1. Anton Rafael Mengs, *Carlos III*, 1767. Óleo sobre lienzo, 151,8 x 110,3 cm. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

izquierda a recorrer el espacio expositivo. Artista y monarca se erigen, ambos, como imágenes icónicas y representativas de la Ilustración en España. Sin embargo, la última obra con la que se topa el espectador antes de abandonar la muestra es con el grabado que Goya tituló *Viejo en el columpio y demonios* (Fig. 2), donde un anciano burlesco con rasgos de locura se balancea ante la presencia amenazante de seres demoníacos. La exposición puede leerse, atendiendo a estas dos obras, como un reflejo de esta dualidad, como un viaje de la razón a la locura, de lo ilustrado a lo dionisiaco. La crítica de Danto no solo resalta esta doble naturaleza goyesca, sino que también sugiere algunas concomitancias de la obra de Goya, fundamentalmente en referencia a los *Caprichos*, con el pensamiento de Friedrich Nietzsche y su análisis y feroz crítica de la sociedad



Fig. 2. Francisco de Goya y Lucientes, *Viejo columpiándose*, 1826-1828. Aguafuerte, aguainta, bruñidor, aguada sobre papel continuo, 289 x 204 mm. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

moderna³. Además, Goya se erige como un artista idóneo para ilustrar algunas de las tesis más significativas del ideario dantiano, aunando en su producción los principales rasgos que Danto atribuye al comienzo de la modernidad en la historia del arte.

El Goya ilustrado

Francisco de Goya desarrolla su infancia y juventud al amparo del ambiente ilustrado que por entonces se extendía en el territorio español de la mano de la monarquía de Carlos III, quien acabaría nombrando al aragonés “pintor del rey”, para pasar posteriormente a “pintor de cámara” con su inmediato sucesor, Carlos IV, en 1799. Así, estos primeros pasos de Goya en el mundo del arte y la intelectualidad aparecen impregnados por las nuevas corrientes de herencia francesa

que se introducen en la corte del “mejor alcalde de Madrid”. España, por entonces, se acoge a la hegemonía y predominio de la luz de la razón, conceptos abanderados en la lucha contra el vicio y la superstición. A todo ello le acompaña la fe en la moral moderna y el progreso hacia la libertad del individuo y la comunidad. Esta nueva orientación cultural trae consigo la racionalización de las disciplinas, entre las cuales se incluye el arte, concebido como un instrumento didáctico y moralista al servicio de las aspiraciones ilustradas y el desarrollo moral y virtuoso del individuo. El mismo Diderot, en sus *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello* (1752), atribuía al arte el papel de mejorar la sociedad mediante la enseñanza del bien, el conocimiento y la verdad, mientras que otros pensadores provenientes de la tradición empirista británica, como Hume, concebían las obras de arte como medios creativos encargados de exaltar la belleza y la luz, a

3. Danto, 254.

la par que deformar el vicio y el mal obrar del sujeto.

Goya no es ajeno a todas estas consideraciones provenientes del ámbito de la filosofía, la literatura o el arte, y menos aun cuando, a su llegada a la capital, comienza a adentrarse en los círculos intelectuales ilustrados y a establecer amistad con personajes de la talla de Bernardo de Iriarte, Juan Martín Goicoechea, Gaspar Melchor de Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín o Ceán Bermúdez. Todo ello no haría sino inculcar los nuevos parámetros de pensamiento de este momento en un Goya que comenzaba a forjarse un nombre dentro de las altas esferas de la sociedad política y artística de la España ilustrada⁴.

El "Goya ilustrado" es un artista que toma literalmente la "luz" de la razón para concebir sus creaciones, que respeta las formas naturalistas, aunque teñidas de un inconfundible tono personal, y que refleja la vida intelectual y virtuosa de la sociedad española. Es el Goya de los cartones para tapices, de sus primeros encargos retratísticos por parte de importantes personalidades. Es el Goya que retrata al conde de Floridablanca como un emperador romano, acompañado de símbolos vinculados al mecenazgo artístico, a la cultura libraria, etc. (Fig. 3). Es el Goya que resalta los valores de la familia y la educación en *La familia del infante don Luis* (Fig. 4). Es, incluso, el Goya que se "somete" al uso práctico e interesado que la monarquía hace del arte ilustrado para ofrecer una determinada imagen



Fig. 3. Francisco de Goya y Lucientes, *José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca*, 1783. Óleo sobre lienzo, 260 x 166 cm. © Colección Banco de España, Madrid.

4. Saavedra et al, eds., *Goya y el espíritu de la Ilustración*, 18-23.



Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes, *La familia del infante don Luis de Borbón*, 1784. Óleo sobre lienzo, 248 x 330 cm.
© Fundación Magnani-Rocca, Parma.

reformista y progresista a la sociedad, cuando acepta el encargo por parte de Godoy de cuatro medallones dedicados a la agricultura, el comercio, la industria (Fig. 5) y la ciencia, imágenes alegóricas de los logros obtenidos por el Estado en estos ámbitos⁵.

Por todo ello, este Goya es uno de los principales representantes de la Ilustración en las artes plásticas en la España de su época. Así, no debe estudiarse a Goya desde la perspectiva unívoca de cariz romántico que se forjó durante las décadas posteriores a la muerte del autor. Debemos, por el contrario, tomar en consideración la faceta ilustrada del genio aragonés, cuya imagen fue introducida en el panorama investigador, de alguna manera, por Edith Helmann en su obra *El trasmundo de Goya*⁶. El mérito de este artista fue, en palabras de Tomlinson, “responder a los cambios y, al mismo tiempo, basarse en

5. Janis Tomlinson, *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces* (Madrid: Cátedra, 1993), 127-129.

6. Edith Helman, *Trasmundo de Goya* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 141-143.

las tradiciones que conformaban el status de cada protector⁷. Supo instaurar su arte en un momento en el que la cultura ilustrada había abierto una brecha cargada de contradicciones entre la tradición y el progreso, entre el pasado y el futuro, brecha que se repetiría no mucho tiempo después, aunque en esta ocasión con la Ilustración como pasado y con los nuevos ideales románticos como futuro de la cultura y el arte occidentales, responsables de que se abriera, siguiendo la terminología de Patxi Lancero, una “herida trágica” en la sociedad occidental⁸.



Fig. 5. Francisco de Goya y Lucientes, *La Industria*, 1804-1806. Óleo sobre lienzo. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

El Goya dionisiaco

La luz de la razón, esa que había iluminado los primeros años de la vida artística de Goya, y cuyos rayos siguieron influenciando los grandes encargos que recibía el artista, escondía tras ella un reverso sombrío, repleto de oscuridad, fantasía e irracionalidad. “La luz de la razón esconde monstruos”, diríamos, jugando con el título de su capricho 43. Ese Goya que había crecido de la mano de la intelectualidad ilustrada y al amparo de la corte real ve interrumpida, o cuanto menos alertada, su fe en el progreso racional de la humanidad.

Todorov, uno de los grandes teóricos del arte fantástico –e investigador de la obra de Goya– afirma que el hito decisivo para el desarrollo de la dualidad lumínica/oscura o ilustrada/dionisiaca de la producción del genio aragonés lo constituyó la enfermedad que este contrajo en 1792, la cual le causó un gran perjuicio e hizo que el artista se encerrase, cada vez más, en sí mismo⁹. El resultado, en palabras del mismo Todorov,

7. Tomlinson, *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, 241.

8. Patxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke* (Barcelona: Anthropos Editorial, 1997), 29.

9. Tzvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las luces* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011), 211-212.



Fig. 6. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de Bartolomé Sureda*, 1804. Óleo sobre lienzo, 119,7 x 79,3 cm. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

es el del surgimiento del “régimen nocturno” de la obra de Goya¹⁰. Este hecho, de cariz personal, se unió a las profundas transformaciones que trajo consigo el periodo final del siglo XVIII. Tal y como defiende Carlos Foradada, la producción artística de Goya supone una constante imagen de la implicación personal del autor en su contexto¹¹. Así, la Revolución Francesa parecía haber acabado con las máximas ilustradas, embarcando a la sociedad en un momento cargado de violencia, lucha y, ante todo, reivindicación de libertad y justicia. En este proceso no tenía cabida la hegemonía racional ilustrada. Por el contrario, ganaba importancia el apartado sentimental y emocional humano.

La ruptura que trajo consigo la caída del Antiguo Régimen y del sistema

sociopolítico que había regido a la humanidad occidental en las últimas centurias, comienza a exigir de unos nuevos parámetros sociales, políticos y culturales. Consecuencia directa de ello es la formación de la sensibilidad romántica, la llamada al sentimiento más interno del sujeto y a una expresión artística liberada de las rígidas normas neoclásicas e ilustradas. El propio Danto se encarga, en su crítica a Goya, de ilustrar este proceso “romantizador” en el artista, cuando trae a colación el *Retrato de Bartolomé Sureda*, de 1805 (Fig. 6), en el que Goya había dado el paso desde la encarnación de los valores ilustrados que sí se apreciaban en su *Retrato del conde de Floridablanca*, hacia el retrato característico del período romántico, con unas características formales que parecen llamar más al sentimiento que a la razón: “La luz y la sombra, la pincelada y la figuración, la actitud y el efecto, no nos remiten a la razón, sino al sentimiento, no a la

10. Todorov, 212.

11. Carlos Foradada, *Goya recuperado en las Pinturas negras y El Coloso* (Gijón: Trea, 2019), 17.

claridad de una pose descarnada y ordenada de Floridablanca, que ha sido sustituida por algo suave, oscuro y soñador¹².

Goya, desde ese fatídico año 1792 en el que comienza un continuo caer y recaer de enfermedades que afectaron, entre otras cosas, a su oído, decide mantener los ideales ilustrados en los encargos que a este le sean requeridos, apostando por un arte totalmente diferente en cuanto a sus creaciones privadas o personales se refiere¹³. Así se lo expresa, ya en 1794, a Bernardo de Iriarte, en una carta donde resalta las posibilidades creativas y expresivas que le ofrecen sus obras privadas¹⁴. Sin duda alguna, esta faz culmina con las pinturas negras de la Quinta del Sordo, con el atemorizante Saturno devorando a sus hijos y con las escalofriantes escenas de aquelarres. A medio camino, sin embargo, se encuentra una de las cumbres de la obra goyesca –y de la historia del arte occidental–, que es la serie de 80 grabados que Goya saca a la venta en febrero de 1799 bajo el título de *Caprichos*, según Danto el mayor logro en el arte del grabado desde Rembrandt. Este conjunto de estampas, casi desde el mismo momento en que vio la luz, ha estado sometido a un debate que incumbe precisamente a la doble cara goyesca. ¿Es una obra de arte de intención didáctica ilustrada o, por el contrario, se trata de una mordaz crítica a la sociedad moderna bajo el abandono de la esperanza racional y la entrega a la irracionalidad y el capricho? Álvarez Barrientos, en referencia precisamente a este conjunto de estampas, define esta ambigüedad interpretativa aludiendo a “la inquietud que producía desconocer el significado y el sentido de las imágenes, que la interpretación de las sátiras quedara abierta a la capacidad de cada uno, no tener certidumbre del significado de lo que se veía. En realidad, se puede hablar de que desafiaban al espectador con sus significaciones no cerradas y que producen tantos sentidos como intérpretes los miran¹⁵”.

Estudiar los *Caprichos* es adentrarse en un *mare magnum* de temáticas, causas, significados, teorías, imágenes, etc. Esta colección gráfica ha terminado por constituirse como una de las obras de arte más controvertidas y estudiadas de la tan convulsa transición entre el siglo XIX y el XX. Sus imágenes, concebidas desde una postura sumamente expresiva y personal, muestran el lado más inmoral e irracional de la sociedad española y, en gran medida, occidental, de su momento. Ofrece un compendio

12. Traducción propia del original. Danto, *Encounters and Reflections*, 252.

13. Lancers, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, 21.

14. Francisco de Goya, “Bernardo de Iriarte, Carta,” 1 de abril de 1794, Francisco de Goya, *Diplomatario*. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/54/_ebook.pdf.

15. Joaquín Álvarez Barrientos, “Sobre la construcción de la imagen de Goya: algunos usos y abusos,” en *Goya y su contexto*, eds. Diputación Provincial de Zaragoza e Institución “Fernando el Católico” (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2013), 19-20.

de escenas, ante todo satíricas, acompañadas de un título o leyenda que parece dar pistas o, cuanto menos, cierta orientación hacia la interpretación de su significado. Las divisiones temáticas que se han propuesto para esta obra han sido muy diversas. En todo caso, los *Caprichos* se afanan en mostrar la fatídica deriva moral humana, entregada a la superstición, al engaño y al vicio¹⁶.

Mientras que una parte de la historiografía parece querer ubicar esta obra en el programa eminentemente ilustrado y didáctico destinado a corregir el comportamiento inmoral humano¹⁷, otro grupo de autores, entre los que podemos colocar a Danto, conciben su compendio de imágenes como un reflejo perverso y moral de la sociedad moderna, una visión que abandona la perspectiva optimista y socrática característica de la Ilustración y adopta el pesimismo más desesperanzado con respecto a la razón¹⁸.

Danto habla de los *Caprichos* como una "crueldad generalizada - un retrato de nosotros mismos como humanos, demasiado humanos"¹⁹, una cita que pone en relación directa la obra de Goya y el pensamiento de Nietzsche, dos personalidades que, sin lugar a dudas, pueden erigirse como los principales azotes de la moral y la sociedad modernas, cada uno empleando su correspondiente medio: Goya, el artístico; Nietzsche, el filosófico.

Si bien Nietzsche no llegó a compartir cronología con Goya -nació 16 años después de la muerte del artista aragonés-, muchos aspectos de su filosofía pueden ser aplicados a una producción goyesca como los *Caprichos*. Si analizamos las principales consideraciones nietzschianas, en relación a la creación artística, rápidamente nos toparemos con una de las dualidades más célebres de la historia del pensamiento occidental: la del arte como una confluencia entre los dos impulsos fundamentales del ser humano, el apolíneo y el dionisiaco. En *El nacimiento de la tragedia*, el filósofo de Röcken, expone cómo el ser humano de la Grecia antigua, dotado ya de ciertas capacidades observacionales y reflexivas, conoció verdaderamente los horrores de la existencia, el lado más

16. José Manuel B. López Vázquez, *Explicaciones de los Caprichos de Goya* (Lugo: Editorial Ta Ta Ta, 2023), 92-97.

17. Algunos de los autores más afines a la consideración didáctica e ilustrada de la obra de Goya son Janis A. Tomlinson, Jannine Batticle, Alfonso E. Pérez Sánchez o José Manuel López Vázquez, quien define esta obra como un ejercicio ilustrado y pedagógico de denuncia de los errores y vicios humanos. López Vázquez, 11.

18. Otros autores como Tzvetan Todorov, Carlos M. Madrid Casado, Victor Stoichita y Anna Maria Coderch, apuestan por una concepción más dionisiaca de los *Caprichos*. A medio camino entre las dos posturas, autores como Nigel Glendinning, siembran la duda sobre las verdaderas intenciones de Goya, preguntándose si este persigue fines didácticos o, por el contrario, muestra el reflejo perverso de la realidad.

19. Traducción propia del original. Danto, *Encounters and Reflections*, 254.

inmoral y terrorífico que escondía la naturaleza humana²⁰. Para sobrellevarlo, recurrió a la invención de las divinidades olímpicas, cuya presencia justificaba y dignificaba la vida humana. En el origen estaba lo dionisiaco, el mundo desenfrenado de las pasiones que traía consigo, en numerosas ocasiones, los horrores y la inmoralidad. Es el mismo ser humano el que crea el espíritu o impulso apolíneo, apoyándose en la mitología olímpica, para evitar sucumbir por completo, precisamente, a lo dionisiaco²¹. Nietzsche afirma: "Ese mismo instinto que da la vida al arte como complemento y terminación de la existencia, dio también nacimiento al mundo olímpico, que fue para la voluntad helénica el espejo en que se reflejaba su propia imagen transfigurada"²².

El arte nace como la confrontación de ambos impulsos, los cuales permiten al artista examinar e interpretar la realidad que le rodea: "El hombre dotado de un espíritu filosófico tiene el presentimiento de que detrás de la realidad en que existimos y vivimos hay otra completamente distinta, y que, por consiguiente, la primera no es más que una apariencia"²³. Goya personifica, en los *Caprichos* más que en ninguna de sus otras creaciones, la condición de observador de su realidad, en la cual descubre, más que el espíritu apolíneo, el reverso dionisiaco que la misma parece querer ocultar. De hecho, emplea con cierta asiduidad el uso simbólico de la máscara, presente en varias de sus obras como alusión a ese carácter engañoso de la realidad, como un ocultamiento premeditado por parte de determinados grupos sociales, festividades o actos que se afanan en esconder la verdad. La máscara se erige como la protagonista de su pintura *El entierro de la sardina*, una celebración cuyas connotaciones se ligan al mundo al revés y al engaño mediante el disfraz, disimulo de nuestro verdadero aspecto o naturaleza (Fig. 7). De la misma manera, son las máscaras los elementos de mayor poder simbólico en el capricho n.º 6 (*Nadie se conoce*), que el Museo Nacional del Prado explica de la siguiente forma: "el mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce" (Fig. 8)²⁴.

Siguiendo las concepciones dantianas en referencia a los vínculos entre Goya y Nietzsche, los *Caprichos*, más que suponer un programa didáctico de cariz ilustrado que pretende encauzar el mal camino elegido por la sociedad moderna, reflejarían la visión de la horrible verdad, papel que Nietzsche atribuye al arte en la sociedad griega

20. Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia* (Madrid: Austral, 2006), 50-52.

21. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 77-79.

22. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, 58-59.

23. Nietzsche, 49.

24. López Vázquez, *Explicaciones de los Caprichos de Goya*, 127-128.



Fig. 7. Francisco de Goya y Lucientes, *El entierro de la sardina*, 1208-1812. Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm. © Cortesía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

antes de la llegada del “socratismo estético”²⁵, y lo hace recurriendo a un recurso eminentemente idealista, retomado por Nietzsche en su filosofía: la ironía, que posteriormente trataremos.

Nietzsche atribuye a la obra trágica de Eurípides la responsabilidad de acabar con la convivencia apolíneo-dionisiaca lograda por Esquilo en su obra. Por el contrario, la sociedad griega vio cómo se instauraba en su sistema social y moral un “socratismo estético” u “optimismo socrático” en el que la esfera dionisiaca parecía no tener cabida. La máxima que sigue a este nuevo pensamiento es la de un método racionalista y de fe en el progreso moral por medio del conocimiento y la virtud –los paralelismos con la Ilustración son más que evidentes–²⁶. De hecho, esta actitud socrática es la que Nietzsche atribuye a la sociedad moderna de su tiempo, únicamente tambaleada por la vuelta a la actitud trágica que Kant y Schopenhauer parecen haber encauzado²⁷.

Así, Danto considera a Goya un artista mucho más profundo que aquellos que producían un arte eminentemente didáctico, amparados por la Ilustración. En opinión de

Así, Danto considera a Goya un artista mucho más profundo que aquellos que producían un arte eminentemente didáctico, amparados por la Ilustración. En opinión de

25. Ekike Borck, “Nietzsche, el nihilismo y el arte de la transfiguración,” *Estudios sobre Nietzsche*, no. 19(2019): 24, <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi19.11714>.

26. Francisco Leocata, “Ilustración y modernidad en los primeros escritos de Nietzsche,” *Sapientia*, no. 56 (2001): 458-459.

27. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, 139-140. En este escrito, Nietzsche define el mundo moderno como socrático, dominado por un sujeto teórico y optimista que se basa, ante todo, en un conocimiento científico y racional que conduce a la virtud. Kant combatió este optimismo revelando la imposibilidad humana de alcanzar el conocimiento pleno y verdadero de las esencias, tesis reafirmada por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. Desde entonces, se va forjando una vida trágica en la que el conocimiento intuitivo sustituye al científico y racional, y en la que el individuo se hace plenamente consciente del sufrimiento, haciéndolo suyo y viviendo junto a él.

Fred Licht, la obra de Goya es la declaración visual más purgante de la Ilustración, dejando atrás su psicología moral optimista y socrática para reflejar, sin tapujos, la naturaleza dionisiaca y perversa del sujeto moderno²⁸. Es por esto que los *Caprichos* son, ante todo, una obra humana, demasiado humana. Nietzsche, en su obra homónima, reflexiona sobre la cambiante y evolutiva jerarquía de bienes morales en la sociedad occidental, regida durante mucho tiempo por la asociación del bien, por una parte, a aquello que se ajusta a la tradición y la costumbre, y del mal, por otra parte, a aquello que supone un cuestionamiento u oposición a lo anterior²⁹. Goya, en sus estampas, se opone precisamente a estas cuestiones. En el anuncio que acompañó a la venta de esta colección el 6 de febrero de 1799, explicó la temática de las mismas mediante las siguientes palabras: "ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés..."³⁰.



Fig. 8. Francisco de Goya y Lucientes, *Nadie se conoce*, 1797-1799. Aguafuerte, aguatinta bruñida sobre papel verjurado, 306 x 201 mm. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

En esta misma obra nietzschiana a la que venimos aludiendo, el autor, reflexionando en torno al papel del individuo en la sociedad, afirma: "El hábito de la ironía, como el del sarcasmo, corrompe la moral"³¹. Cuando leemos los títulos de los caprichos 6 (*Nadie se conoce*), 15 (*Bellos*

28. Saavedra et al., eds., *Goya y el espíritu de la Ilustración*, 92.

29. Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano* (México: Mexicanos Unidos, 1986), 36-38.

30. *Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799. Biblioteca Nacional de España, consultado el 27 de septiembre de 2024, <https://hemeroteca-digital.bne.es/hd/viewer?oid=0001598112&page=4>.

31. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 99.

consejos), 38 (*Bravísimo*) o 53 (*Que pico de oro*), difícilmente pasa inadvertido el empleo de la ironía por parte de Goya. Para Nietzsche, la ironía constituye un método pedagógico, de raíces socráticas, por cierto, e idealistas³², consistente en una “confusión saludable”, un engaño que, en cierta manera, humilla al intérprete o espectador al que se dirige el mensaje irónico. La obra de Goya es una repetición continua de ironías y sátiras sociales que, como defendió Nietzsche posteriormente, acaban por corromper la moral. La sociedad moderna que Goya denuncia es, ante todo, irónica³³. Presenta un clero que actúa de manera contraria a la fe que profesa, a clases sociales distinguidas rebajarse a los niveles más ínfimos y deplorables, etc. De esta forma, la sociedad y la moral modernas son, eminentemente, un engaño, y los *Caprichos*, quizás, un medio expresivo al servicio del desengaño de sus espectadores, que se enfrentan radicalmente a la verdad más cruda para revocar el socratismo y asumir la inmoralidad inherente a la esfera dionisiaca humana. Puede que, como Stoichita y Coderch defienden, la puesta a la venta de estos grabados en una perfumería de la calle del Desengaño madrileña sea más que una mera casualidad³⁴.

Goya en la teoría de Danto

Una vez Danto identifica la naturaleza bifronte que presenta la obra de Goya, no duda en exaltar el tono ilustrado del *Retrato del conde de Floridablanca*, la naturaleza transitoria hacia los ideales románticos en el *Retrato de Bartolomé Sureda* y el lado dionisiaco u “oscuro” de los *Caprichos*. Esta colección de estampas supone una imagen idónea para explicar la concepción dantiana del arte como un espejo moral de conocimiento del mundo y de autoconocimiento o autorrevelación del sujeto y la sociedad³⁵. Cuando en *La transfiguración del lugar común* se adentra en las diferentes teorías “especulares” del arte, propone una definición de la obra de arte como el reflejo de acciones

32. Si atendemos a sus raíces socráticas, la ironía puede definirse, *grosso modo*, como una declaración inicial que se contrapone a la presentación de un significado último. El Idealismo, por su parte, encontró en la ironía un componente idóneo para aplicar a la reflexión artística, fundamentalmente de la mano de Friedrich Schlegel. Se constituyó como un recurso capaz de unir las esferas enfrentadas en la obra de arte: sujeto y objeto, idea y sensibilidad, finito e infinito, etc. Esta capacidad de conjugar términos tan diferentes es la que le otorga su significación como método retórico que siembra la incertidumbre y perplejidad en los “aparentes” significados que propone.

33. Helman, *Trasmundo de Goya*, 57.

34. Stoichita y Coderch, en *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, defienden que el lugar y la fecha de venta de los *Caprichos* no son factores casuales. Esta colección comenzó a venderse el 6 de febrero de 1799, el último miércoles de ceniza del siglo XVIII. Para los autores, la elección de esta jornada habría estado motivada por el simbolismo expiatorio que Goya trata de dar a su obra, así como sus vínculos simbólicos con el carnaval y el mundo al revés. El hecho de que se vendieran en una perfumería de la calle del Desengaño, igualmente, reforzaría su objetivo revelador del lado oculto del mundo, de la verdad, ante la ilusión de la virtud moral moderna.

35. Rachel Eisendrath, “Shakespeare and the Repetition of the Commonplace,” en *A Companion to Arthur C. Danto*, eds. Jonathan Gilmore y Lydia Goehr (Nueva York: John Wiley and Sons, 2022), 190, <https://doi.org/10.1002/9781119154242.ch21>.

o comportamientos que interpelan directamente al espectador³⁶. Danto presenta, en esta obra, las teorías “especulares” del arte de Sócrates y Shakespeare. El primero, concibe el arte como un reflejo exacto de la realidad, una mera copia de las apariencias naturales sin beneficios cognitivos. Sin embargo, el literato, por medio de *Hamlet*, entiende las obras de arte como objetos de autoconocimiento que aportan nuevas cogniciones al espectador. El arte, para Danto, lejos de ofrecer reflejos exactos de la realidad, debe representarla –o expresarla– ofreciendo algo más que su mera copia, dirigiéndose al intelecto o la reflexión del sujeto y mostrando aquello que el mundo o la naturaleza parece “ocultarnos”. La obra de Goya es uno de los grandes ejemplos a través de los cuales el artista nos presenta, siguiendo un lenguaje goodmaniano, no un nuevo mundo como tal, sino la verdadera cara que oculta aquel que creemos conocer.

La obra de arte, defenderá más adelante Danto en *El abuso de la belleza*, se constituye como una expresión de la vida interior de una cultura, una manifestación del espíritu absoluto, recurriendo ahora a un vocabulario hegeliano³⁷. Los *Caprichos* constituyen una de las más poderosas muestras del espíritu objetivo de la sociedad moderna y, supuestamente, avanzada gracias a la Ilustración: en sus escenas encontramos comidas, libros, brebajes, vestimentas nobles y eclesiásticas, etc. como huellas de un mundo moralmente cuestionable. El espíritu subjetivo, más cercano a los comportamientos reprobables y fantasiosos de sus personajes, se desarrolló a lo largo de toda la obra para, uniéndose al objetivo, expresar el espíritu –moderno occidental– absoluto.

A todos los efectos, los grabados de Goya pueden desempeñar el papel de paradigma artístico posmoderno en tanto a las características que Danto liga a las grandes obras de arte en su momento post-histórico, algunas de las cuales ya habían sido adelantadas por Hegel o Nietzsche. No solo supone la expresión de ese espíritu absoluto de rai-gambre hegeliana. No solo se constituye como un medio de autoconocimiento moral del sujeto-espectador. También ejerce de agente de cambio para la sociedad³⁸, no tanto desde una vocación didáctica y socrática, sino a partir de la presentación dionisiaca más ácida de una realidad que debe ser comprendida e interiorizada por la sociedad universal para presentar, aunque de manera negativa, los grandes valores del ser humano para así mantener vivo el legado nietzschiano y la exigencia de una transmutación de dichos valores³⁹.

36. Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común* (Barcelona: Paidós, 2002), 29-36.

37. Arthur Danto, *El abuso de la belleza* (Barcelona: Paidós, 2005), 185-198.

38. Danto, 156.

39. Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo filosofar a martillazos* (Madrid: Alianza Editorial, 1973), 31.

De la misma forma, cada uno de los 80 caprichos suponen un desafío a las formas mímicas y naturales presentes en la tradición artística ligada al relato vasariano. Goya renuncia a la imitación y apuesta por la creación expresiva y subjetiva de nuevas formas representativas que revelan una manera particular de ver el mundo⁴⁰, en este caso la del artista aragonés. Todo ello se ve enriquecido por la combinación intencionada de dos sistemas simbólicos diferentes: imagen y texto. Estos elementos fomentan una relación intelectual activa para con el receptor o espectador, presentándole unos significados semiocultos, o cuanto menos difusos, acompañados de “miguitas de pan” que pueden dar ciertas pistas o, por lo menos, una orientación interpretativa. En este sentido, los *Caprichos* se convierten en un auténtico entimema⁴¹, tipología metafórica que Danto liga al gran arte. En tanto que creación artística, “hace lo que las obras de arte siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes”⁴². Tales palabras, a pesar de estar dedicadas a la *Brillo Box* de Warhol, bien valdrían para definir la obra de Goya como el gran espejo de la modernidad.

Conclusiones

La genialidad de ciertos artistas se mide, en ocasiones, por la calidad o el dominio técnico que demuestra en sus obras. También puede destacar por la consecución de un estilo o lenguaje sumamente personal, que se ha vuelto icónico con el paso del tiempo. Igualmente, puede pasar a la historia por la profundidad de sus mensajes, por contar con una biografía de sumo interés, por presentar innovaciones trascendentales para la historia del arte, etc. Que Goya cumple todos estos requisitos es un hecho, del mismo modo que uno de sus grandes valores está en el enigma interpretativo que obras como los *Caprichos* suponen. El peligro que ya de por sí incluye la intención de clasificar a Goya bajo un estilo o periodo artístico se extiende al intento de otorgar un significado cerrado y absoluto a muchas de sus obras. Quizás la genialidad también resida en este hecho, en que pase el tiempo y siga provocando dolores de cabeza a los investigadores y debates en torno a si adoptó en sus creaciones una u otra postura

40. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 215-216.

41. Danto introduce el concepto de “entimema” en el marco de sus reflexiones sobre la naturaleza metafórica de la obra de arte. Este término remite a un silogismo truncado en el cual alguna de sus premisas o conclusiones ha sido suprimida. De esta manera, el papel del entimema en la obra de arte es el de incitar a la reflexión e interpretación del espectador de cara a completar posibles lagunas en los significados artísticos.

42. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 295.

-ilustrada o dionisiaca, como es el caso-, por muy opuestas que estas sean.

Goya logra llevar esta incertidumbre semántica hasta sus más altas cotas, y consigue que, en función de la interpretación que otorguemos a un solo elemento de una de sus escenas o a una de las palabras que conforman el título de una obra, el significado global de la manifestación cambie considerablemente. Tomemos como paradigma de esta tesis el, hasta ahora solo mencionado y no analizado capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos* (Fig. 9). La riqueza simbólica y semántica que esconde este capricho, ligado a autores como Quevedo o Gracián, ha alcanzado, con el paso del tiempo y la sucesión de sus interpretaciones, una riqueza casi sin igual en la producción goyesca. Y, precisamente, ilustrará cómo, en función de la manera en que consideremos elementos individuales de su composición o su título, obtendremos una imagen bien ilustrada, bien dionisiaca del artista aragonés. Todorov se centra en la dualidad interpretativa que presenta el concepto "sueño" que incluye el título del capricho. Si ligamos su significado a la mera acción de dormir, es la ausencia de la razón la que conlleva la amenaza monstruosa. Si, por el contrario, lo vinculamos con la acción de soñar, es la misma razón la que produce esos monstruos⁴³. Madrid Casado, por su parte, traslada dicha dualidad semántica a la preposición "de" del mismo título. Concebida como un genitivo subjuntivo, sería el alejamiento de la razón el que trae consigo a los monstruos. No



Fig. 9. Francisco de Goya y Lucientes, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1799. Aguafuerte, aguatinata sobre papel verjurado, 306 x 201 mm. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

43. Todorov, *Goya. A la sombra de las luces*, 72.

obstante, una interpretación objetiva conlleva entender los monstruos como productos del sueño. En base a estas incertidumbres lingüísticas, si nos trasladamos al lenguaje icónico, el hecho de que asignemos un lugar u otro a los seres monstruosos determinará por completo el significado del grabado⁴⁴. Si entendemos que los mismos llegan desde la lejanía al escritor dormido, le asignamos una existencia externa que tan solo nos irrumpe con la pérdida de la razón. Pero si creemos que estos emergen del interior del sujeto, asignamos a la razón el papel productivo de la fantasía.

La naturaleza "jánica" de Goya revela una de las tesis más defendidas por la filosofía del arte de Danto, que no es otra que la consideración de las obras de arte como expresiones absolutas de un mundo –del arte– determinado. En esta ocasión de un mundo exterior, el de la transición del siglo XVIII al XIX, y uno interior, el de las profundidades subjetivas de Goya. Además, muestran la enorme interrelación que se da entre los dos términos que Danto atribuye a las obras de arte: significados y encarnación de los mismos⁴⁵. La dualidad goyesca entre las obras públicas y privadas es la dualidad de dos conjuntos de significados muy diferentes, que provocan unas representaciones igualmente distintas. Las composiciones caracterizadas por la luz y el uso más o menos contenido y armónico del color y el dibujo son el resultado de unas ideas ilustradas, así como de unas exigencias formales provenientes de la condición ilustrada del mecenas. Los *Caprichos*, oscuros (y no solo por la técnica del grabado), expresivos, inquietantes, de trazos mucho más rápidos y agresivos, surgen del interior atormentado del autor, así como de su actitud desesperanzada y mordaz frente al mundo que le rodea. La encarnación artística de los significados depende, por lo tanto, directamente de aquellos significados que se pretende encarnar.

La crítica que Danto ofrece de la exposición *Goya y el Espíritu de la Ilustración* supone un escrito de sumo interés para analizar y reflexionar sobre determinados aspectos de la obra del artista aragonés. Por un lado, de sus más que evidentes semejanzas para con la obra de Nietzsche, en especial con el papel moral y crítico que puede desempeñar la obra de arte en tanto que reflejo de la naturaleza dionisiaca inherente al ser humano. Su obra, no solo parece mostrar eso "humano, demasiado humano" con el que todos los individuos estamos marcados, sino que también, continuando con los guiños a escritos nietzschianos, parece presentar un auténtico "ecce homo", a la par que situarse "más allá del bien y del mal", por encima de todos los debates posteriores en torno a su

44. Carlos M. Madrid Casado, "Goya, ¿el espíritu de la Ilustración?," *El Catoblepas: revista crítica del presente*, no. 163 (2015): 7-8.

45. Danto, *Qué es el arte* (Barcelona: Paidós, 2013), 51-52.

verdadera naturaleza, o tomando la expresión de Madrid Casado, “más allá de las luces y las sombras”⁴⁶. Por otro lado, introduce el interesante debate en torno a este dios Jano del arte nacido en Fuendetodos, situándose en una época donde precisamente, la cultura y el pensamiento se hallaban repletos de binomios o dualidades (tradición/modernidad; Ilustración/Romanticismo; norma/libertad, etc.). Los *Caprichos*, obra que ha ejercido de hilo conductor de este escrito, se ajusta a la perfección a buena parte de las características que Danto atribuye al arte, y dentro de este, al gran arte, en su filosofía. Sobre Goya, Danto habla en los siguientes términos: “Su grandeza fue reflejar su tiempo y ser para todos los tiempos”⁴⁷.

Referencias

Fuentes documentales

Diario de Madrid, 6 de febrero, 1799. Biblioteca Nacional de España. Consultado el 27 de septiembre de 2024. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/viewer?oid=0001598112&page=4>.
Goya, Francisco de. *Iriarte, Bernardo de, Carta; 1 de abril de 1794*. Francisco de Goya, Diplomático. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/54/_ebook.pdf.

Fuentes bibliográficas

Álvarez Barrientos, Joaquín. “Sobre la construcción de la imagen de Goya: algunos usos y abusos.” En *Goya y su contexto*, editado por Diputación Provincial de Zaragoza e Institución “Fernando el Católico”, 17-38. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2013.
Borck, Ekike. “Nietzsche, el nihilismo y el arte de la transfiguración.” *Estudios sobre Nietzsche*, no. 19 (2019): 13-42. <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi19.11714>.
Danto, Arthur. *Encounters and Reflections*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1997.
---. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002.
---. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005.
---. *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós, 2018.
Diderot, Denis. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*. Madrid: Aguilar, 1981.

46. Madrid Casado, “Goya, ¿el espíritu de la Ilustración?” 8.

47. Traducción propia del original. Danto, *Encounters and Reflections*, 256.

- Eisendraht, Rachel. "Shakespeare and the Repetition of the Commonplace." En *A Companion to Arthur C. Danto*, editado por Jonathan Gilmore y Lydia Goehr, 190-198. Nueva York: John Wiley and Sons, 2022. <https://doi.org/10.1002/9781119154242.ch21>.
- Foradada, Carlos. *Goya recuperado en las Pinturas negras y El coloso*. Gijón: Trea, 2019.
- Helman, Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Lanceros, Patxi. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1997.
- Leocata, Francisco. "Ilustración y modernidad en los primeros escritos de Nietzsche." *Sapientia*, no. 56 (2001): 445-480.
- López Vázquez, José Manuel. *Explicaciones de los Caprichos de Goya*. Lugo: Editorial Ta Ta Ta, 2023.
- Madrid Casado, Carlos M. "Goya, ¿el espíritu de la Ilustración?" *El Catoblepas: revista crítica del presente*, no. 163 (2015): 1-10.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos (o cómo filosofar a martillazos)*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- . *Humano, demasiado humano*. México: Mexicanos Unidos, 1986.
- . *Ecce Homo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- . *El origen de la tragedia*. Madrid: Austral, 2006.
- Saavedra, Santiago, María Victoria Lasso de la Vega, Rufino Díaz, Lola Gómez de Aranda, María Esther Garrido, y Agustín Martínez, eds. *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1988. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título organizada y presentada en el Museo Nacional del Prado en Madrid, 6 de octubre de 1988-18 de diciembre de 1988, el Museum of Fine Arts en Boston, 18 de enero de 1989-26 de marzo de 1989 y el Metropolitan Museum of Art en Nueva York, 9 de mayo de 1989-16 de julio de 1989.
- Stoichita, Victor, y Anna Maria Coderch, *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*. Barcelona: Siruela, 2000.
- Todorov, Tzvetan. *Goya, a la sombra de las luces*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- Tomilson, Janis. *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1993.



La etapa española de Milada Šindlerová (1875-1941) y el fenómeno de las diletantes

The Spanish Phase of Milada Šindlerová (1875-1941) and the Dilettante Phenomenon

Rocío Rodríguez Roldán

Universidad de Sevilla, España

rodrol5496@gmail.com

 0000-0001-5058-2510

Recibido: 14/10/2024 | Aceptado: 26/02/2025

Resumen

Este artículo se centra en la etapa española de Milada Šindlerová, pintora y dinamizadora cultural checa cuya estancia en el país ha sido fragmentariamente tratada hasta ahora, presentándose de forma inédita un estudio más completo de los años españoles y de la artista y su producción. Simultáneamente se trata, si bien brevemente, el fenómeno de la concepción de las mujeres artistas como meras diletantes o aficionadas y el alcance del estatus de artistas profesionales derivado del establecimiento en España de numerosas creadoras extranjeras tras del estallido de la Primera Guerra Mundial. La presencia de estas artistas – entre las que encontramos a Milada Šindlerová– en los circuitos culturales nacionales fue fundamental para la progresiva integración y aceptación de las artistas españolas en los mismos.

Abstract

This article focuses on the Spanish period of Milada Šindlerová, a Czech painter and cultural dynamizer whose stay in the country has been fragmentarily treated so far, thus presenting a never-before-published, more extensive study of the Spanish years and of the artist and her production. Simultaneously, we briefly treat the phenomenon of the conception of women artists as mere dilettantes or amateurs and the achievement of the status of professional artists derived from the establishment in Spain of numerous foreign female creators after the outbreak of World War I: the presence of these artists –among which we can find Milada Šindlerová– in the national cultural circuits was fundamental for the progressive integration and acceptance of Spanish artists in these circuits.

Palabras clave

Mujeres artistas
Vanguardia
Feminismo
Arte y género
España
Siglo XX

Keywords

Women artists
Avant-garde
Feminism
Art and gender
Spain
20th century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rodríguez Roldán, Rocío. "La etapa española de Milada Šindlerová (1875-1941) y el fenómeno de las diletantes." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 212-231. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11162>.

© 2025 Rocío Rodríguez Roldán. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Mujeres artistas: diletantes, aprendices, aficionadas... ¿profesionales?

No sabían leer ni escribir, y sin embargo tenían sentimientos delicadamente cultivados. Tampoco sabían dibujar ni pintar, y su oficio era el de decoradoras de cerámicas (...) Siendo así que no poseían ningún arte aprendido, era inútil encomendarles que copiasen tales ó cuales muestras. Las pastoras, transformadas en pintoras, resolvieron el problema al modo del juglar de Anatole de France, que no conocía los rezos, y oraba jugando (...) El recuerdo de los alfares malagueños ha surgido en nosotros á la vista de tanta novia malagueña que se educa en la pintura. Admiradlas en la gravedad de la sesión en el patio, ya con caballetes y todo, y nada menos que frente al natural. Luego se encorvan sobre los pupitres y pretenden seguir las caprichosas líneas de un adorno, y perdone el maestro de esa clase si no aprobamos el que no haya puesto de modelo un rizo de cualquiera de las discípulas... (...) ¿Qué consecuencia se deduce de las telas coloreadas y del papel ensombrecido con los lápices? En Málaga se prepara una adorable, una venerable generación de madrecitas. ¡Cuidado, gentes irónicas y maliciosas, que esto no quiere decir, como ya suponéis, que las señoritas pintoras no *aprovechan el arte* (...) y que hay que devolverlas á las blandas preocupaciones del hogar! Todo lo contrario. Pero ocurre que las referidas artistas copian una rosa y sale más rosa todavía. Es una pintura la suya noble, buena, clara, confiada. Y nosotros sabemos que las dulces alumnas llegarán á madrecitas porque ya lo son de las rosas¹.

Estas fueron las palabras de García Sanchiz tras visitar a las alumnas de la Escuela de Bellas Artes de Málaga, a las que vio como poco más que pastoras “transformadas en pintoras”, “novias” y “madrecitas”; no pretendía, como él mismo indicada, desmerecer la labor de las estudiantes, no significando ello que no empleara una visión profundamente paternalista en la que estas parecían limitarse a jugar con los pinceles. Y es que en esta suerte de alegato a favor de la formación profesional femenina hay un elemento más que demuestra, precisamente, lo alejados que estaban los conceptos de “mujer artista” y “artista profesional”; Sanchiz dice encontrar en el grupo “un temperamento realmente artístico” en una joven descrita como “un diablillo afilado y áureo, revuelto el cabello (...) los ojos inmensos y la dentadura como el filo de un arma”, alejándose su imagen de la del resto de “novias” para aproximarse casi a una zoomorfa “*femme fatale*”. Intuyendo el talento de la joven –“seguramente (...) la que alborota en la clase”– el escritor concluye con un razonamiento que subraya la incompatibilidad entre ser mujer y artista profesional: “no ha querido enseñarnos sus croquis. Sin embargo, son los mejores. Y es que ya siente la vanidad de los que se consideran elegidos. Para el resto de sus compañeras, estas horas de patio y de academia constituirán en el porvenir un grato recuerdo (...) En cambio, el diablillo ha de sufrir, porque la nostalgia no se ha convertido en esperanza. ‘¡Qué rabia, haber nacido mujer!’ –exclamará la chicuela–. Si hubiese sido hombre podría seguir pintando y luchar por la gloria...”².

1. Federico García Sanchiz, “Visita de inspección,” *La Esfera*, 6 de mayo de 1916, 15.

2. García Sanchiz.

El artículo data de un temprano 1916 en el que el proceso de cambio social y artístico que concluiría con la profesionalización de las artistas había comenzado muy poco antes con el inicio de la I Guerra Mundial y la consecuente llegada de creadores extranjeros a España. Este nutrido grupo de artistas hombres y mujeres posibilitaría la modernización del panorama artístico nacional gracias a la introducción de las tendencias en boga en Europa, contribuyendo además las creadoras al avance social y artístico femenino en un proceso iniciado en 1914 y simbólicamente finalizado en 1926, con el definitivo alcance de la profesionalización artística de las creadoras³.

Si bien el estatus de artista profesional generó nuevas oportunidades y posibilitó la presencia de las mujeres en espacios otrora considerados eminentemente masculinos, no podemos obviar el hecho de que las creadoras continuaron encontrando dificultades y preconcepciones derivadas de su género, no desterrándose tampoco del todo los previos juicios como “copistas”, “aficionas” o “diletantes”. Más que sustituirse dichas visiones, estas tendieron a convivir –pese a lo contradictorio– con ese nuevo concepto ligado a la mujer moderna, adoptado, principalmente, por una nueva generación de creadoras que lejos de identificarse con “Evas fatales”, se vieron a sí mismas como lo que eran y aspiraban a ser: artistas. Artistas en busca de un espacio propio, de la salida al mundo público y de darle voz a sus producciones. Un claro caso de este fenómeno es el de Milada Šindlerová, una de esas creadoras trasladadas a España tras el estallido de la Gran Guerra que, si bien continuó trabajando como dinamizadora cultural y artista profesional, fue considerada como poco más que una diletante.

Milada Šindlerová (1875-1941): artista, dinamizadora cultural y viajera en España

Milada Šindlerová se nos presenta, al igual que muchas de las artistas foráneas establecidas en España, como una gran incógnita: procedente de la República Checa –posiblemente de Terezín o de Bohušovice nad Ohří⁴, si bien diversos medios españoles hablan de Praga–, sospechamos que tuvo una buena situación económica

3. Concha Lomba, *Pintoras en España, 1859-1926: de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, eds. Magdalena Illán y Concha Lomba (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza), 51-70.

4. Výtvarné umělkyně, “Šindlerová Milada (1875-1941),” consultado el 6 de abril de 2021, <http://www.vytvarneumelkyne.cz/autorka.aspx?aid=108>; Galerie Národní, “8456. Šindlerová Milada. Upoutané bárky,” consultado el 6 de abril de 2021, <https://www.galerie-narodni.cz/cs/predmet/8456-detail/>; DigiBooks, “Nový slovník československých výtvarných umělců,” consultado el 7 de abril de 2021, http://digibooks.cz/index.php?id_product=48&controller=product.

–permitiéndole realizar numerosos viajes y tener una formación cultural– y que estuvo casada⁵. También podemos deducir que los viajes fueron una constante en su vida, siendo los lugares visitados protagonistas de sus obras en una producción en la que el paisajismo tiene una clara preponderancia.

La llegada a España se produjo tras el estallido de la Gran Guerra: “la señora Milada Sindlerová se hallaba al momento de estallar la guerra haciendo un recorrido de placer por Francia é Inglaterra. La catástrofe le sorprendió sobre un muelle del Sena (...) Vino á España, y lo que en principio fuera tal vez una prisión forzosa, luego se ha convertido en un país querido, estimado y sobre todo, muy delicadamente comprendido”⁶. Numerosas obras presentadas en España muestran lugares internacionales, estando posiblemente basadas y/o realizadas en viajes anteriores: de ser así habría visitado, al menos, distintos puntos de Francia, Reino Unido, Italia y la República Checa⁷. Hemos localizado también obras en las que aparecen Yugoslavia y el río Neretva (ubicado entre Bosnia y Herzegovina y Croacia), si bien desconocemos si son anteriores a esta etapa.

En España, Milada Šindlerová vivió en Madrid en el n.º 7 u 8 de la plaza de Oriente al menos desde 1915 hasta 1918⁸, ubicación de la que Goy de Silva apuntó: “Milada Sindlerová (...) fué [sic.] por algunos años el alma de nuestra congregación artística en su estudio de la plaza de Oriente”⁹, por lo que probablemente dicho lugar sirviera como hogar, taller y centro de reuniones. El asentamiento en España –posiblemente concluido entre 1919 y 1920– generó no sólo una participación en los grupos artísticos y sociales más avanzados, sino también numerosos viajes nacionales que sirvieron como tema para sus obras: “desaparece en verano y aun en plena ‘saison’ [sic.] para recorrer, peregrinando, nuestras viejas ciudades (...) Vuelve de sus excursiones con un tesoro de relatos que apresó su retina y que archiva su alma siempre entusiasmada”¹⁰. Entre los puntos visitados encontramos Castilla-La Mancha (Toledo), Castilla y León (Ávila y Segovia),

5. Normalmente aparece citada como “señora” y en “En la legación japonesa,” *La Correspondencia de España*, 11 de enero de 1917, 5, se comenta con relación a la asistencia a una fiesta: “entre los concurrentes recordamos á los ilustres artistas tchecos [sic.] M. y Mme. Sindlerowa [sic.]”.

6. José María Salaverría, “Una exposición en el Ateneo,” *ABC*, 27 de enero de 1917, 5. Otras fuentes: Federico García Sanchiz, “Exposición Milada Sindlerová,” *La Nación*, 31 de enero de 1917, 7; Výtvarné umělkyně, “Šindlerová Milada (1875 - 1941).”

7. Se han tenido en cuenta las ubicaciones nombradas en prensa (asociadas a viajes y a creaciones de la artista), además de las protagonistas de la producción encontrada.

8. La dirección aparece en el *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura. Año 1917* (Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1917) y en *Exposició d'Art. Catàleg oficial 1918* (Barcelona: Thomas, 1918), en ambos con el número 8. En José Luis Antequera Lucas, *Tradición y vanguardia en la pintura española de paisaje entre 1915 y 1916 a través de la obra “El año artístico”* (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2013), 567, sin embargo, se comenta que la artista reside en el número 7.

9. Ramón Goy de Silva, “Desde Granada. Scheherazada, en la Alhambra,” *La Correspondencia de España*, 3 de julio de 1922, 1.

10. García Sanchiz, “Exposición Milada Sindlerová.”

el País Vasco (Ondárroa, San Sebastián y Motrico), Galicia (Vigo), Andalucía (Granada y posiblemente Sevilla), Cataluña (Barcelona) y Cantabria.

Respecto a su formación artística, hay un primer aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de Praga con Jansa, Kalvoda y V. Stretti¹¹ y uno posterior en París, principalmente con Charles Guérin, pero también con Claudio Castelucho¹². Estilísticamente, la producción de Šindlerová se consideró heredera del arte francés, algo usualmente señalado por los críticos, al igual que su participación y éxito en el *Salon d'Automne*¹³. No hemos encontrado alusiones a su medio de vida o a la venta de sus piezas, siendo reveladora la siguiente opinión de Sanchiz: "la pintura de Milada Sindlerová no es lo que llamamos pintura de mujer. Tampoco calificaríamos su arte, de arte aprendido y ejercitado por profesión. Sus telas constituyen el diario íntimo de un caminante ideal de la tierra"¹⁴. Se ofrece una visión ampliamente romántica de la artista, negando su estatus y relegándola al diletantismo; estas ideas, sin embargo, pueden señalar el hecho de que la práctica artística no fue el medio de vida principal de Šindlerová, que gozaría de una buena situación económica, algo atestiguado por los datos que conocemos.

La etapa española (ca. 1914 - ca. 1920)

Milada Šindlerová perteneció a un destacado grupo de personajes de la sociedad, la política y el arte español, algo notable en los eventos a los que asistió y en testimonios como los de Salaverría. Este, al hablar del cambio dado en Madrid tras la llegada de artistas extranjeros, señaló cómo la capital se había convertido en un centro universal en el que se daba "una simpática camaradería internacional, en que se funden con bastante calor elementos nacionalmente dispares"¹⁵, algo que ejemplificó con la tertulia sabatina de Pilar, Valentín y Ramón de Zubiaurre, en la que se reunían artistas nacionales e internacionales y en la que presuntamente participó Šindlerová, siendo incluso su propia morada centro de reunión de "la colonia cosmopolita y artística de Madrid"¹⁶.

11. Výtvarné umělkyně, "Šindlerová Milada (1875 - 1941)."

12. Las referencias a Charles Guérin son numerosas; por el contrario, a Claudio Castelucho sólo se le menciona en "Exposición," *La Correspondencia de España*, 31 de enero de 1917, 2.

13. "Exposición" y en Salaverría, "Una exposición en el Ateneo."

14. García Sanchiz, "Exposición Milada Sindlerová."

15. Salaverría, "Una exposición en el Ateneo."

16. García Sanchiz, "Exposición Milada Sindlerová."

La llegada de Milada Šindlerová se dio en torno a la segunda mitad de 1914, al iniciarse la contienda bélica. Hasta 1916 las noticias son muy escasas, algo que puede deberse a que se dedicó a viajar por el país, puesto que muchas de las obras expuestas en 1917 mostraban paisajes de distintos puntos de España. Este primer momento fue sucedido por dos años de intensa actividad y por el que consideramos el final de su etapa española.

De los primeros años en el país conocemos la participación de Šindlerová en una exposición y la posible realización de un viaje. La primera fue la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915, a la que presentó *Atardecer y Amanecer*¹⁷; dos años después, Silvio Lago señaló que la impresión suscitada por estas obras pictóricas –a las que asoció con las tendencias francesas– quedaba confirmada al presenciar la muestra de 1917 en el Ateneo, observación que pudo suponer que el crítico no había contemplado ninguna pieza expuesta de la artista desde 1915¹⁸.

En cuanto al viaje, es posible que se realizara en junio de 1916 a Granada debido a la proyección de que el Ballet Ruso interpretara *Schéherazade* en la Alhambra¹⁹. Según Goy de Silva, esta iniciativa provino de un grupo entre los que se incluían Milada Šindlerová, Sonia y Robert Delaunay, Sergei Diaghilev y él mismo, entre otros, y no llegó a llevarse a cabo entonces, si bien la Orquesta Sinfónica de Madrid interpretó dicha obra en la Alhambra en junio de ese mismo año²⁰.

Suponemos que un asentamiento más estable en España hizo de 1917 y 1918 momentos de intensa actividad artística para Milada Šindlerová, que aparece nombrada como asistente de una fiesta privada celebrada por el ministro japonés el 8 de enero de 1917, en una prueba más de su inserción en los círculos sociales del momento²¹.

A finales del mismo mes se inauguró en el Ateneo de Madrid la que posiblemente fue la muestra individual más importante de la artista en España, descrita como “[un] conjunto de pequeñas obras que forman una verdadera obra, con la unidad de su espiritualismo

17. *Exposición de Bellas Artes. Catálogo de 1915* (Madrid: s. E., 1915).

18. Silvio Lago, “Una pintora checa,” *Nuevo Mundo*, 2 de febrero de 1917, 27.

19. Esto sí ocurrió en 1918 en una gira de la compañía. Pedro Castillo Palomares, “Crónicas españolas de los bailes rusos de Diaghilev (1916-1927)” (tesis doctoral, Universidad Jaume I, 2017), 201-202.

20. El autor no indica fechas, pero alude a la interpretación de la obra por la señalada orquesta; ello sumado a la exposición de, al menos, un paisaje de Granada en 1917 nos hace suponer que Milada realizó un viaje en 1916, si bien no descartamos otros. Goy de Silva, “Desde Granada. Scheherazada, en la Alhambra;” Castillo Palomares, *Crónicas españolas de los bailes rusos de Diaghilev*, 50-51; Rafael del Pino, *Los conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi 1883-1952* (Granada: Editorial Comares, 2000), 193-194.

21. “En la legación japonesa.”

evocador y de su modernidad en la visión, y de su técnica impresionista²². En ella, se incluyeron casi 80 piezas entre pintura –más de 60–, dibujos y aguafuertes, con los siguientes temas: pintura de paisaje –escenas de distintas urbes y vistas nocturnas de playas y ciudades–, piezas protagonizadas por motivos vascos –principalmente marítimos y de Ondárroa– y bodegones, dibujos de ciudades y monumentos –como París y la catedral de Segovia–; y aguafuertes, nombrándose uno de Ragusa. Generalmente destaca el paisajismo, tema de las siguientes obras de la muestra: *Iglesia de San Nicolás (Praga)*, *Puerta del polvorín (Praga)*, *Rivera de Vigo*, *Día gris en Vigo*, *Marea baja en Vigo*, *Balandro en reposo*, *Puerto de San Sebastián*, *Puerta (Segovia)*, *San Lorenzo (Segovia)*, *Rincón del puente (San Sebastián)*, estudios de Ondárroa, dos paisajes de Escocia y el Nervión de Bilbao. En la crítica de Hoyos y Vinent se hacen ciertas apreciaciones que creemos necesario destacar: tras una divagación centrada en por qué no le gusta el Impresionismo, concluye que este –con el que asocia la producción de Šindlerová– da lugar a obras paisajísticas interesantes, mencionando entonces las piezas de dicha temática de la exposición, de las que generalmente se señala el protagonismo de una atmósfera caracterizada por la belleza y el misterio, prefiriendo según él la artista los paisajes nocturnos; se destaca, además, el bodegón *Sinfonía en azul*²³, algo que ocurre también en la crítica de Lago²⁴ y en la del *Heraldo de Madrid*, que indica que “su mejor obra es la colección de cacharros azules”²⁵.

En abril de ese mismo año de 1917 participó en la Exposición Nacional de Trabajos de Ciegos, un evento benéfico para recaudar fondos en el que se organizó una tómbola con obras de arte, libros y piezas musicales donados por numerosos artistas, entre ellos Milada Šindlerová²⁶.

En 1917 participó también en la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura con dos aguafuertes y una pintura. Según las críticas, de la sección de grabado sobresalieron los aguafuertes, citándose a Šindlerová y destacándose sus dos obras: *Praga*, un aguafuerte coloreado sobre un paisaje nevado, y *París*, una imagen coloreada del Sena. La pintura, *Una vista de Motrico*, fue destacada como una obra de paisaje interesante²⁷,

22. García Sanchiz, “Exposición Milada Šindlerová.”

23. Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Milada Šindlerová”, *El Día*, 25 de enero de 1917, 6.

24. Silvio Lago, “Una pintora checa”.

25. J.B.C, “La exposición de Milada Šindlerová”, *El Heraldo de Madrid*, 29 de enero de 1917, 2. Otras fuentes: Salaverría, “Una exposición en el Ateneo”; “Exposición”; G.M., “En el Ateneo”, *La Correspondencia de España*, 1 de febrero de 1917, 7; J.E., “Milada Šindlerová”, *España*, 1 de febrero de 1917, 11.

26. “Exposición nacional de trabajos de ciegos,” *La Correspondencia de España*, 3 de abril de 1917, 6; “Exposición nacional de trabajos de ciegos,” *El Heraldo de Madrid*, 3 de abril de 1917, 1.

27. *Catálogo oficina de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura. Año 1917* (Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1917); “De todas par-

si bien Hoyos y Vinent señaló con un paternalismo evidente el estilo impresionista de la pieza, que según él “recuerda con enternecimiento esos monos que pintábamos en brazos de la chacha”²⁸.

En torno a agosto se celebró la última exposición que conocemos del año, aparentemente individual y en el salón de El Pueblo Vasco (San Sebastián). Esta se compuso de óleos, dibujos y grabados y, de nuevo, destacó la temática del paisaje, principalmente relacionada con ciudades españolas del norte como Guipúzcoa, Vizcaya y Galicia²⁹.

La siguiente muestra data de febrero de 1918, cuando participó en la XIV exposición del Círculo de Bellas Artes con cuatro obras pictóricas. Margarita Nelken dedicó a esta exposición una mordaz crítica debido a la impresión de “pobreza” y “muerte” que, según ella, provocaban el evento y las piezas –“hechas, aplicada y fácilmente, conforme a las fórmulas más vulgares del arte más vulgar”–, algo de lo que sólo eximía a tres artistas, entre ellos a Milada Šindlerová, puntualizando: “presenta cuatro obras, dignas de consideración (...) ‘Motivo de Escocia’, tiene una buena simplificación de modernismo bien entendido. Es un *buen paisaje*”³⁰. Esta excepción también fue reseñada por *Renovación española*, que en la crítica “Una lamentable exposición”, sentenció: “la actual exposición que celebra el Círculo de Bellas Artes es la más lamentable de las que ha celebrado y celebrará”³¹.

A finales de febrero Šindlerová formó parte de la I Exposición de Aguafuertes del Ateneo de Madrid, compuesta por más de un centenar de piezas y realizada con el objetivo de subsanar el fallo del jurado de la Exposición Nacional del año anterior, en la que no se otorgó primera medalla de grabado. En la prensa, se cita la exhibición de obras de “maestros” grabadores fallecidos y de artistas contemporáneos como la propia Šindlerová, con seis obras, destacando en la crítica de Blanco Coris “la llamada ‘Duloopuck’, en color, y la de manera negra”, achacándole al conjunto originalidad³².

tes. Información general. La Exposición de Bellas Artes.” *ABC*, 28 de mayo de 1917, 10-11; “Exposición Nacional de Bellas Artes – 1917”, *Cervantes*, 1 de junio de 1917, 27-47; J. García Mercadal, “Crónicas de la Exposición,” *La Correspondencia de España*, 8 de junio de 1917, 4-5; Silvio Lago, “La Exposición Nacional de Bellas Artes,” *La Esfera*, 16 de junio de 1917, 16-17; Silvio Lago, “La Exposición Nacional de Bellas Artes. El grabado,” *La Esfera*, 23 de junio de 1917, 19-20; E. Vaquer, “La Exposición de Bellas Artes,” *La Época*, 1 de julio de 1917, 3; Rafael Doménech, “Exposición Nacional de Bellas Artes. 1917,” *MVSEVM*, julio de 1917, 235-266.

28. Antonio de Hoyos y Vinent, “La Exposición de Bellas Artes XII,” *El Día*, 20 de junio de 1917, s. P.

29. José Francés, “Una pintora checa,” *Nuevo Mundo*, 17 de agosto de 1917, 16.

30. Margarita Nelken, “La exposición del Círculo de Bellas Artes,” *Renovación española*, 12 de febrero de 1918, 7-8.

31. Florisel, “Una lamentable exposición,” *Renovación artística*, 3 de octubre de 1918, 15. Otra: J.G.M., “De arte. Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, 26 de febrero de 1918.

32. J. Blanco Coris, “Exposición de aguafuertes,” *El Heraldo de Madrid*, 17 de febrero de 1918, 1; José Francés, “Hablemos del Agua Fuerte,” *El Pueblo Manchego*, 26 de febrero de 1918, 1; “Exposición de aguafuertes en el Ateneo de Madrid,” *La Ilustración Española y Americana*, 28 de febrero de 1918.

También a finales de febrero se realizó el IV Salón de Humoristas y Artistas Decoradores en el Círculo de Bellas Artes, obteniendo un gran éxito de asistencia, crítica y venta y contando con entre 350 y 400 obras de distintas temáticas, estilos y técnicas. De Šindlerová se nombra únicamente *Boceto para una decoración*, si bien es posible que presentara otras piezas³³.

Poco después, en marzo, la artista participó en la Exposición de Pintura de Montaña con seis obras: *Guadarrama y Casa de Campo*, *Guadarrama desde una terraza de Madrid*, *La Mujer Muerta desde Segovia*, *Sierra Nevada desde la Alhambra*, *Sierra de Gredos desde Ávila* y *Sierra de Gredos. País nevado*³⁴. Entre ellas, la crítica de Blanco Coris destacó *Guadarrama y Casa de Campo* y *La Mujer Muerta desde Segovia*, calificando sin embargo la producción como "inocente"³⁵, mientras que la de Francés señaló las piezas de la artista y las de otros cinco creadores como las únicas destacables de una muestra compuesta por obras de "escaso mérito"³⁶.

En junio participó en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona con una pintura *-Bodegón-* y dos grabados *-Praga y Guernsey-*, evento muy positivamente acogido por una crítica que destacó la calidad, cantidad y diversidad de las obras y artistas³⁷. Las piezas de Milada Šindlerová se expusieron junto a, principalmente, obras de mujeres, hecho que algunos críticos señalaron con evidente desprecio: "Sala treceava. El gineceo de los invitados por el Círculo Artístico. Casi todos los expositores son aquí artistas del sexo débil (...) están defendidas débilmente por la inglesa Nelly Harvey y la catalana María Luisa Güell"³⁸.

De forma simultánea, pero con una acogida radicalmente distinta, tuvo lugar en Madrid una exposición del Círculo de Bellas Artes de la que se destacó la "mediocridad". Milada Šindlerová apareció, sin embargo, en varios textos como una de las artistas cuya obra formaba parte del grupo de piezas "de más elevada categoría y más

33. J. G. M., "De arte. Cuarto Salón de humoristas," *La Correspondencia de España*, 3 de febrero de 1918, 5; J. C., "Exposición interesante," *Blanco y Negro*, 3 de marzo de 1918, 24; "Los humoristas," *La Esfera*, 16 de marzo de 1918, 10; José Francés, "El IV Salón de Humoristas," *La Atalaya*, 17 de marzo de 1918, 2.

34. "Una exposición de pintura de montaña," *Peñalara*, 1 de octubre de 1917, 113-114; "La exposición de Pintura de Montaña" *Peñalara*, 1 de enero de 1918, 26; "La exposición de Pintura de Montaña. Catálogo," *Peñalara*, 1 marzo de 1918, 93-98; "Exposición de Pintura de Montaña." *Peñalara*, 1 de febrero de 1918, 63; "Primera Exposición de Pintura de Montaña," *Peñalara*, 1 de abril de 1918, 105-113.

35. J. Blanco Coris, "Exposición de pintura de montaña," *El Heraldo de Madrid*, 12 de marzo de 1918, 1.

36. José Francés, "La pintura de montaña," *Heraldo de Zamora*, 6 de abril de 1918, 1.

37. *Exposició d'Art. Catàleg oficial 1918*; E. N., "La Exposición de Bellas Artes en Barcelona," *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1918, 339; "La Exposición de Barcelona. La pintura," *La Esfera*, 29 de junio de 1918, 21-22; Josep Carbonell i Gené, "De la exposición de primavera, encara," *VILA-NOVA*, 1 de agosto de 1918, 3.

38. J. Sacs, "La Exposición General de Arte V," *La Publicidad*, 14 de junio de 1918, 5.

depurada selección³⁹ y, de hecho, *El pastor de Ávila* –obra expuesta, sin especificarse si fue la única presentada– se calificó como su mejor pintura conocida⁴⁰.

En octubre tuvo lugar un interesante hecho: *La Correspondencia de España* publicó el artículo “Los checoslovacos”, realizado y enviado por la propia Šindlerová con la intención de hacer un recorrido histórico y cultural por la historia de los checoslovacos, concluyendo con la defensa de una independencia para la antigua Checoslovaquia que no tardaría en llegar y definiendo a la artista como una conocedora e interesada por los temas históricos, políticos y sociales del momento⁴¹.

La intensa actividad de este año fue seguida por un 1919 y un 1920 que, además de cerrar la etapa española de Šindlerová, supusieron un repentino freno en su vida. Desconocemos si se dio un desinterés por ella en la prensa, si estuvo viajando, si no participó en tantos eventos o si no tenemos información al respecto, pues únicamente sabemos que participó en tres exposiciones.

La primera, de mediados de 1919, fue la II Exposición de Aguafortistas y I de Dibujos íntimos, a la que presentó cinco aguafuertes a color descritos como “hábilmente ejecutadas, aunque su color es algo duro y metálico”⁴². La segunda es la Exposición de Bellas Artes de Santander, celebrada en torno a agosto. Francés la describió como acogedora y pródiga, destacando a Milada Šindlerová como “lo más considerable de la sección extranjera” y señalando de sus obras: “la pintura checa ha venido a decir a Santander la buena nueva de las avanzadas del arte francés. Sobre sus paisajes aletea el genio desorbitado de Cézanne”⁴³. El último evento en el que sabemos que expuso fue el Salón de Rechazados del Círculo de Bellas Artes de Madrid, celebrado a mediados de 1920 y compuesto por 25 obras injustamente rechazadas en el certamen de Bellas Artes nacional según los realizadores de esta muestra⁴⁴. Finalizó así el periodo español de Milada Šindlerová⁴⁵.

39. Silvio Lago, “Exposiciones en Madrid,” *La Esfera*, 15 de junio de 1918, 8.

40. Ballesteros de Martos, “XXIII Exposición en el Círculo de Bellas Artes,” *Cervantes*, 1 de octubre de 1918, 127.

41. Milada Šindlerová, “Los checoslovacos,” *La Correspondencia de España*, 10 de octubre de 1918, 3.

42. Juan de la Encina, “Salón del Ateneo,” *España*, 26 de junio de 1919, 11.

43. José Francés, “La Exposición de Bellas Artes,” *La Atalaya*, 24 de agosto de 1919, 1. Otras: “De arte. La exposición de Santander,” *La Correspondencia de España*, 3 de julio de 1919, 6.

44. Lola Caparrós Masegosa, *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de bellas artes (1917-1936)* (Madrid: UNED, 2016), 194-196.

45. En *Výtvarné umělkyně, “Šindlerová Milada (1875 - 1941)”* se indica que la artista dejó Madrid en 1919 y celebró varias exposiciones en Praga a partir de 1922, ciudad en la que falleció.

Producción artística durante la etapa española

Milada Šindlerová fue a menudo juzgada en España como una suerte de diletante en evolución hacia el estatus de artista; se le atribuyeron cualidades positivas, pero algunos críticos señalaron como necesario un cambio estilístico basado en la adopción de un estilo más clásico y afín al gusto del país: “de grandes condiciones para la pintura, esta nueva artista evolucionará en breve, se apoderará de la luminosidad de la paleta española y producirá obras a la altura de cualquiera de los maestros del arte”⁴⁶. A estas “grandes condiciones” y al diletantismo señalado, hay que sumarle “un temperamento sensible á la belleza y (...) un entusiasmo cada vez más fervoroso por su arte”⁴⁷ e incluso “vigor varonil y habilidad”⁴⁸. Encontramos también, sin embargo, opiniones aisladas que la consideraban una artista: “Madame Sindlerová es una gran artista llena de fervor y de entusiasmo y siente todas las cosas en artista”⁴⁹.

A dicha consideración del estatus, hay que sumarle la visión que se tuvo de su estilo y producción, destacando que, si bien en ocasiones se señaló la necesidad de adaptar ciertos parámetros –principalmente las gamas de color empleadas debido a su frialdad–, no se dio una constante reivindicación de cambio estilístico como sí ocurrió con otras creadoras inscritas en estilos vanguardistas, algo que puede deberse a un interés general menor por la actividad artística de Šindlerová o una visión derivada de su posiblemente acomodado estatus económico y social. Entendemos que ambas posibilidades, sin embargo, resultarían en la misma consecuencia: la visión de Šindlerová como una diletante y no como una profesional, dándosele a su producción un juicio propio de la creación de arte como afición, cercano al recibido por las consideradas *aficionadas* y no por las artistas.

Invariablemente, durante la estancia española de Milada Šindlerová su quehacer artístico se consideró moderno, relacionándose con tendencias francesas entre las que sobresalen el Impresionismo y el Postimpresionismo, y se tendieron a subrayar dos rasgos de su pintura: la frialdad y la *dureza* o *sequedad*, hablándose de un “peculiar estilo seco y duro”⁵⁰. De este se destacaron además las luces y la plasmación de estados atmosféricos: “Milada Sindlerová pinta con vigor varonil y habilidad. Su pintura tiene una cierta aspereza

46. J. B. C., “La exposición de Milada Sindlerová.”

47. Francés, “Una pintora checa.”

48. J. E., “Milada Sindlerová.”

49. Hoyos y Vinent, “Exposición Milada Sindlerová.”

50. Ballesteros de Martos, “XXIII Exposición en el Círculo de Bellas Artes.”

que a nosotros los nacidos en tierras donde el matiz cromático se asocia de modo maravilloso con el vigor, no deja al primer momento de producirnos una rara impresión. Hay, además, en su arte, voluntad de asir y destacar lo característico de cada lugar y como un *deletantismo* [sic.] por toda clase de luces y estados atmosféricos⁵¹. La plasmación de *lo característico* de cada sitio fue también sistemáticamente comentada con relación a los tipos de cada lugar y, principalmente, a sus luces y atmósferas, haciendo todas estas características que la producción de Šindlerová se comparase con la de Darío de Regoyos, Francisco Iturrino y Juan de Echevarría⁵². Además de la pintura, la artista practicó el dibujo y el grabado al aguafuerte, técnicas que también contaron con cierta atención, destacándose de los segundos el “vigor realmente masculino”⁵³ y la “energía casi viril”⁵⁴.

A continuación, analizaremos la obra española según su temática: indudablemente el paisaje fue el género principal de los practicados –en pintura, dibujo y aguafuerte–, realizando también bodegones. De otros géneros apenas tenemos información: queremos destacar el caso del retrato, del que no hemos encontrado menciones y sólo conocemos la obra titulada *Dama española*, fechada en 1912⁵⁵.

Paisajes

El paisaje fue el género relacionado con Milada Šindlerová por antonomasia, pues pareció desarrollarlo ininterrumpidamente durante su carrera, plasmando los lugares visitados y creando una suerte de álbum fotográfico de escenas de la naturaleza, la tradición y la modernidad. Hay en ellos cierto recuerdo romántico en el gusto por la nocturnidad y el paisaje *per se*, siendo los humanos, de aparecer, secundarios. Al respecto, en una de sus críticas comentaba Hoyos y Vinent:

el impresionismo me gusta relativamente para sugerirnos la hórrida sensación de algunos panoramas convulsos de la vieja Castilla o algunas playas (...) de las provincias vascongadas, y por eso me gustan las vistas de Ondárroa pintadas por esta dama. Son tres (...) ninguna de las tres parece inspiradas por una ciudad verdadera, sino más bien por una de esas calenturientas evocaciones de pesadilla que nos causan opresión, casi angustia, una sensación que sólo habiendo ambulado por misteriosos rincones de España puede entenderse (...) lo que prefiere como modelo son las viejas ciudades misteriosas

51. J.E., “Milada Šindlerová.”

52. Francisco Alcántara, “Notas de arte. Exposición de Milada Šindlerová en el Salón del Ateneo de Madrid”, *El Imparcial*, 29 de enero de 1917, 4; Francés, “Una pintora checa;” J. E., “Milada Šindlerová.”

53. Lago, “Una pintora checa.”

54. Francés, “Una pintora checa.”

55. Desconocemos si se trata de una pieza realizada en un viaje anterior a España, si se hizo en otro lugar o si la fecha es incorrecta y es de esta etapa.

vistas a la luz de la Luna (...) También ama el mar y sus reflejos de misterio y da muy bien la sensación de luz nocturna sobre las aguas⁵⁶.

Lamentablemente entre las obras encontradas no figura ninguna claramente nocturna.

Los paisajes se caracterizan por su luz y condiciones atmosféricas, hasta tal punto que en muchas obras estos parámetros son los verdaderos protagonistas; dependiendo del lugar, habrá un tipo de luz y atmósfera propias que definan sensaciones y climas característicos, predominando los fríos, algo que Francés relaciona con los cielos y las luces grises de Bohemia: “es curioso observar cómo Milada Sindlerova ha visto a España. En su colección de paisajes (...) los hallamos de Guipúzcoa, de Vizcaya, de Galicia, algunos de Castilla (...) se supone una identificación especial con las ciudades y pueblos norteños”⁵⁷.

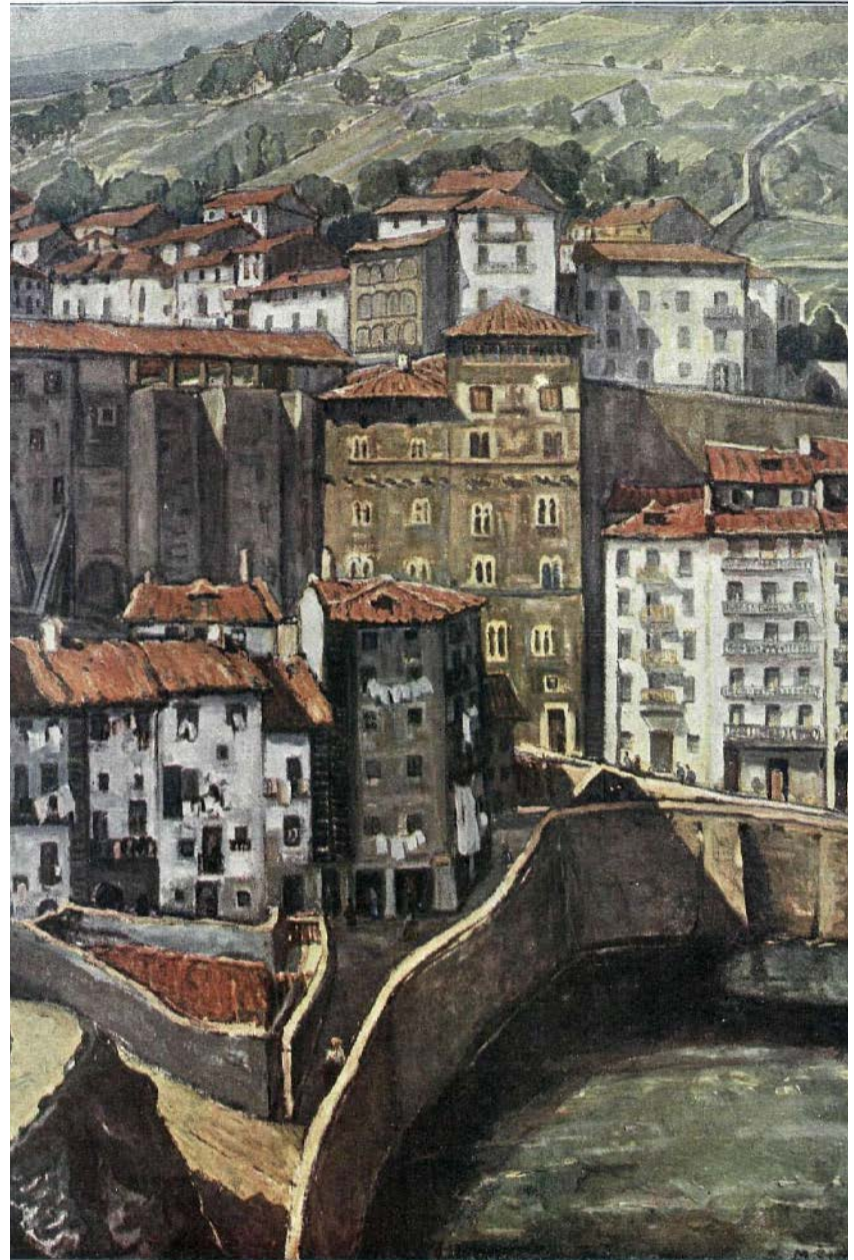


Fig. 1. Milada Šindlerová, *Puerto del Norte (España)*, ca. 1914-1917. Soporte y medidas desconocidas. Paradero desconocido. © Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

En las obras localizadas –y que tomaremos como referente– se capta el paisaje de forma singular: no importa lo material, sino la esencia; la luz, el clima e incluso el carácter de cada sitio quedan plasmados, traducándose en evocaciones relacionadas con la temperatura, pero también con la naturaleza propia de cada pueblo, originando, en ocasiones, una curiosa dicotomía entre tradición y modernidad. Un ejemplo de ello es *Puerto del Norte (España)* (Fig. 1), una sinfonía de tonos terrosos, verduzcos y blanquecinos en la que una fría atmósfera mece suavemente las sábanas y la ropa tendidas en

56. Hoyos y Vinent, “Exposición Milada Sindlerová.”

57. Francés, “Una pintora checa.”

los balcones, narrándose un día cualquiera en la vida de un pueblo del norte español⁵⁸. En la misma línea encontramos *Escena española* o *Desde el Oriente* (s.f.), con una mayor indefinición de los motivos notable, principalmente, en el fondo. En este caso sólo aparece una persona –realizada, al igual que en la obra anterior, mediante manchas de color–, ocupando un lugar más destacado en la composición.

Estilísticamente, estas y otras obras pictóricas presentan una serie de características comunes: aparecen arquitecturas rodeadas por naturaleza –destacando la presencia de agua, en mares y ríos, y vegetación– y reproducidas desde un punto de vista elevado, creándose un espacio comprimido en el que los elementos tridimensionales se superponen y agolpan. Se incluyen numerosos detalles –con un desarrollo desigual dependiendo de la obra– y predominan las gamas frías –principalmente verdes y azules complementados con colores tierra, rojos anaranjados, blancos y negros–, trabajándose el color con más o menos gradaciones y contrastes. Además, por lo general, las líneas tienden hacia lo irregular y la pincelada suele ser pastosa y cargada, generando huellas y texturas.

Son notables, sin embargo, una serie de diferencias entre las piezas probablemente trabajadas en taller y las realizadas en exterior. Las obras que consideramos de taller presentan las características generales señaladas, pero en ellas destaca la presencia de soportes más grandes, un mayor desarrollo del espacio –con volúmenes más notables y realistas–, el empleo de una pincelada menuda –casi imperceptible dependiendo del lugar y la obra– y un mayor uso de gradaciones tonales, así como de menos contrastes. Un ejemplo de ello lo observamos en un óleo encontrado sin título ni fecha en el que hemos identificado la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, posiblemente representada a partir de un boceto del natural.

Por otra parte, encontramos la producción que consideramos realizada al aire libre, más numerosa en el caso del paisaje; los soportes son más pequeños y manejables –siendo usualmente cartones a veces adheridos a lienzos–, las pinceladas son más notables –empleándose las texturas como recurso expresivo– y los colores están más contrastados y con menos gradaciones. Hay detalles, pero aparecen menos trabajados, y las líneas tienden mucho más hacia la curva y la irregularidad. En este grupo incluimos una de las piezas encontradas más interesantes: *La fábrica de salazón* (Fig. 2)⁵⁹, que supone la representación del desarrollo fabril en el entorno rural. Como

58. Sospechamos que se trata de Motrico, pudiendo ser *Una vista de Motrico*, pieza presentada a la exposición nacional de 1917: en diciembre se reprodujo la obra que nos ocupa –bajo el nombre *Puerto del Norte (España)*– en *La Esfera*, lo que refuerza esta teoría.

59. La casa de subastas checa *Obrazy v aukci* data la pieza en 1937: la clara relación con España y la posible realización a *plein air* nos hacen pensar que la obra es anterior.

se observa, pese al deterioro -centrado en una oxidación del color y suciedad que dificultan contemplar correctamente la atmósfera-, las pinceladas son las protagonistas indiscutibles: sueltas y rápidas, originan un notable dinamismo, un color rotundo y contrastado y unas estructuras casi fantasmagóricas, y se trabajan de forma más precisa en el moderno cartel o valla publicitaria de la esquina inferior derecha; de modo que esta pequeña pintura supone todo un testimonio de la modernidad de la artista. En el mismo grupo, si bien con una calidad inferior, encontramos *San Sebastián* (s.f.), con los rasgos propios de las obras hipotéticamente realizadas al aire libre y que presenta, además, un arrepentimiento en el reverso en el que se observa el inicio de un paisaje también marítimo con los mismos tonos, hecho que puede señalar la realización a *plein air*.

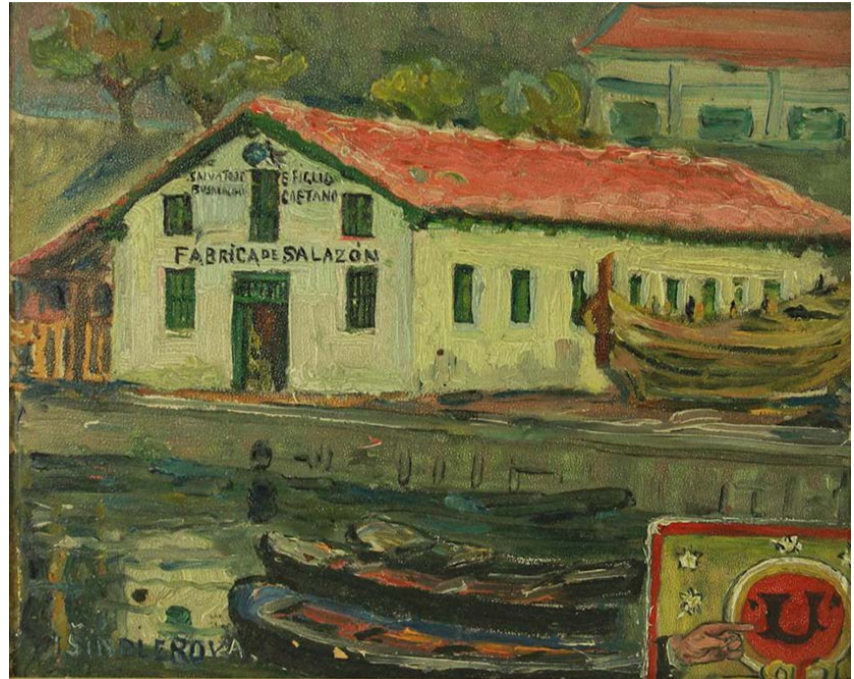


Fig. 2. Milada Šindlerová, *La fábrica de salazón*, ca. 1937. Óleo sobre cartón, 22 x 17 cm. Colección privada. © Fotografía: Obrazy v aukci (www.obrazyvaukci.cz).

Bodegones

Mucho menos conocidos y desarrollados, pero también presentes en las exposiciones, son los bodegones, género ampliamente relacionado con el quehacer artístico femenino que en el caso de Šindlerová parece quedar en un segundo plano. Sólo hemos encontrado cinco obras con esta temática, de las cuales una es eminentemente floral y las demás representan objetos principalmente cerámicos, incluyéndose en todas flores naturales o como motivo decorativo. La asociación del género con las pintoras propició que estas piezas se valorasen desde su presunta pertenencia a la *naturaleza femenina*, opinándose de las de Milada Šindlerová que tenían “un encanto femenino muy atrayente”⁶⁰.

60. Salaverría, “Una exposición en el Ateneo.”



Fig. 3. Milada Šindlerová, *Sinfonía azul*, ca. 1914-1917. Soporte y medidas desconocidas. Paradero desconocido. © Fotografía: Biblioteca Nacional de España.



Fig. 4. Milada Šindlerová, *Bodegón con jarras pintadas*, S.F. Óleo sobre lienzo, 67 x 90 cm. Colección privada. © Fotografía: Obrazy v aukci (www.obrazyvaukci.cz).

Los rasgos principales son similares a los del paisajismo, acercándose más a los de las obras que consideramos de taller: suelen usarse soportes de mayor tamaño en los que se trabaja con pinceladas invisibles e integradas –con algunas más notables para destacar reflejos y brillos–, los puntos de vista suelen ser frontales y hay poca profundidad espacial, ordenándose y superponiéndose los objetos tridimensionales –usualmente colocados sobre una superficie llana– en el plano. En el color, trabajado principalmente mediante gradaciones tonales, es notable una gama más amplia, formada por blancos, azules, verdes y tonos cremas y amarillos combinados con rojos, naranjas y granates.

De las piezas encontradas únicamente podemos relacionar una con el momento español: *Sinfonía azul* (Fig. 3), presente en la exposición individual del Ateneo y, posiblemente, parte de una serie debido a observaciones como “tiene en esta Exposición un cuadro, ‘Sinfonía en azul’, en que se ven unas porcelanas admirables de color, de agrupamiento y de factura”⁶¹, descripción que no casa con lo que observamos

en la imagen, protagonizada por una muñeca cuyo atuendo recuerda a un traje femenino tradicional español, una especie de macetero decorado por niños o *putti* y un espejo al fondo, tapado parcialmente por lo que parece un pañuelo o papel. Debido

61. Hoyos y Vinent, “Exposición Milada Sindlerova.”

a la reproducción en blanco y negro, no podemos apreciar el color: este es visible en *Bodegón con jarras pintadas* (Fig. 4), pintura de la que desconocemos la fecha, pero en la que aparecen una serie de porcelanas azules que pueden ser bien las aludidas en la crítica, bien sus herederas.

Conclusión

Pese a que muchos aspectos de la vida de Milada Šindlerová continúan siendo una incógnita, tras la realización de esta investigación y el análisis de su estancia en España podemos concluir que, al igual que otras artistas extranjeras establecidas en el país tras el estallido de la Gran Guerra, la presencia de Milada en los círculos artísticos y sociales españoles fue decisiva no sólo para la promoción de un arte afín a las tendencias en boga en Europa como el que ella misma realizó, sino también para la consecución del estatus de profesionales por parte de las artistas españolas, que tras el ejemplo de esta y otras creadoras foráneas y nacionales que formaron parte activa de la vida pública del país, dejaron de ser vistas como meras diletantes para ser consideradas verdaderas artistas, ocupando por fin el lugar que les correspondía.

Referencias

Fuentes hemerográficas y documentales

- Alcántara, Francisco. "Notas de arte. Exposición de Milada Sindlerova en el salón del Ateneo de Madrid." *El Imparcial*, 29 de enero de 1917.
- "Arte español. Exposición de aguafuertes en el Ateneo de Madrid." *La Ilustración Española y Americana*, 28 de febrero de 1918.
- Ballesteros de Martos, Antonio. "Actualidad artística. XXIII Exposición en el Círculo de Bellas Artes." *Cervantes*, 1 de octubre de 1918.
- Blanco Coris, José. "Arte y Artistas. Exposición de aguafuertes." *El Heraldo de Madrid*, 17 de febrero de 1918.
- . "Arte y artistas. Exposición de pintura de montaña." *El Heraldo de Madrid*, 12 de marzo de 1918.
- Carbonell i Gené, Josep. "De la exposició de primavera, encara." *VILA-NOVA*, 1 de agosto de 1918.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura. Año 1917*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1917.
- "De arte. La exposición de Santander." *La Correspondencia de España*, 3 de julio de 1919.

- "De todas partes. Información general. La Exposición de Bellas Artes." *ABC*, 28 de mayo de 1917.
- Doménech, Rafael. "Exposición Nacional de Bellas Artes. 1917." *MVSEVM*, julio de 1917.
- "En la legación japonesa." *La Correspondencia de España*, 11 de enero de 1917.
- Encina, Juan de la. "Semana artística. Salón del Ateneo." *España*, 26 de junio de 1919.
- Exposició d'Art. Catàleg oficial 1918*. Barcelona: Establecimiento Gráfico Thomas, 1918.
- "Exposición." *La Correspondencia de España*, 31 de enero de 1917.
- Exposición de Bellas Artes. Catálogo 1915*. Madrid: s. E, 1915.
- "Exposición de Pintura de Montaña." *Peñalara*, 1 de febrero de 1918.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes - 1917." *Cervantes*, 1 de junio de 1917.
- "Exposición nacional de trabajos de ciegos." *La Correspondencia de España*, 3 de abril de 1917.
- "Exposición nacional de trabajos de ciegos." *El Heraldo de Madrid*, 3 de abril de 1917.
- Florisel. "La vida artística. Una lamentable exposición." *Renovación Española*, 3 de octubre de 1918.
- Francés, José. "La vida artística. Una pintora checa." *Nuevo Mundo*, 17 de agosto de 1917.
- . "La semana artística. Hablemos del Agua Fuerte." *El Pueblo Manchego*, 26 de febrero de 1918.
- . "La semana artística. El IV Salón de Humoristas." *La Atalaya*, 17 de marzo de 1918.
- . "La semana artística. La pintura de montaña." *Heraldo de Zamora*, 6 de abril de 1918.
- . "La Exposición de Bellas Artes. Notas en el catálogo." *La Atalaya*, 24 de agosto de 1919.
- G. M. "De arte. En el Ateneo." *La Correspondencia de España*, 1 de febrero de 1917.
- García Mercadal, J. "Crónicas de la exposición." *La Correspondencia de España*, 8 de junio de 1917.
- García Sanchiz, Federico. "Visita de inspección." *La Esfera*, 6 de mayo de 1916.
- . "Arte. Exposición Milada Sindlerová." *La Nación*, 31 de enero de 1917.
- Goy de Silva, Ramón. "Desde Granada. Scheherazada, en la Alhambra." *La Correspondencia de España*, 3 de julio de 1922.
- Hoyos y Vinent, Antonio de. "Obras y figuras. Exposición Milada Sindlerova." *El Día*, 25 de enero de 1917.
- . "La Exposición de Bellas Artes XII." *El Día*, 20 de junio de 1917.
- J. B. C. "Arte y artistas. La exposición de Milada Sindlerova." *El Heraldo de Madrid*, 29 de enero de 1917.
- J. C. "Exposición interesante." *Blanco y Negro*, 3 de marzo de 1918.
- J. E. "La semana artística. Milada Sindlerová." *España*, 1 de febrero de 1917.
- J. G. M. "De arte. Cuarto Salón de humoristas." *La Correspondencia de España*, 3 de febrero de 1918.
- . "De arte. Exposición del Círculo de Bellas Artes." *La Correspondencia de España*, 26 de febrero de 1918.
- "La Exposición de Barcelona. La pintura." *La Esfera*, 29 de junio de 1918.
- "La exposición de Pintura de Montaña." *Peñalara*, 1 de enero de 1918.
- "La Exposición de Pintura de Montaña. Catálogo." *Peñalara*, 1 de marzo de 1918.
- Lago, Silvio. "La exposición nacional de Bellas Artes." *La Esfera*, 16 de junio de 1917.

- . "La exposición nacional de Bellas Artes. El grabado." *La Esfera*, 23 de junio de 1917.
- . "La vida artística. Una pintora checa." *Nuevo Mundo*, 2 de febrero de 1917.
- . "La vida artística. Exposiciones en Madrid." *La Esfera*, 15 de junio de 1918.
- N., E. "La Exposición de Bellas Artes en Barcelona." *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1918.
- Nelken, Margarita. "La vida artística. La exposición del Círculo de Bellas Artes." *Renovación Española*, 12 de febrero de 1918.
- "Primera Exposición de Pintura de Montaña." *Peñalara*, 1 de abril de 1918.
- Sacs, J. "La Exposición General de Arte V." *La Publicidad*, 14 de junio de 1918.
- Salaverriá, José María. "Aspectos españoles. Una exposición en el Ateneo." *ABC*, 27 de enero de 1917.
- Šindlerová, Milada. "Los checoslovacos." *La Correspondencia de España*, 10 de octubre de 1918.
- "Una exposición de pintura de montaña." *Peñalara*, 1 de octubre de 1917.
- Vaquer, E. "La exposición de Bellas Artes. VI. Tuset, Díaz Olano, Hernández Nájera, Urquiola, Alberti y otros pintores - El grabado." *La Época*, 1 de julio de 1917.

Fuentes bibliográficas

- Antequera Lucas, José Luis. *Tradición y vanguardia en la pintura española de paisaje entre 1915 y 1926 a través de la obra «El año artístico» del crítico de arte José Francés*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2013.
- Caparrós Masegosa, Lola. *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de bellas artes (1917-1936)*. Madrid: UNED, 2016.
- Castillo Palomares, Pedro. "Crónicas españolas de los bailes rusos de Diaghilev (1916-1927)". Tesis doctoral, Universitat Jaume I, 2017.
- Lomba, Concha. *Pintoras en España, 1859-1926: de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, editado por Magdalena Illán y Concha Lomba. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- Pino, Rafael del. *Los conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi 1883-1952. Orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Editorial Comares, 2000.

Referencias web

- DigiBooks, "Nový slovník československých výtvarných umělců." Consultado el 7 de abril de 2021, http://digibooks.cz/index.php?id_product=48&controller=product.
- Galerie Národní, "8456. Šindlerová Milada. Upoutané bárky." Consultado el 6 de abril de 2021, <https://www.galerie-narodni.cz/cs/predmet/8456-detail/>.
- Výtvarné umělkyně, "Šindlerová Milada (1875 - 1941)." Consultado el 6 de abril de 2021, <http://www.vytvarneumelkyne.cz/autorka.aspx?aid=108>.



Taberna D
CORTO MALTES



CORTO MALTES



Cuando el cemento imitó la piedra

When Cement Imitated Stone

Graciela María Viñuales

CONICET. CEDODAL, Buenos Aires, Argentina

cenbarro@interserver.com.ar

 0000-0001-9275-6339

Recibido: 29/10/2024 | Aceptado: 30/12/2024

Resumen

A principios del siglo XIX comenzó la producción industrial de cemento. Poco a poco fue mejorándose y aplicándose a nuevas construcciones buscando economía. En los Estados Unidos la producción se multiplicó y se expandió. A la par de ello aparecieron sencillas máquinas con las que podían moldearse bloques que imitaban la piedra. Esto tuvo amplio eco en las Antillas para llegar más tarde a lugares distantes como Europa, Asia y Oceanía, a lo que ayudaron diversas coyunturas políticas y sociales. Hoy se encuentran estos bloques en Sudamérica, en el Pacífico Sur, en las islas caribeñas y en muchos otros lugares. Material, propaganda y maquinaria se conjugaron para hacer triunfar un sistema constructivo en la primera mitad del siglo XX, que hoy puede considerarse patrimonio arquitectónico. En Sevilla hay al menos dos ejemplos, uno de ellos muy destacado.

Abstract

By the beginning of 19th Century, industrial cement production started. Soon after it was improved and applied to new constructions seeking economy. In the United States the production multiplied and expanded. At the same time, it appeared simple machines used to mold blocks imitating stones. This had a wide echo in the Antilles and later reached distant places such as Europe, Asia and Oceania, helped by various political and social situations. Today these blocks are found in South America, South Pacific, the Caribbean Islands and in many other places. Material, advertising and machinery came together to make this construction system succeed in the first half of 20th Century. In these times it can be considered architectural heritage. In Seville there are at least two examples, one of them very prominent.

Palabras clave

Arquitectura
Bloque
Cemento
Maquinaria
Propaganda
Siglo XX

Keywords

Architecture
Block
Cement
Machinery
Advertising
20th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Viñuales, Graciela María. "Cuando el cemento imitó la piedra." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 232-253. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11178>.

© 2025 Graciela María Viñuales. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Cuando comenzamos a tomar conciencia de la existencia de este tipo de mampuestos, no teníamos mucha noción de su fabricación, de su origen, ni de su difusión. Pero poco

a poco hemos ido documentando un muro, un cerco, una casa completa, restos de algo que existió y se ha perdido. En fin, ha sido un tema que sólo en los últimos años del pasado siglo nos ha sido posible comenzar a observar y, especialmente, a descubrir. Ello fue gracias a las visitas realizadas en Puerto Rico y a que íbamos notando similitudes de materiales en obras argentinas, lugares por los que ya habíamos pasado y que sólo después de muchos años habíamos notado su presencia.

Durante la década pasada pudimos presentar un avance de nuestra investigación que se publicó en Campinas, Brasil¹. Pero en estos años hemos encontrado novedades y contamos con imágenes que no se incluyeron en aquel trabajo. Es por ello, que nos animamos a difundir esta versión ampliada con más ejemplos de otras latitudes y, especialmente, con el trato patrimonial que hoy va otorgándose en algunos países a este tipo de material.

Como trabajos de investigación en nuestra área iberoamericana, podríamos destacar lo realizado por la arquitecta Beatriz del Cueto en la zona caribeña, ya que es ella la que le ha dado visibilidad al tema. Por otro lado, casi todo lo que hemos podido recoger no es específicamente académico sino relacionado con cuestiones comerciales o bien dedicado a ciertos detalles técnicos que, además, suelen referirse a regiones lejanas a nuestro ámbito.

El nombre de Portland

En general se ha pensado que el nombre de Portland tenía relación con la localidad homónima del Estado de Oregon en los Estados Unidos. Sin embargo, la historia es otra, porque la denominación no está asociada a una fábrica de cemento propio de un lugar geográfico de Inglaterra ni de los Estados Unidos, sino a la notoriedad que había adquirido la piedra que se extraía en las cercanías de aquel puerto del sur inglés ubicado en Dorset. Había sido el material elegido a partir del siglo XVII para construcciones famosas como la catedral de San Pablo. Por ello, Joseph Aspdin, cuando patenta el cemento utiliza el adjetivo de Portland, a pesar de fabricarlo a cientos de kilómetros, en Leeds, Yorkshire. La marca se registra en 1824 y la producción comienza un año después. A lo

* Agradecimientos: al arqueólogo Agamenón Gus Pantel, por sus datos y fotos de Kiribati. A la arquitecta Beatriz del Cueto, por sus aportes en lo concerniente a Puerto Rico. A la historiadora María Ángeles Fernández Valle por las fotos recogidas en Sevilla.

1. Graciela María Viñuales, "El bloque de cemento. Una tecnología de exportación," *Labor & Engenho* 7, no. 2 (2013): 17-25.

largo del tiempo la fábrica se traslada a puntos cercanos, cambian los socios del emprendimiento y también va mudando la fórmula. Justamente, lo anotado en 1824 difiere muchísimo de lo que hoy se llama cemento portland, tanto en su composición cuanto en su forma de tratamiento.

Rápidamente, en Inglaterra se lo relacionó con el tema de la construcción de bajo costo y con el de las viviendas obreras, tema que entonces estaba en auge debido a las migraciones hacia los centros fabriles. Esa masiva llegada de personas provenientes de zonas rurales comprometió hasta al príncipe Alberto que llegó a presidir una comisión centrada en el tema. En la famosa Exposición Universal que tuviera lugar en Londres en 1851, se presentó un modelo de cuatro casas que se habían levantado en Hyde Park, con el título: "Model Houses for four families". Si bien allí parece tratarse de ladrillos cerámicos, ya se enfatiza que son elementos huecos y se ponderan sus calidades de rapidez de construcción, de aislamiento térmico, hidrófugo y acústico, así como de otros detalles. El folleto que se distribuía mostraba planos, así como noticias de marcas y fabricantes de cada una de sus partes.

De todos modos, lo que nos interesa aquí es ver cómo el momento fue propicio para presentar las ideas del uso y de la producción del cemento y expandirlas por el mundo, y más aún lo que sucede a través de los Estados Unidos. Como muestra Cody, en este país se pasa de usar 85.000 barriles de cemento local y casi 370.500 de proveniencia extranjera en 1882, a los 2.272.971 y 2.090.760, respectivamente en 1897, año en que ya la producción estadounidense llegará a dominar el mercado y a caminar a un excedente a pasos agigantados, superando a la primera fábrica establecida en 1872 en tierra norteamericana².

Ese cemento que sobrepasaba la demanda interior, conlleva la necesidad de exportación a otros ámbitos que más allá de los vecinos inmediatos, se extenderá al resto de América y a otros continentes, inclusive a la propia Inglaterra.

La autoconstrucción y su atractivo

Pero al lado de este devenir del uso del material, aparecerá la idea de cómo usarlo y de cómo con ciertas técnicas bastante simples, cualquiera puede llegar a construir

2. Jeffrey W. Cody, *Exporting American Architecture. 1870-2000* (Londres; Nueva York: Routledge, 2003), 32-38.

su casa. Para ello la propaganda usó la vieja idea de los pioneros norteamericanos del "hágalo usted mismo", idea que fue explotada a fondo en los años interseculares de entonces. Si bien el material ya había sido objeto de promociones por sí mismo en las exposiciones mundiales y en los incentivos que se daban a través de revistas y otras publicaciones, lo que comienza a fines del siglo XIX es una nueva difusión que, apoyada en aquella idea de autoconstrucción, ofrece la ayuda de maquinaria para obtener resultados prácticos.

Allí aparecen los aparatos compactadores que, mediante un sencillo esfuerzo individual, moldearán bloques que una vez aireados quedarán listos para ser empleados en obra. Se ahorran entonces acarreos de piezas que podrían dañarse ya que sólo se trasladaba el material a granel. No había gastos de cochura con todo lo que ello significaba en tiempo, gestión, combustible y molestias ambientales, aunque por entonces los daños al medio no se consideraban demasiado. Las necesidades de abastecimiento y depósito de piezas se disminuían mucho al poder encarar una producción en etapas. El tiempo de secado de los bloques era considerablemente menor al que necesitaban otros mampuestos crudos como el adobe. Mientras que la carga de agua y de los materiales áridos para el moldeado era totalmente asumida por el usuario.

Se trataba de poner a disposición de una parte amplia de la población un sistema relativamente fácil y barato que explotaba aquella idea de la satisfacción que aportaba lo hecho por las propias manos apelando a un sistema casi de pasatiempo infantil de rompecabezas. Esta sensación será especialmente valorada en el ámbito norteamericano, aunque no tanto en otras latitudes. Quedará por estudiarse la relación efectiva con este tipo de juegos que ya tenían popularidad hace una centuria, popularidad que se sostenía también con la propaganda gráfica y con los incentivos pedagógicos. Pero éste no es el nudo de la presente investigación.

Las máquinas compresoras estaban realizadas en hierro y consistían en un conjunto de palancas movidas por un larguero que prensaba uno o varios moldes previamente cargados con una mezcla en la que el cemento era el ingrediente principal. Su diseño bastante ergonómico permitía su uso por cualquier persona medianamente hábil y su instalación en un reducido espacio no necesitaba más que una superficie plana y firme de apoyo. Por ello podía trasladarse dentro del espacio de la obra y aún a predios vecinos sin mayores problemas. Eso daba pie al uso alternativo entre varias personas de un mismo barrio y, si se elegían moldes similares, a intercambiar piezas entre ellos.



Fig. 1. Propaganda mostrando cómo se manipulaban las máquinas. Tomado de Cody.

Casi terminaba siendo un juego entre amigos, que luego tendrían ocasión de inventar mil maneras de concertar aquellas piezas auto-fabricadas, las cuales podían responder a más de un molde, aunque por lo general todas usaban ciertos módulos que facilitaban la construcción cuando se combinaban en un mismo edificio. Por ello se tornó adaptable a una gran cantidad de situaciones disímiles. La idea era armonizar la venta del cemento y la de las propias máquinas compresoras, a la vez que generar una demanda creciente al imponer también una moda. Y esa moda tendía a la expansión mundial, por lo que el lema del "hágalo usted mismo" se convertiría en una tendencia en algunos países distantes y dispararía la exportación. A ello se sumaba la propia innovación tecnológica, el ascenso social y económico de ciertos grupos de personas y la capacidad de emprendimiento personal que por entonces se despertaba en muchos sitios.



Fig. 2. Casa en la ciudad de Portland, Oregon, Estados Unidos (demolida).

El impacto de la prensa gráfica

Una de las fábricas a las que Cody le presta atención es la "Ideal", cuyas máquinas se vendieron en muchos países apenas comenzado el siglo XX. Pareciera que fue la fábrica más importante en cuanto a difusión, ya que estando operativa desde 1906 en South Bend, Indiana, al año siguiente estaba exportando máquinas y en breve anunciaría la existencia de representantes en varios países. Sus asociados de entonces llegan a cuatro en Asia, tres en Latinoamérica y dos en Europa. En 1911 ya hay casas construidas con sus bloques en Shangai, tal como muestra en sus propagandas en medios periodísticos. Hoy se mantienen en esta ciudad puentes con este material.

En el avance en la Argentina parece haber sido Alfredo Zucker un personaje decisivo. Este norteamericano de origen alemán llegó a Buenos Aires en junio de 1904 y tuvo a su cargo la obra del hotel Plaza, propiedad de la familia Tornquist. Cody explica que allí utilizó el sistema de hierro Milliken que se basaba también en piezas prefabricadas de medidas normalizadas y que se armaba en seco en corto tiempo, una especie de gran mecano que podría haber sido el disparador de la idea de sencillez y velocidad que luego ofrecerían los bloques. Parece que el éxito obtenido por Zucker con el nuevo sistema metálico animó a quienes promovían el cemento para tentar también su uso en la ciudad argentina que estaba en plena renovación y expansión³.

Así fue que en breve los bloques y sus máquinas moldeadoras llegaron a Buenos Aires y comenzaron a usarse. Según lo que aparece en propagandas del *American exporter*, el castillito de Villanueva y Olleros, levantado por el arquitecto alemán Carlos Nordmann estaba hecho en parte con bloques. Este sitio, bautizado como "Villa Ombúes", fue en su momento la residencia particular de los Tornquist y se encontraba sobre la barranca del barrio de Belgrano. Desgraciadamente, alrededor de 1970 la casa fue demolida.

Pero no sólo el *American Exporter* mostraba propagandas del sistema, también lo hacía el *Engineering Magazine*, cuyo lema era "El mundo es su espacio", lo que ya anunciaba su idea de llegar a todo el orbe. Lo cierto es que los sucesos de finales del siglo XIX permitieron esa expansión, como las guerras en las últimas colonias españolas en el Caribe y en Filipinas, a las que luego seguirían los drásticos cambios en China y el desarrollo particular de la Concesión Francesa en Shangai, lugares que estarían abiertos a las novedades que se propiciaban desde el norte de América. Una de esas ideas era la

3. Federico Ortiz y otros, *La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968).

de “civilización”, que dejaba de lado la “oscuridad”, llevando “progreso”, ideas que hasta Mark Twain apoyaba en sus escritos.

La fábrica de las máquinas Ideal, lógicamente, no era la única que exportaba las compresoras. Otra firma como la de Harmon S. Palmer hablaba de bloques huecos, que podían hacerse de todo tamaño, en cualquier largo y aún con diferentes ángulos, alturas y terminaciones. Se agregaba que el sistema era sorprendentemente fácil y maravilloso con el cual cada persona “podrá hacer más edificios que todos los infractores e imitadores juntos”, aprovechando a dar una lección a algunos⁴. El mismo aviso en el periódico decía presentar las máquinas del “inventor original de las últimas máquinas de bloques huecos” y que todas las innovaciones estaban protegidas por las patentes de base. Claro que con ello no sabemos si fue el inventor del asunto o un importante innovador. Aunque más allá de esas minucias, lo que se demuestra es que el tema estaba en auge.

Volviendo a las máquinas Ideal, éstas en sus anuncios planteaban un interesante sistema gráfico con rayos que partían de la máquina y entre los cuales se situaban –en la parte superior– las calidades del bloque, como su aislación hidrófuga o térmica, sus capacidades estéticas y técnicas, y las posibilidades de aplicación en paredes, tabiques y cimientos. Mientras que entre los rayos inferiores se consignaban más de veinte países o regiones en los que estaba presente la marca, más allá de tres mil localidades estadounidenses en las que ya había casas levantadas con la técnica al llegar 1909. Dos años



Fig. 3. Propaganda de las máquinas “Ideal” como se publicaba en la prensa.

4. Scientific American, consultado el 12 de septiembre de 2024, <https://www.scientificamerican.com/issue/sa/1905/07-01/>.

después, la propaganda mostraba a la máquina en medio de fotos de edificios construidos con el sistema que se ubicaban en Shangai, como lo muestra el mismo Cody.

Así que, más allá del tema de la propaganda en sí es interesante ver cómo se renuevan las formas gráficas a través de grabados, a los que en poco tiempo se agregan fotografías, se diseñan viñetas acordes con las corrientes modernistas y se organiza un diseño gráfico de impacto, en el que las máquinas primero y las obras construidas después, muestran las bondades del sistema y sus concreciones. Y unos y otros anunciantes compiten en muchos aspectos como las posibilidades de sus máquinas, la difusión en el mundo, los edificios que pueden construirse, la originalidad de su invento y el resguardo contra imitadores. Algunos incluyen dibujos que muestran los pasos del operario como para animar a quienes pudieran hacer sus propios bloques sin mucho trabajo.

Los comienzos del siglo XX

Si bien el ingreso de Cuba en el ámbito de influencia norteamericana propició la entrada de los bloques de cemento, no sólo para levantar viviendas sino para otros usos como pavimentos, los obstáculos que generó la primera guerra mundial no permitieron hacer crecer demasiado la demanda. En realidad, la aceleración en la zona del Caribe se daría *a posteriori* de la conflagración. Y en esa aceleración estaría involucrado Puerto Rico de manera notable, pues ya había dados pasos con anterioridad.

Tal como anota la investigadora Beatriz del Cueto, la irrupción estadounidense en la isla y la consabida propaganda misionera protestante llevaron a un acuerdo entre las iglesias a fin de repartirse el territorio para hacer sus tareas apostólicas. Y en tales emprendimientos, los bloques tuvieron destacada actuación, aunque en los años 1904-1905 éstos no se hacían con máquinas sino que se moldeaban a mano en hormas individuales. Para ello se empleaba a los alumnos de escuelas politécnicas que así hacían su ejercitación y tomaban relación directa con otras fases de las obras.

Por ejemplo, la iglesia metodista inauguró tres templos por aquellos años, diseñados por el arquitecto Antonín Nechodoma y concretados por el constructor Frank Hatch, que era fiel de aquel culto. Dos de las iglesias se situaron en Ponce y otra en Miramar, cerca de San Juan. Tanto Nechodoma como Hatch parecen haber sido los pioneros en el asunto pues la mención a los bloques aparece en anotaciones hechas en los planos de sus primeros trabajos. Más allá de las iglesias, los bloques entraron en

la construcción de escuelas, hospitales, clubes y edificios públicos como estaciones y correos, obras que se concretaron antes de la primera guerra⁵.

Lógicamente, el impacto que ello tuvo en el reducido espacio puertorriqueño y en el corto tiempo en que se concretaron los proyectos, desató una importante corriente en las modas de habitar y en las maneras en que se mostraba al vecindario la renovación con que podían regalarse familias en ascenso, así como ciertos emprendimientos. En el día de hoy aún asombra la cantidad de obras de uno, dos y hasta tres pisos en los que el bloque de cemento es el material preponderante. Casi siempre se aplicaban las piezas hechas con una de las caras "rústicas" y sin revoques, quedando entonces a la vista. A veces, inclusive no recibían pintura.

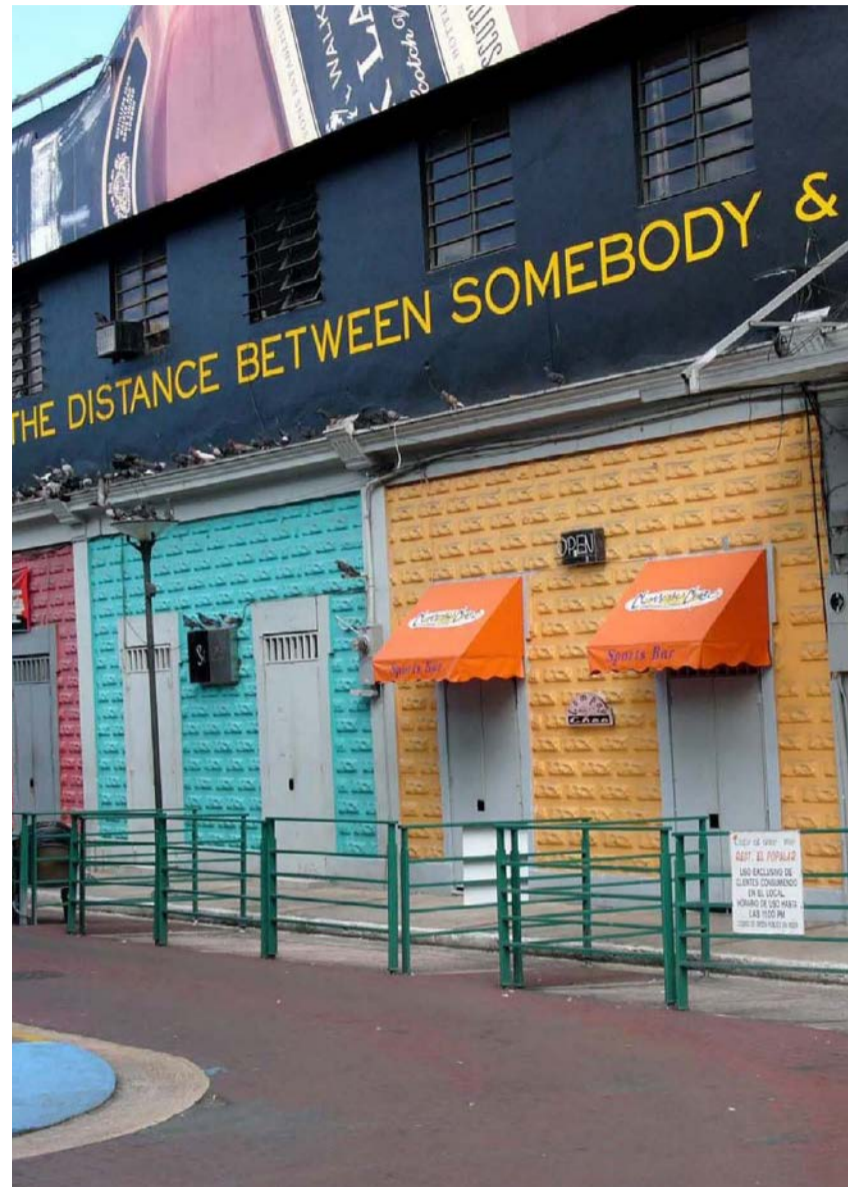


Fig. 4. Conjunto en Santurce, Puerto Rico. Fotografía cortesía Beatriz del Cueto.

De todos modos, esta gran difusión caribeña parece haberse producido algo después de aquel gran impacto original que se dio en la primera guerra mundial en diferentes puntos del planeta cuando la propaganda mostraba la exportación de ideas, maquinarias, cemento y hasta proponía asesoramiento en el diseño.

Otro tema para destacar según ha explicado del Cueto de manera verbal, es la incidencia que tuvieron algunos sismos sufridos en Puerto Rico, tal como lo expresara ella en la entrevista que le hicieron en el programa de Habana Radio, en marzo de 2015. El estado en que quedaron muchas obras levantadas unos años antes, puso en evidencia el poco oficio de los constructores que habían trabajado como si el asunto hubiera sido

5. Beatriz del Cueto, "The development of hydraulic mortars, cement and concrete in Puerto Rico", *APT Bulletin* XLII, no. 1(2011): 45-52.

encajar bloques como en un rompecabezas infantil. De allí surgió una gran renovación de los sistemas estructurales en los que se definió el uso de elementos metálicos, refuerzos de esquinas y mejora de cimentaciones. Lo que hoy se mantiene es casi todo proveniente de esta segunda etapa en la que se consideraron las condiciones antisísmicas, lo que redundaría también en una mayor estabilidad frente a los huracanes propios de la región caribeña.

Es también en esa época en que las propagandas de los fabricantes de cemento se hacen más notorias, como las que hacen las revistas mexicanas *Cemento*, *Concreto* y *Tolteca*, por ejemplo. Como cita Lourdes Cruz, en general son revistas editadas por las propias fábricas, a veces usando como título el de la marca, a veces acudiendo a palabras claramente identificables con el material o el sistema constructivo⁶. En el número de marzo de 1925, en *Concreto* se llega a decir que “La casa higiénica y bella es la casa de concreto”, que quien las habita demuestra “su categoría social”. Mientras que en la entrega de noviembre de 1930, el autor P. J. Paz agrega que “La belleza y la higiene contemporánea en el ramo de la construcción, se quedarán a ciegas sin el concreto”. Claro que otras cuestiones no sólo tratan de conquistar a través de los orgullos personales, sino que promueven calidades que el tiempo ha demostrado que son falsas, como las que se señalan en febrero de 1925: que “El concreto es para siempre”... “El concreto es la letra, el verbo de la arquitectura contemporánea”... “... está a prueba de ratas y de sandijas... es fresca en el verano y caliente en invierno”. Bien sabemos que esto último no resiste ninguna medición seria...

Material, maquinaria y diseño de exportación

Ciertamente, las posibilidades que iban dando las comunicaciones, la propaganda y la difusión de ideas abrían nuevos caminos a los inventos. El tema del cemento y las máquinas de moldeo era uno de los aspectos, ya que también se difundían los elementos metálicos –especialmente de hierro–, las casas de madera entregadas en paneles y muchos otros sistemas que se promovían a través de poner en valor sus cualidades ante sismos, huracanes y lluvias torrenciales. No debemos olvidar el gran ejemplo que fue la construcción del ferrocarril, sus estaciones y todo lo relacionado con su funcionamiento: puentes, barrios, depósitos, desvíos, en los que el hierro tuvo una presencia

6. Lourdes Cruz González-Franco, “Habitar la casa en la ciudad de México, 1925-1945. Ideas, reflexiones y testimonios,” *Academia XXII: revista semestral de investigación* 3, no. 5 (2012): 29-47.

importante. Pero también lo fueron las casillas de madera que iban armándose y desarmándose a medida que avanzaba la punta de riel, ejemplo que ayudó a la expansión de los paneles canadienses.

Así que la difusión de lo relacionado con el cemento tuvo su propio nicho dentro de la espiral de cambios, pero debió seguramente enfrentarse con materiales y soluciones competidoras. Y también debió proponer adaptaciones, especialmente a los climas tropicales en los que buena porción de las obras iba insertándose, como en la zona del Caribe. Una de esas adaptaciones fue la de organizar galerías, terrazas, balcones y porches que generaran espacios intermedios de sombra y de ventilación cruzada, algo que no había sido tan necesario en climas más templados como los de Shangai y Buenos Aires.

Ello llevó a que las fábricas de las prensas, difusoras también del propio uso del cemento, proveyeran a sus clientes de planos básicos diseñados en los Estados Unidos, trasladando a otros países la manera de organizar los espacios y hasta la forma de vivir de la familia. Es posible que en aquella primera mitad del siglo XX hubiera un cambio en las conductas y las actitudes hogareñas generado por estos factores, además de los que la prensa escrita y el cine iban mostrando.

Pero los resultados fueron disímiles. Primeramente, no todos los bloques eran de buena calidad, ni los hechos a pie de obra, ni los comprados a proveedores locales, ni los de origen industrial. A veces la maquinaria ya desgastada seguía usándose sin los necesarios ajustes, las mezclas no eran las adecuadas ni se respetaban los tiempos de secado. La industria podía entregar productos sin el debido control.

Tampoco todas las formas de concierto de las piezas se hicieron con el mismo cuidado en su colocación ni en su terminación. Las argamasas de asiento en ciertas ocasiones no eran las más adecuadas ni en sus materiales ni en las cantidades necesarias para la fijación. Los bloques lisos, aplicados a casas entre medianeras a veces eran colocados a la ligera creyendo que el muro quedaría protegido por la casa que se adosaría, cosa que nunca llegaría a concretarse.

Lo mismo podríamos decir de los diseños en general y aún de su mantenimiento posterior, con toda la variedad que suelen tener estos temas y que muchas veces son descuidados en pos de cuestiones de impacto visual, de modas o de simple desidia de proyectistas, constructores y hasta de propietarios.

A CONCRETE MONEY SAVER



The CANTON Honor-Price **\$750.00**
No. 152 Not Cut or Fitted.

At the above price we will furnish all the mill work, flooring, porch ceiling, finishing lumber, eaves trough, down spout, sash weights, roofing, hardware and painting material, lumber and lath for this eight-room house. No extras, as we guarantee enough material at the above price to build it according to our plans. Price does not include cement, brick, cement blocks or plaster.

PEOPLE who like a cement block house will find this one entirely satisfactory. It has been carefully designed and presents an inviting appearance. Many of our customers make their own blocks and in this way effect a wonderful saving.

First Floor Front door, 1 1/4 inches thick, opens into living room. Open stairway in living room. Well lighted pantry adjoining kitchen.

Second Floor Stairs open on landing, from which any of the bedrooms may be entered. Queen Anne sash. Guaranteed for fifteen years.

We furnish our best "Quality Guaranteed" mill work, described on pages 120 and 121. Interior doors are five-cross panel, with trim and flooring to match, all yellow pine, in beautiful grain and color. Windows are made of clear California white pine, with good quality glass set in with best grade of putty. Porches have fir edge grain flooring.

Paint for two coats outside, your choice of color. Varnish and wood filler for interior finish. Stratford Design hardware, see page 129.

Built of cement blocks on a concrete foundation. First floor, 9 feet from floor to ceiling. Second floor, 8 feet from floor to ceiling.

Be sure to see the colored pages in the last part of this book where we illustrate and describe Oriental Fire-Chief Shingle Roll Roofing, Red and Sea Green in color. For Asphalt Shingles, see page 129.

Options
All frame construction instead of cement blocks, \$217.50 extra.
Sheet Plaster and Plaster Finish to take the place of wood lath, \$109.00 extra.
Screen Doors and Windows, \$12.50 extra.
Screen Doors and Windows, black wire, \$20.00 extra; galvanized wire, \$22.10 extra.
This house can be built on a lot 25 feet wide.

ESTIMATES and SPECIFICATIONS for plumbing, hot water system or warm air heating system, electric wiring material, gas or electric fixtures are desired, write for them, mentioning the Canton Modern Home No. 152 in your request.

The Canton has been built at Freeport, Ill., Barberton, Ohio, Aurora, Ill., Horicon, Wis., Augusta, Wis., Holland, Minn., and other cities.

First Floor Plan: Kitchen 10-4 x 8-9, Bed Room 8-1 x 10-8, Living Room 10-4 x 8-9, Parlor 8-1 x 13-1, Stoop, Porch 17-6 x 7-0.

Second Floor Plan: Bed Room 10-4 x 12-0, Bed Room 8-4 x 14-0, Bed Room 10-4 x 8-9, Bed Room 8-4 x 9-1, Roof.

See Description of "Honor-Price" Houses on Page 9.

Saved at Least \$500.00. Ableto, Texas. JOHN F. O'DOR.

Our Guarantee Protects You—Order Your House From This Book
Price Includes Plans and Specifications.

SEARS, ROEBUCK AND CO. CHICAGO

Fig. 5. Hoja de catálogo de Sears, Roebuck & Co., 1918.

El asunto de bloques y de proyectos básicos llegaría a tener difusión también a través de los grandes almacenes norteamericanos, como la firma Sears, Roebuck & Co. que en 1918 ofrecía la casa completa, aunque hoy nos llama la atención de que no incluyera baños.

En España, hemos encontrado que José Urbanell Escofet llegó a patentar una bloquera en Navarra en 1948, mientras que cinco años antes lo hiciera Aldo Rosa en Italia, a pesar de estar en plena segunda guerra. Y así, podríamos nombrar a particulares y compañías distribuidas por muchos lados, posiblemente gracias a la difusión que seguía haciéndose medio siglo después del lanzamiento de la idea.

La modulación y el prefabricado

Y mientras a nivel industrial se seguía pensando en nuevos moldes y en nuevas máquinas compresoras manuales, otros profesionales se ilusionaban con innovadores modelos de bloques que pudieran ser aplicados a la construcción barata y rápida para dar solución a diversas necesidades, entre las que sobresalía la de la vivienda popular. En cuanto miramos las libretas de apuntes de los arquitectos e ingenieros del período de entreguerras, nos encontramos con muchísimas propuestas, como la del Palandomus o Palanthome que trabajaba Mario Palanti⁷. Como dice Crespi Morbio, se trataba de iniciativas geniales pero un tanto en el aire, que su hermano Giuseppe se ocupaba de publicar y registrar como marca. Con ello, Mario pensaba lanzar un proyecto en gran escala en el mercado argentino, cosa que no se concretó⁸.

7. Mario Palanti, *Quattro anni de lavoro* (Milán: Bestetti & Tumminelli, 1924), 135-140.

8. Vittoria Crespi Morbi, *Giuseppe Palanti* (Turín: Umberto Allemandi, 2001).

Lo mismo pensaron otros arquitectos en el ámbito argentino, aunque ellos también llegaran de otros países. Quizás el ejemplo más prolífico, o del que más documentación se ha encontrado, es el de Andrés Kálnay, un húngaro arribado a Buenos Aires en 1920 ya con experiencia profesional importante. Los más de sesenta años de actuación en el país sudamericano le permitirán desarrollar muchísimas obras, pero también hacer cantidades de diseños que su archivo pone en evidencia. Cuadernos, libretas, carpetas llenas de dibujos y de anotaciones dan cuenta de que una de sus ilusiones fue asimismo la de la vivienda económica que conllevaba la necesidad de ahorrar tiempos de obra. Entre ello estaba su diseño de bloques de cemento para los que hizo cientos de pruebas buscando de congeniar esos mampuestos con la normativa exigida por el Banco Hipotecario Nacional, la principal agencia crediticia pública de entonces. Entre las formas de los bloques se destaca un sistema en U alargada que se trababa y reforzaba con hierro. Pero asimismo llegó a definir otras piezas hexagonales que permitirían levantar escaleras de diversos ángulos y, a través de un sistema general que él también diseña, permitiría igualmente hacer escaleras extensibles y móviles. A ello sumaba baldosas y pavimentos que a la vez que se encastrarían entre sí y con el propio contrapiso⁹.

En fin, largo sería de historiar la gran producción de este húngaro y las de otros que soñaron con sistemas de bloques que ayudarían a los demás a tener su casa propia.

El nuevo panorama a mitad de siglo

Después de la segunda guerra, el asunto vuelve a cobrar vida, pero ya los tiempos han cambiado. La arquitectura moderna con sus planos lisos no admite los tratamientos rústicos de los bloques de principios de siglo, ya las formas de habitar son diferentes, los tamaños de las casas mucho menores, no se dispone de grandes terrenos y jardines como para organizar una vivienda en el medio del terreno y, por otro lado, muchas familias optan por la idea de la casa colectiva, generalmente de departamentos en modernos pisos que se adquieren terminados.

Los mismos bloques y las bloqueras han evolucionado y casi nadie piensa en usar piezas con caras a la vista. La maquinaria manual y la consiguiente idea de la autoconstrucción

9. Graciela María Viñuales, coord., *Andrés Kálnay. Un húngaro en la renovación arquitectónica argentina* (Buenos Aires: CEDODAL, 2002), 73-82.

queda relegada a familias de menores recursos o bien al uso en viviendas de clase media pero con bloques comprados, no hechos a pie de obra, y para ser revocados. Por ello las piezas evolucionan a elementos más sencillos, de caras planas y con huecos cada vez mayores. Las calidades que se presentan en el mercado cubren amplios espacios que llegan a bloques francamente frágiles.

Pero también, en las décadas de 1940 y 1960 se multiplican los modelos de bloques perforados, ya que a los fabricados para muros, se suman los de entresijos y una gran variedad de piezas ineptas para recibir fuertes cargas, piezas que son usadas para cercos, divisiones de espacios abiertos y sistemas de celosías fijas. Todo ellos tienen una difusión masiva y una aplicación en obra muy grande, aunque normalmente proviniedo de sistemas industriales.

Para entonces, casi todos los países fabricaban sus propias máquinas o, más bien, tenían sus propias fábricas de bloques. Sin embargo, la idea de la antigua bloquera fue retomada al promediar el siglo por el Centro Interamericano de Vivienda -CINVA- que buscando solucionar el tema del alojamiento en el continente estudió el uso de una máquina compresora manual para fabricar bloques de suelocemento. Fue el chileno Raúl Ramírez quien desarrolló la idea que diera origen a la prensa CINVA-RAM que, con diversos ajustes, sigue usándose en todo el mundo. Así, aunque con otros materiales, la tradición del mampuesto autoabastecido volvió a renovarse.

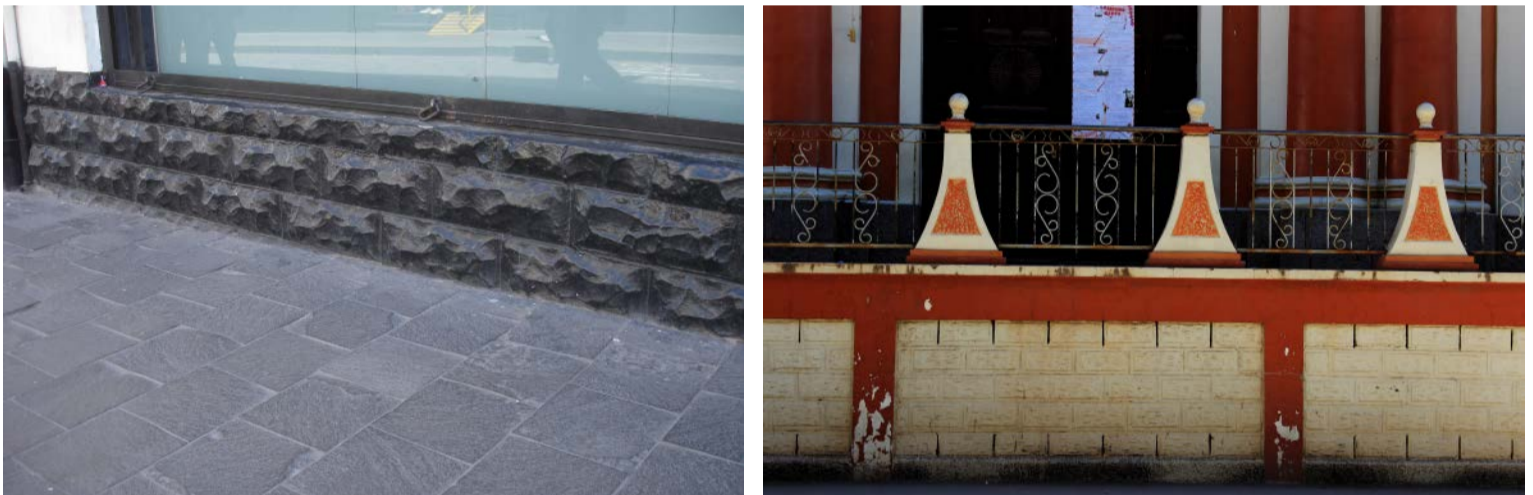
La difusión mundial

Uno de los primeros ejemplos del que tomamos nota se encuentra en la ciudad de San Salvador de Jujuy -en el noroeste argentino-, en la esquina de las calles Salta y Necochea en la que los bloques forman un alto zócalo que, a lo largo de casi veinte años ha recibido manos de pintura de varios colores, que le quitan un poco el relieve original. A media cuadra de allí -Necochea 522- otra casa los usa no sólo para el zócalo, sino para enmarcar su gran ventanal. Se nota que ambos están hechos con el mismo molde. Posiblemente, las partes lisas de los muros de elevación también esté hechas con bloques, aunque ya sin esa pretensión de presentarse como piedra.

En la Argentina también se ha encontrado un importante ejemplo en la ciudad de Santiago del Estero, en la esquina de 9 de Julio y Buenos Aires. Se trata de una casa de dos pisos en la que hay bloques corrugados en su frente y cuya medianera desnuda



Figs. 6A y 6B. Bloques en distintos puntos de las fachadas. Calle Necochea en San Salvador de Jujuy, Argentina. © Fotografías: Martín Gutiérrez Viñuales, 2015.



Figs. 7A y 7B. En la Casa Gibson, en Arequipa (Perú) y en la plaza principal de Tupiza (Bolivia) están presentes diferentes tipos de bloques. © Fotografías: Graciela M. Viñuales, 2014.

presenta grandes piezas lisas muy diferentes a las de su fachada, pero que también son de bloques de cemento comprimido. Seguramente habrá sido de gran impacto en su momento, ya que en su frente ostenta su fecha: MCMXIII.

Asimismo, se ha reportado un cerco en Santa Fe, que rodea el patio de acceso a la escuela López y Planes, en la avenida Gobernador Freyre al 2500. Cualquiera de estos casos, necesita un estudio más profundo. Más aún: el construido por Carlos Nordmann en la esquina de Villanueva y Olleros, en Buenos Aires, a pesar de haber sido un edificio muy conocido, hasta ahora casi nada se sabía del uso de bloques en algunas de sus partes. Las pocas fotos que quedan de este sitio, hoy demolido, tal vez puedan ofrecer claves.



Fig. 8. Diversos tipos de bloques. Santiago del Estero, Argentina. © Fotografía: Graciela M. Viñuales, 2012.

Llama la atención una casa de dos pisos en Arequipa, Perú, porque en ella se utilizan bloques cuando el centro histórico está casi enteramente edificado con piedra del lugar. La llamada "piedra sillar" fue una de las calidades que se tuvo en cuenta por la UNESCO cuando a la ciudad se la declaró Patrimonio Mundial. Pero probablemente fuera aquella moda de la primera mitad del siglo XX la que llevara a la familia Gibson a utilizar en el zócalo externo de su vivienda tres hiladas de bloques cementicios rodeando la importante esquina frente a la plaza principal que, como en el caso de Jujuy, ha recibido varias manos de pintura a lo largo del tiempo.

Más allá de estos ejemplos, ha sido impactante descubrir el pasado año de 2014 una ciudad que podría tenerse casi como "el reino del bloque de cemento", ya que no sólo

muestra su uso durante todo el siglo XX, sino que pone en evidencia que están fabricándose bloques en el XXI. Se trata de Tupiza, un verdadero oasis en el sur de Bolivia. Posiblemente los primeros edificios en los que se usaran los bloques sean de finales de la década de 1920 o principios de la siguiente. En ellos se ven las características de aquellos originales con una de sus caras corrugadas imitando un bloque de sillería. La forma de concertación y la aplicación de los mismos parecen indicar que otros edificios fueron levantados en décadas posteriores, pero siempre con el modelo del bloque antiguo. Sólo a finales del siglo y ya en nuestros días da la impresión de que los diseños de las piezas hayan ido variando hacia modelos de aspecto menos "pétreo" inclinándose a caras con adornos más geométricos, entre los que se destaca el uso de rombos. Queda abierta la cuestión como para que un investigador de la zona profundice en el tema.

En los casos antes señalados, los bloques tienen un carácter bastante decorativo que hace que su uso se concentre en zócalos, marcos de ventanas y pilastras que señalan el ritmo de la fachada, aunque no se descarta que tras sus revoques se encuentren bloques lisos. Ello contrasta fuertemente con los casos puertorriqueños que señala Beatriz del Cueto con bloques corrugados en todas las caras externas de los edificios, así como en los casos que se hicieran en tierras estadounidenses. Posiblemente eso se deba a que los ejemplos sudamericanos no están contruidos dentro de grandes jardines, sino entre medianeras. Hoy hay páginas de internet que muestran galerías de fotos con ejemplos antiguos pero que, a la vez, hacen propaganda de los materiales y accesorios que venden en la actualidad. Entre ellas, destacamos a la firma "Classic Rock Face Block", del estado de Indiana que pareciera buscar prestigio a través del apoyo que le dan las viejas construcciones.

Pero estimamos que fuera de esos ejemplos caribeños y norteamericanos, quizás el más impactante sea un edificio de tres pisos con azotea construido en la Alameda de Sevilla y que hasta finales de 2019 albergó al bar Corto Maltés. Se trata de una casona apoyada en la línea de aceras de la esquina de la calle Belén, presentando una ochava curva en la que se usaron bloques también curvos, combinados con los que son planos de cara rústica, otra porción con caras lisas de diferentes modelos, así como varias piezas ornamentales en balcones, ménsulas y dinteles. Su mantenimiento general es muy bueno, aunque hace años que recibe pintura, a veces cambiando los colores. Se estima que fue construido entre 1925 y 1935 aproximadamente. En algún otro predio de la porción norte del centro histórico de Sevilla se han encontrado muros de cierre de predios, aunque no se sabe si fueron parte de una construcción no terminada o una simple pared divisoria.



Fig. 9. Proyecto de restauración en Winonna Lake. Propaganda de Classic Rock Face Block, 2024.



Fig. 10. El recordado bar Corto Maltés. Sevilla. © Fotografía: María de los Ángeles Fernández Valle, 2013.

Los documentos –y los datos aportados por otros investigadores– van mostrando el uso de estos bloques en sitios tan distantes como Sudáfrica y como Tarawa. En Sudáfrica fue el cónsul norteamericano de Johannesburgo quien en 1911 compró 25 máquinas bloqueras, a las que poco a poco agregaría otras para distribuir en la región. En Tarawa, capital de Kiribati, en el Pacífico Sur, en lo que antes era conocido como Islas Gilbert, también se encuentran diversos modelos, claro que en este caso parece tratarse de bloques de mediados del XX.

El panorama en la actualidad

Como se ha visto, las calidades de los materiales son variadas, asimismo sus formas de concertación y su mantenimiento. En algunos casos, como ocurre mucho en Puerto Rico, los edificios han sufrido intervenciones de todo tipo, desde mutilaciones hasta agregados irrespetuosos. Sólo al comenzarse este siglo XXI algunos responsables de esas obras han ido tomando conciencia del valor patrimonial de estas viviendas y de su propio sistema constructivo, ya que en el caso de las iglesias hay un poco más de idea de sus valores, quizá por las funciones que cumplen o lo simbólico de su carácter para la identidad de una comunidad.

Pero entrando al siglo XXI en varios lugares se ha tomado a los bloques y a los edificios levantados con este material como ejemplos patrimoniales y ello está contribuyendo a su protección a través de leyes y por acciones concretas de restauración y conservación. Si ello sucede con los grandes ejemplos de principios del siglo anterior, en general los casos en que los bloques sólo aparecen en parte de un edificio o un cerco de un predio, aun no están teniéndose en cuenta. Quizás estén salvándose de una demolición por el buen estado que han mantenido a lo largo del tiempo o quizás porque nadie ha reparado en ellos.

De todos modos, no puede soslayarse la paradoja de encontrar un material que se relaciona con la industrialización, y por ende con la modernidad, pero que es utilizado en obras de carácter ecléctico y pintoresquista. Porque hasta cuando los bloques se colocan en casas modestas, siempre se los trabaja con diseños que apelan a aquellos modelos del siglo XIX y a los materiales naturales como la piedra. Más todavía: cuando se difunde el movimiento moderno con sus superficies lisas, es cuando justamente el bloque de cara corrugada empieza a declinar, ya que no tiene aplicación. Deberá entonces reconvertirse en un producto de caras lisas, simples, pero que quedarán ocultas

por revoques y pinturas no pudiendo esas piezas hacer propaganda ni decir “acá nos han usado”. Sólo quedarán a la vista unos nuevos tipos ornamentales perforados colocados en cercos o divisiones, pues encima de ello, en la actualidad el bloque en un muro adquiere ciertas connotaciones de pobreza o de falta de calidad frente al prestigio que conservan los ladrillos de mano y hasta los industriales.

Sin embargo, llama la atención que en el día de hoy estén fabricándose nuevos bloques industriales –ya no hechos a pie de obra– que vuelven a imitar la piedra. Ahora los vemos con variadas texturas y tonalidades, que para alguien ajeno al tema hasta podrían pasar por verdaderos sillares de menudas dimensiones. Seguramente por el hecho de la forma de salida en fábrica, no ya por presión vertical sino por cama horizontal, llegan a tener texturas no muy repetitivas. Ello ayuda a engañar al ojo no avisado.

Es éste un tema que aún tiene muchas facetas para ser estudiadas pues, por lo general, las investigaciones se han dirigido al mundo norteamericano y algo al Extremo Oriente. Aunque en nuestros países de raíz ibérica a menudo uno se topa con casas, iglesias y con la enorme variedad que va de cercos perimetrales a edificios de tres o cuatro pisos, y eso anima a estar atento para buscar obras realizadas con ese material moldeado hace una centuria o más. Hasta ahora, en muchas ocasiones no se detecta su existencia y en no pocas se lo confunde con piedra, especialmente cuando se trata de bloques de terminación rústica en su cara aparente.

Y si el asunto artístico y arquitectónico todavía tienen mucho para conocer, la faz de las máquinas manuales y sus sistemas de propaganda es algo que dará mucho para investigar como material gráfico, como sistemas de mercado y hasta de cuestiones de índole sociológica.

Este trabajo es sólo un avance que pretende entusiasmar a otros investigadores iberoamericanos en el tema.

Referencias

- Cody, Jeffrey W. *Exporting American Architecture. 1870-2000*. Londres; Nueva York: Routledge, 2003.
- Crespi Morbi, Vittoria. *Giuseppe Palanti*. Turín: Umberto Allemandi, 2001.
- Cruz González-Franco, Lourdes. "Habitar la casa en la ciudad de México, 1925-1945. Ideas, reflexiones y testimonios." *Academia XXII: revista semestral de investigación* 3, no. 5 (2012): 29-47.
- Del Cueto, Beatriz. "The development of hydraulic mortars, cement and concrete in Puerto Rico." *APT Bulletin XLII*, no. 1 (2011): 45-52.
- Ortiz, Federico, y otros. *La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Palanti, Mario. *Quattro anni de lavoro*. Milán: Bestetti & Tumminelli, 1924.
- Scientific American. Consultado el 12 de septiembre de 2024. <https://www.scientificamerican.com/issue/sa/1905/07-01/>.
- Viñuales, Graciela María. "El bloque de cemento. Una tecnología de exportación." *Labor & Engenho* 7, no. 2 (2013): 17-25.
- , coord. Andrés Kálnay. *Un húngaro en la renovación arquitectónica argentina*. Buenos Aires: CEDODAL, 2002.




La destrucción de las ruinas. Un giro argumental en torno a la conservación del patrimonio

The Destruction of Ruins: A Turning Point in Heritage Conservation

María del Valle Gómez de Terreros Guardiola

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

mvgomgua@upo.es

 0000-0002-3010-5036

Recibido: 08/11/2024 | Aceptado: 18/12/2024

Resumen

¿Qué provoca la destrucción de las ruinas, la pérdida de unos bienes culturales con peculiares características (difícil legibilidad, fragilidad, ubicación problemática, falta de uso y mantenimiento...)?: el desconocimiento, la desatención o la desidia, el abandono, la desafección, el expolio, las catástrofes naturales, las guerras, las "limpiezas" históricas, religiosas, culturales o étnicas, la propaganda desafiante, el nacionalismo cultural, el tráfico de obras de arte, el mal llamado "progreso" social, urbano o económico, e incluso complejas y contradictorias restauraciones. Se trata de bienes culturales que, datando de cualquier época, han sido ya parcialmente destruidos y han perdido su función y utilidad originales -aunque hayan podido adquirir otras nuevas-. Y aun así, detentan en ocasiones tal poder evocador que incluso, en situaciones extremas, se han convertido en objetivos de fanáticos en conflictos recientes.

Abstract

What causes the destruction of ruins, the loss of cultural assets with singular features (difficult legibility, fragility, problematic location, lack of use and maintenance...)?: Ignorance, neglect or negligence, abandonment, disaffection, looting, natural disasters, wars, historical, religious, cultural or ethnic "cleansing", defiant propaganda, cultural nationalism, trafficking in works of art, the so-called social, urban or economic "progress", and even complex and contradictory restorations. These are cultural assets that, dating from any era, have already been partially destroyed and have lost their original function and utility - although they may have acquired new ones. And yet, they sometimes hold such evocative power that, in extreme situations, they have even become targets of fanatics in recent conflicts.

Palabras clave

Ruinas culturales
Ruinas urbanísticas
Destrucción
Causas
Conservación del patrimonio
Significación del patrimonio

Keywords

Cultural Ruins
Urbanistic Ruins
Destruction
Causes
Heritage Conservation
Heritage Significance

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Gómez de Terreros Guardiola, María del Valle. "La destrucción de las ruinas. Un giro argumental en torno a la conservación del patrimonio." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 254-282. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11225>.

© 2025 María del Valle Gómez de Terreros Guardiola. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Cuando Joaquín Álvarez Barrientos me invitó a impartir una conferencia en el Museo del Prado, en el ciclo *Antigüedad y tiempo, ¿ruinas eternas?*¹, me extrañó el tema que me propuso: la destrucción de las ruinas. He estudiado la conservación del patrimonio arquitectónico, también de las ruinas, no su destrucción. Sin embargo, elaborar dicho discurso me obligó a dar un giro completo al enfoque de mis últimas indagaciones, giro que ha resultado fructífero porque permite detectar causas y tipos de destrucción del patrimonio de los que aprender también cómo salvarlo o cómo mejorar su cuidado.

Las ruinas, parte del patrimonio cultural objeto de ataque y destrucción por causas diversas a lo largo de la historia, tienen unas características singulares, por lo que es preciso definir las que trata este estudio: las culturales y las urbanísticas.

Una ruina cultural es una estructura o construcción hecha por el ser humano, parcialmente destruida e incompleta, por causas varias (naturales o no), que ha perdido su función inicial (aunque a veces sólo temporalmente e incluso pueda adquirir otra), que data de cualquier época (desde la prehistoria al mundo contemporáneo) y a la que se le otorga un valor singular (histórico y/o artístico, antropológico, etc.) por ser testimonio de nuestro pasado, por lo que debe ser transmitida al futuro y no destruida².

El concepto de ruina urbanística engloba los edificios que se declaran o se hallan en estado de ruina, que también pueden ser bienes culturales y que, en tal caso, pueden ir –o van– en camino de convertirse en ruinas culturales.

En el ámbito de la conservación del patrimonio las ruinas constituyen, en sus dos acepciones, casos extremos, pues requieren fuertes decisiones e intervenciones si se pretende su pervivencia, por diversos motivos: difícil legibilidad, fragilidad estructural, exposición excesiva a inclemencias climatológicas, ubicación (sea urbana o no), falta de mantenimiento y monitorización (por falta de uso), etc.³.

1. El ciclo se celebró en octubre de 2024 bajo la dirección de Joaquín Álvarez Barrientos, en el marco de actividades del Centro de Estudios del Museo, cuyo jefe es Javier Arnaldo. Mi gratitud a ambos. Véase en: Museo del Prado, "Ciclo de conferencias *Antigüedad y tiempo, ¿ruinas eternas?*, 2, 9, 17, 23 de octubre de 2024", consultado el 25 de octubre de 2024, <https://www.museodelprado.es/recurso/antiguedad-y-tiempo-ruinas-eternas/41f5d527-fde8-4e2f-96fb-8257f270b8d2>. Este artículo, que resume mucho dicha intervención, pretende ser tan sólo un anticipo de un trabajo mayor.
2. Luis Pérez-Prat Durbán, "Las ruinas en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO," en *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, eds. María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán (Huelva: Universidad de Huelva, 2018), 89-94.
3. María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, "Ruinas culturales: definición y clasificación, problemática específica y criterios de intervención", en Gómez de Terreros Guardiola y Pérez-Prat Durbán, *Las ruinas*, 172-178.

En el ámbito de la destrucción del patrimonio las ruinas se pueden considerar igualmente casos extremos: se destroza, intencionadamente o no, algo que ya está parcialmente deshecho, que ha perdido generalmente su funcionalidad e incluso en ocasiones su significado original, aunque haya podido adquirir otro: hoy fundamentalmente el cultural, véase turístico.

En definitiva, se va a tratar aquí de algo paradójico, de la destrucción de lo que ya está parcialmente derruido, incluso muerto en su utilidad y significado original. Recientemente se ha publicado mucho sobre la destrucción del patrimonio en general, pero poco específicamente de las ruinas⁴. Profundicemos en el asunto, en qué causas llevan a su pérdida, para tratar de comprender el fenómeno desde estos casos extremos.

Puntos de partida a considerar

En un reciente trabajo realicé una clasificación de las ruinas atendiendo a diversos factores: antigüedad, relevancia y reconocimiento social, ubicación... Este análisis cobró sentido al detectarse que dichas cuestiones inciden en su conservación –o no– y en cómo se restauran⁵. Por tanto, también influyen en su posible desaparición: una ruina antigua, muy reconocida, ubicada en un lugar muy visitado... es difícil que se destruya. Y en el caso de que ello aconteciera, lo habitual sería intentar su reconstrucción, como ocurre en casos similares con los monumentos “vivos”, aunque no siempre se efectúe.

Sobre los motivos que producen la destrucción de las ruinas, lo primero a señalar es que es bastante común que aquélla resulte de la combinación de varias causas.

Debemos puntualizar igualmente que distintos acontecimientos afectan más a unos tipos patrimoniales que a otros. Así, las guerras, por ejemplo, inciden más en edificios históricos, culturales y religiosos urbanos (templos, museos, archivos, bibliotecas...), que en el patrimonio rural o arqueológico (castillos, ruinas...), más dañado, por ejemplo, por explotaciones agrarias, mineras o energéticas, u otras causas vinculadas al desarrollo, incluso al urbanístico⁶.

4. Para este trabajo han sido de gran interés varios capítulos de: José Antonio González Zarandona, Emma Cunliffe, y Melathi Saldin, eds., *The Routledge Handbook of Heritage Destruction* (Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2023), <https://doi.org/10.4324/9781003131069>.

5. Gómez de Terreros Guardiola, “Ruinas culturales,” 169-172.

6. Véanse: José Antonio González Zarandona, Emma Cunliffe, y Melathi Saldin, “A path well worn? Approaches for the old problems of heritage destruction”; Emma Cunliffe, “Methods, motivations, and actors: A risk-based approach to heritage destruction and protection,” en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 18, 113.

Otra cuestión a valorar es el grado de destrucción patrimonial al que se puede llegar. Mozaffari y Barry hablan de “soft” o “hard destruction”⁷. La destrucción suave, ligera, se refiere a daños más leves, que pueden deberse a una mala gestión, cambios de uso, desatención o abandono; o también a daños parciales causados por fenómenos naturales. Son procesos que, en ocasiones, se pueden frenar. La segunda, la dura o fuerte, es la destrucción total, el borrado del sitio.

También se puede distinguir entre daños actuales o potenciales, es decir, los que hemos detectado que pueden afectar al patrimonio de forma inmediata, o a medio o largo plazo si no se aplican los remedios oportunos.

Cabe puntualizar que en este texto se trata de la actualidad, de las últimas décadas, todo lo más del siglo pasado, con alguna posible excepción de fines del XIX, no de otros periodos históricos. Porque una de las principales diferencias entre lo ocurrido en el pasado y en tiempos recientes radica en que hoy existe un corpus de tratados y recomendaciones internacionales (aunque no lo acepten todos los países) que hace que los ataques a los bienes culturales se consideren, salvo en casos de absoluta necesidad militar, ilícitos igualmente internacionales, incluso crímenes de guerra si suceden durante un conflicto armado, que pueden implicar hasta responsabilidad criminal individual⁸.

Asimismo, conviene destacar que la forma en que hoy entendemos las ruinas, tras las dos devastadoras guerras mundiales del siglo XX, tiene poco que ver con el valor sugestivo que se les otorgó desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, fuera como modelo artístico, como símbolo del triunfo o la decadencia de la cristiandad, de la fugacidad del tiempo o del poder, de los grandes imperios o de nuestra propia vida; o como muestra de la sublimidad emocional, del terror, la melancolía, etc. La fotografía y el cine plasmaron retratos reales e imponentes de muchas ciudades arrasadas, mostrando la ruina contemporánea, a veces casi apocalíptica, que podría llevar incluso al fin del mundo y, quizá, a un comienzo desde cero, desde la nada⁹ (Fig. 1).

7. Ali Mozaffary y James Barry, “Heritage destruction in the Caucasus with a specific focus on the Armenia-Azerbaijan conflict,” en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 333.

8. Amy Strecker y Joseph Powderly, “Introduction: heritage destruction, human rights and international law in times of conflict and in peace,” en *Heritage Destruction, Human Rights and International Law*, eds. Amy Strecker y Joseph Powderly (Leiden; Boston: Brill/Nijhoff, 2023), 1. No hay espacio en este artículo para abordar asuntos jurídicos. Sólo recordemos que la Convención de La Haya para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado data de 1954, aunque tenga relevantes antecedentes desde fines del siglo XIX.

9. Sobre la visión del tema desde las guerras, la fotografía y el cine, véase Andrés Hispano, “Soñando nuestra ruina,” en *El esplendor de la ruina*, coords. Anna Butí y Marta Mansanet (Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005), 173-183. Publicado con motivo de la exposición del mismo título celebrada en la sala de exposiciones de la Fundació Caixa Catalunya La Pedrera, en Barcelona, del 12 de julio al 30 de octubre de 2005.



Fig. 1. Ruinas de Dresde en 1945, vistas desde la torre del Ayuntamiento hacia el sur, con alegoría de la bondad (obra de August Schreitmüller, 1908/1910).
© Fotografía: Richard Peter. Deutsche Fotothek, disponible en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7937338> (CC BY-SA 3.0 DE).

Además, nos hemos acostumbrado a ver constantemente ruinas a través de la televisión, del cine y otros medios: guerras, terremotos, huracanes, volcanes, atentados, etc. Hay quien opina que tanta saturación conduce a minusvalorar tanto dichos desastres como sus causas, sean políticas, económicas o climáticas. Así cobran relevancia ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas que tienen como tema principal las ruinas, de éxito en las últimas décadas, a veces con vocación de denuncia o reivindicación. Pero el arte actual también muestra una gran diferencia con respecto a la representación de las ruinas antes de las grandes guerras: nos muestra las actuales, las de nuestro entorno, sin esperar a que pase el tiempo, señalando nuestra capacidad de destrucción y de abandono¹⁰.

10. Véase Sabine Forero Mendoza, "De la visibilidad des ruines," en *Que faire avec les ruines? Poétique et politique des vestiges*, dir. Chantal Liaroutzos (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015), 100-105, <https://doi.org/10.4000/books.pur.52623>.

Dicho esto, y por contraste, es preciso reconocer que las ruinas culturales, las históricas, para la mayoría son hoy un bien meramente turístico. Para algunos, que creemos que existe algo más que la memoria y relatos literarios, que confiamos en que se puede hacer historia, también son documentos de gran valor¹¹.

Cuando hoy generamos ruinas –quizás de más mala calidad por las formas de construcción contemporáneas–, lo habitual es limpiar la zona de escombros, dejando todo lo más un monumento conmemorativo, como en el World Trade Center. De ello han escapado algunos ejemplos por diversos motivos, generalmente económicos, aunque a veces por ser lugares consagrados al recuerdo, como Oradour-sur-Glane en Francia, Belchite en España, o la Cúpula de Genbaku en Hiroshima¹².

Pero volvamos al turismo, ahora en relación con las ruinas contemporáneas. En ocasiones se consigue también convertirlas en una atracción turística y conservarlas, al menos un tiempo. Un caso reciente muy conocido es el de Detroit¹³. Otro menos divulgado es el del poblado minero abandonado de Kolmanskop, en Namibia¹⁴.

Causas o motivos de la destrucción de las ruinas

Las ruinas pueden desaparecer o colapsar por causas naturales o por acciones (o falta de ellas) del ser humano. A veces, como se ha referido, se podrían combinar varios motivos, por lo que toda clasificación es aproximada.

Causas naturales

En un primer lugar hay que considerar los **desastres naturales repentinos**, como las erupciones volcánicas o los terremotos, generalmente inevitables, aunque a veces se puedan prever para minimizar los daños humanos.

11. Con respecto al cambio del significado de las ruinas a raíz de las guerras mundiales y del cambio en la valoración de la Historia como disciplina, puede verse Manuel González Gregorio, *Las ruinas. Una historia cultural* (Sevilla: Athenaica Ediciones, 2022), 16, 250-251.

12. Forero Mendoza, "De la visibilité," 97-99. Sobre la significación del edificio de Hiroshima véase Yukiro Saito, "Reflections on the atomic bomb ruins in Hiroshima," en *Philosophical Perspectives on Ruins, Monuments, and Memorials*, eds. Jeanette Bicknell, Jennifer Judkins, y Carolyn Korsmeyer (Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2020), 201-214.

13. Sobre Detroit son interesantes: Crystel Pinçonat, "Détroit, Acropole américaine?," en Chantal Liaroutzos, *Que faire*, 131-144; Renee M. Conroy, "Rust Belt ruins," en Bicknell, Judkins, y Korsmeyer, *Philosophical Perspectives*, 121-132.

14. Se menciona en Forero Mendoza, "De la visibilité," 100.

En el caso de las primeras cabe señalar lo realizado en Islandia por el Instituto Noruego de Investigación del Patrimonio Cultural, en colaboración con el Consejo del Patrimonio Nacional de Islandia, para documentar ruinas de construcciones en riesgo de desaparición por las erupciones acaecidas a comienzos de esta misma década¹⁵.

En lo relativo a los terremotos, son varias las cuestiones de interés estudiadas en los últimos tiempos. Una es la posibilidad de preservar sus efectos en parques “arqueo-sismológicos”, como se ha propuesto en lugares como Eleusa Sabaste (Turquía), para estudiar sus secuelas, la propia historia de los monumentos y sus características constructivas. Sin embargo, ello podría disminuir los ingresos que genera el turismo, mucho más atraído por restauraciones contundentes¹⁶.

Otra es cómo, tras dichos desastres, las restauraciones pueden ser desde ejemplares a nefastas, casi destructivas. Así ha ocurrido en Bagan, Myanmar, lugar de enorme extensión con miles de construcciones budistas, fundamentalmente de los siglos XI al XIII. Allí, tras un fuerte terremoto acaecido en 1975, las primeras restauraciones hechas por el gobierno birmano con la colaboración de expertos internacionales (unas 150) fueron correctas. Pero en 1988, tras un cambio político, los criterios de intervención variaron por completo para estimular la explotación turística del lugar, por lo que en las décadas de 1990 y 2000 se erigieron sobre las antiguas ruinas, sin ningún rigor científico, cientos de “nuevos” templos. Donantes de todo tipo contribuyeron a ello: empresas privadas, militares, particulares, departamentos gubernamentales, expatriados birmanos o grupos internacionales (como asociaciones religiosas budistas de diversos países asiáticos)¹⁷. Sin embargo, es interesante reconocer, como afirma Kraak, que muchos budistas que ayudaron a tal reconstrucción por sus creencias (eran méritos que beneficiaban su karma) no la consideraron destructiva, sino una mejora de los edificios. Por tanto, hay cierto grado de subjetividad respecto de lo que se puede considerar la “destrucción” del patrimonio, según se trata el asunto en la Declaración de

15. NIKU, Norwegian Institute for Cultural Heritage Research, “Cultural monuments in Iceland are threatened by volcanoes – NIKU helps secure knowledge,” 1 de octubre de 2021, consultado el 20 de octubre de 2024, <https://www.niku.no/en/2021/10/cultural-monuments-in-iceland-are-threatened-by-volcanoes-niku-helps-secure-knowledge/>.

16. Véase Emanuele Morezzi, Emanuele Romeo, y Riccardo Rudiero, “Accidental destruction & intentional destruction. Considerations for archaeological sites and monuments,” en *Protection of Cultural Heritage from Natural and Manmade Disasters Conference Proceedings*, Zagreb, Croacia, mayo de 2014, 377-378, 380, 384-385 y 387.

17. Véase descripción en UNESCO, “Bagan,” consultada el 20 de octubre de 2024, <https://whc.unesco.org/en/list/1588/>. Sobre Bagan, su historia y las restauraciones allí efectuadas: Richard C. Paddock, “From ruins to ruined,” *Los Angeles Times*, 7 de septiembre de 2006, consultado el 20 de octubre de 2024, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-sep-07-fg-bagan7-story.html>; Bob Hudson, “Restoration and reconstruction of monuments at Bagan (Pagan), Myanmar (Burma), 1995-2008,” *World Archaeology* 40, no. 4 (2008): 553-567, <https://doi.org/10.1080/00438240802453195>; Anne-Laura Kraak, “Heritage destruction and cultural rights: insights from Bagan in Myanmar,” *International Journal of Heritage Studies* 24, no. 9 (2018): 998-1003, <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1430605>.

la UNESCO relativa a la Destrucción Intencional del Patrimonio Cultural de 2003, pues se suele vincular a la violación de derechos culturales y, por ende, de los humanos. Así lo que se pone en cuestión es la validez real o no de los estándares de conservación internacionales, cuando un supuesto “daño” del patrimonio es valorado positivamente por quienes lo mantienen vivo y cambiante¹⁸.

El 26 de agosto de 2016 un nuevo gran terremoto causó estragos en Bagan, resultando 300 templos afectados, muchos en las partes renovadas y reconstruidas, por lo que se abría una nueva oportunidad para hacer bien las cosas. Desde 2011 la mejora de la situación política en el país favoreció también que mejoraran las restauraciones y que en 2019 el conjunto entrara en la Lista del Patrimonio Mundial (LPM, en adelante)¹⁹.

Las **causas naturales no repentinas** pueden resultar algo más controlables. Tenemos ya encima el cambio climático, por cuyos efectos muchas ruinas se verán afectadas: el deshielo de zonas árticas, las inundaciones, el fuego o la desertificación, entre otros. Este último fenómeno, que está afectando a ciudades, como Chingueti en Mauritania, puede crear mayores problemas en sitios no “vivos”, aunque estén en la LPM, como en Meroe, en Sudán (Fig. 2), donde se conserva un cementerio con pirámides nubias y más de 1000 tumbas de la Antigüedad, entre otros restos. El paisaje ha ido cambiando desde 1900 y se ha ido acumulando arena, que además erosiona los restos²⁰.

Otro asunto es el aumento del nivel del mar. Los yacimientos sitios en zonas costeras bajas, habitualmente ya en riesgo por la erosión marítima, sufrirán aún mayores problemas. Sólo en el Mediterráneo hay 49 sitios que constan en la LPM en tales circunstancias, entre los que hay bastantes ruinas, como las de Alejandría (Egipto), Cartago (Túnez), Leptis Magna, Sabratha (Libia) o Delos (Grecia). De ellos, 37 están en riesgo de sufrir inundaciones en 100 años y 42 están ya en riesgo de erosión²¹.

18. Kraak, 998-1003, 1009-1010.

19. Kraak, 998-1003.

20. Tom Dawson, “Heritage destruction, natural disasters and the environment: Atmospheric disasters,” en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 140. Véase también: UNESCO, “Archaeological Sites of the Island of Meroe,” consultado el 20 de octubre de 2024, <https://whc.unesco.org/en/list/1336/>.

21. Véase ECMWF, European Centre for Medium-Range Weather Forecasts, & the Union for the Mediterranean, “Risk to World Heritage Sites across the Mediterranean from rising sea levels,” consultado el 19 de octubre de 2024, <https://stories.ecmwf.int/risks-to-world-heritage-sites-across-the-mediterranean-from-rising-sea-levels-under-climate-change/index.html>; y Lena Reimann, et al., “Mediterranean UNESCO World Heritage at risk from coastal flooding and erosion due to sea-level rise,” *Nature Communications*, no. 9 (2018), 4161: 1-3, <https://doi.org/10.1038/s41467-018-06645-9>.



Fig. 2. Meroe, Sudán, en 2020. © Fotografía: Valerian Guillot. Disponible en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=93734381> (CC BY 2.0).

Ante este panorama, cabe considerar que ya existen parques arqueológicos subacuáticos, que posibilitan la explotación turística de lugares sumergidos, además de su estudio y mantenimiento. Un ejemplo se encuentra en Bayas (Italia, cerca de Nápoles), donde buceando se ven los restos de una importante ciudad de descanso romana; y se ha planteado la construcción de museos subacuáticos en otros lugares²².

Las inundaciones también se han incrementado. Una muestra sería las ocurridas en 2011 en Ayutthaya, Tailandia, que anegaron yacimientos arqueológicos y más de 200 templos. Igualmente las fuertes lluvias generan problemas, como humedades, que afectan especialmente a las ruinas, como las de los 49 interesantes edificios del siglo XIX, debidos a comerciantes hindúes del período colonial británico, que hay en Panam Nagar (Sonargaon, Bangladesh)²³ (Fig. 3).

Una última causa, que podríamos considerar entre natural y generada por el ser humano, sería la destrucción o el desgaste provocados por el paso del tiempo, el desconocimiento (y algo de desidia). Lo que no se conoce o, simplemente está alejado y no se valora por la población, muere de forma “natural”, como ocurre con restos de fortificaciones menores y de edificios rurales de nuestro país, ermitas que perdieron su función... A veces son conocidos por los expertos, pero pocas personas se preocupan por su conservación.

22. Claudia Pizzinato y Carlo Beltrame, “A project for the creation of an underwater archaeological park at Apollonia, Libya,” *Underwater Technology* 30, no. 4 (2012): 217-219, <https://doi.org/10.3723/ut.30.217>.

23. Dawson, “Heritage destruction,” 142; y Nuzhat Sharmin, “Cultural significance assessment, Panamnagar: A testimony of historic Bengal” (MA tesis, Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg, Alemania, y Helwan University, Egipto, 2019).



Fig. 3. Panam Nagar, Sonargaon, Bangladesh, en 2016. © Fotografía: Fahad Faisal. Disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Panam_Nagar (CC BY-SA 4.0).

Causas generadas por el ser humano

Son la mayoría y acaecen en tiempos de paz o de guerra. Las primeras, muy numerosas, tienen menos amparo legal internacional, en tanto que la protección del patrimonio se considera un asunto interno y los estados se escudan en su soberanía.

En tiempos de paz el desinterés, la desidia o la ignorancia pueden derivar en el abandono, la desatención, el vandalismo y la destrucción de las ruinas. Es bien sabida la reutilización de materiales de monumentos usados históricamente como canteras. También es conocido el poco aprecio del que gozan las ruinas de la arquitectura industrial y las contemporáneas en general, pues cuesta que se consideren como patrimonio cultural. Así, bien se demuelen, bien se rehabilitan para otros usos²⁴. Aun así, algunas, como la isla de Hashima (Nagasaki, Japón), siguen ahí como muestra del abandono de grandes complejos industriales (explotación de carbón hasta 1974 y en

24. Forero Mendoza, "De la visibilidad," 99.

la LPM desde 2015)²⁵. La ignorancia conduce también, en diversas zonas del mundo, a la pérdida de ruinas culturales. Sería el caso de la destrucción de sitios arqueológicos en Siria por campesinos al extender sus tierras de labor sin conocer la naturaleza de tales sitios²⁶.

El rechazo de la propia historia es otra causa a analizar. Libia puede servir de muestra: Muamar el Gadafi, su gobernante durante más de cuatro décadas, veía los restos romanos y preislámicos de su país como símbolos de la dominación colonial europea –italiana, en su caso– en África, lo que derivó en que, al no ser una prioridad para él, sufrieran cierto abandono, falta de mantenimiento e inseguridad²⁷. Así no extraña que pusiera las ruinas de Leptis Magna en peligro al usarlas como arsenal²⁸. Pero más grave es que dicha actitud negligente ha hecho que la población en general se haya desvinculado de esa parte de su propia historia y ha propiciado que, tras la caída del dictador, en lugares como Cirene se hayan detectado excavaciones ilícitas, expolio o destrucciones de restos arqueológicos, por ejemplo para la construcción de nuevas viviendas²⁹. La UNESCO mantiene hoy clasificados como en peligro, desde 2016, los cinco sitios del país que están en la LPM (Cirene, Leptis Magna y Sabratha, entre otros)³⁰.

El rechazo también puede afectar a la arquitectura militar reciente y a la no tan cercana: desde a baterías y fortines existentes en Europa por las guerras del siglo XX, hasta a los castillos, que en nuestro país ha derivado, hasta fechas recientes, en su abandono y su destrucción intencionada. Un ejemplo es el derribo de la fortaleza medieval de la Mota, en Benavente, de la que sólo queda la torre del Caracol (s. XVI), junto a la que se erigió un parador en el siglo pasado, inaugurado en 1972. En decadencia desde tiempo atrás, fue vendida en 1898 a un particular que

25. Pierre Hyppolite, "Vestiges, décombres, gravats et autres restes," en *La Ruine et le geste architectural*, dir. Pierre Hyppolite (París: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2016), 133, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.6411>; UNESCO, "Sitios de la revolución industrial de la era Meiji en Japón," consultado el 25 de noviembre de 2024, <https://whc.unesco.org/en/list/1484/>.

26. González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, "A path well worn?," 6. Citan el artículo Emma Cunliffe, "Remote assessments of site damage: A new ontology," *International Journal of Heritage in the Digital Era* 3, no. 3 (2014): 453-473, <https://doi.org/10.1260/2047-4970.3.3.453>.

27. Susan Kane, "Archaeology and cultural heritage in post-revolution Lybia," *Near Eastern Archaeology* 78, no. 3 (2015): 205-206, <https://doi.org/10.5615/neareastarch.78.3.0204>; y Claire Smith, "Heritage destruction in conflict," en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 47.

28. RTVE, Radio Televisión Española, "Gadafi usa como arsenal para sus armas el yacimiento arqueológico de Leptis Magna", 14 de junio de 2011, consultado el 18 de octubre de 2024, <https://www.rtve.es/noticias/20110614/otan-no-descarta-bombardear-ruinas-romanas-si-gadafi-esta-usando-como-arsenal/440027.shtml>.

29. Kane, "Archaeology," 206-211; Ahmed Hussein, "Ancient Libyan necropolis threatened by real estate speculators," *France 24, The Observers*, 23 de agosto de 2013, consultado el 20 de octubre de 2024, <https://observers.france24.com/en/20130823-ancient-libyan-necropolis-threatened-cyrene>; Ahmad Abdulkariem y Paul Bennett, "Libyan Heritage under threat: the case of Cyrene," *Libyan Studies*, no. 45 (2014): 155-157, <https://doi.org/10.1017/lis.2013.1>.

30. UNESCO, "List of World Heritage in Danger", consultado el 20 de octubre de 2024, <https://whc.unesco.org/en/danger-list/>.

tenía el negocio de proporcionar agua al pueblo, por lo que instaló un depósito en la torre del homenaje. El resto del castillo se utilizó como cantera desde fines del XIX hasta 1930, rematando su destrucción el Ayuntamiento, que adquirió el inmueble en 1925, al extraer materiales para otras obras. Además, entre 1929 y 1930 se vendieron a Arthur Byne varias piezas del edificio, que fueron enviadas a William Randolph Hearst. El Estado llegó tarde: en 1931 la torre del Caracol fue declarada Monumento Nacional³¹.

En aras del progreso se han destruido otras ruinas: para crear vías de comunicación, realizar reformas urbanas o infraestructuras, como presas, pantanos, plantas energéticas en zonas rurales, etc. En estos casos es más fácil minusvalorar y destruir una ruina, sin uso, que un edificio que preste algún servicio.

El supuesto progreso urbano llevó en la España del XIX a la demolición de muchas murallas y ha seguido siendo la causa de otras pérdidas de ruinas y monumentos, como lo fue de la desaparición de los restos de los Baños Árabes de Murcia. A pesar de ser uno de los pocos vestigios islámicos de la ciudad y monumento legalmente protegido, fueron derribados en 1953 para construir la Gran Vía y así adecuar la ciudad a lo que se creía eran las necesidades de la vida moderna. No lo pudieron evitar ni la Dirección General de Bellas Artes, ni los informes de las Academias de San Fernando o de la Historia, que tuvieron como responsables a ilustres personajes como Manuel Gómez Moreno o Diego Angulo Íñiguez³². Y si esto ocurre en países en los que la protección del patrimonio es relevante, en el caso de otros como Egipto, donde es bastante menor o inexistente, muchos restos antiguos o significativos se quedan bajo construcciones contemporáneas³³.

En lo relativo a la construcción de infraestructuras, estudios recientes sobre los daños generados por las presas (muchas son las construidas desde fines del siglo XIX hasta hoy) en ruinas y bienes culturales dan cifras impactantes: alrededor de 2.000 sitios arqueológicos sumergidos o dañados por presas construidas en el

31. María José Rodríguez Pérez, "La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la red de paradores de turismo (1928-2012)," (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013), 1: 375-378, 439; 2: 1177-1198; José Miguel Merino de Cáceres, "Algunos datos sobre el traslado a los Estados Unidos de determinadas piezas arquitectónicas del castillo de Benavente," *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, no. 3 (1993): 211-228.

32. Joaquín Martínez Pino, "Los baños árabes de Murcia, un bien cultural bajo la piqueta del progreso," *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, no. 19 (2014), <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-1085.htm>.

33. Véase, por ejemplo, Mohamed Kenawi, "What is happening to Egyptian heritage?: The case of privately owned buildings," en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 360.

Nilo; unos 1.000 sitios inundados en las cuencas del Tigris y el Éufrates; cerca de 1.300 por obras hechas en el río Yangtzé, en China; y al menos unos 800 en el río Misuri³⁴. El desarrollo económico y social previsto con ellas (aumento de tierras de cultivo, producción energética, evitar inundaciones y sequías...) las justifica. Sin embargo, tienen una vida finita –entre 50 y 120 años–, por lo que se deben sopesar los daños que provocan, principalmente desplazamientos de personas, sobre el medio físico y en el patrimonio cultural. Además, ha sido bastante común que fueran escasos los estudios arqueológicos previos a su construcción. Esto se ha analizado, por ejemplo, en la zona turca de los ríos Tigris y Éufrates, donde hay muchos embalses recientes (en Turquía en 2019 había 603 presas en funcionamiento)³⁵. El resultado es que muchos lugares han quedado inundados total o parcialmente, como la ciudad antigua de Zeugma tras la construcción en el Éufrates del embalse de Birecik en el 2000 (Fig. 4). Se podría hablar mucho también del muy conocido caso de la segunda presa de Asuán en el Nilo (1960-1970), pues a pesar de las misiones internacionales realizadas (59 de 20 países), sólo se estudió el 52 % del área inundada³⁶.

En España también hay ruinas en embalses: el castillo medieval de Floripes en el pantano de Alcántara, en Cáceres; el dolmen de Guadalperal en el de Valdecañas, también en Cáceres; la iglesia románica de Sant Romà de Sau, al norte de Barcelona y otras muchas más³⁷.

34. Nicolò Marchetti y Federico Zaina, "Flooded Heritage: The impact of dams on archaeological sites," en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 147. Véanse los informes contenidos en Steven A. Brandt y Fekri Hassan, eds., *Dams and Cultural Heritage Management. Final Report, August 2000* (Ciudad del Cabo: World Commission on Dams, 2000).

35. Marchetti y Zaina, "Flooded Heritage," 149-150; Nicolò Marchetti, et al., "A multi-scalar approach for assessing the impact of dams on the cultural heritage in the Middle East and North Africa," *Journal of Cultural Heritage*, no. 37 (2019): 17-20, <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.10.007>.

36. Marchetti y Zaina, "Flooded Heritage," 151-152. Sobre Zeugma, véase también Matthew Brunwasser, "Zeugma after the flood. New excavations continue to tell the story of an ancient city at the crossroads between east and west," *Archaeology Magazine*, noviembre-diciembre 2012, consultado el 20 de octubre de 2024, <https://archaeology.org/issues/online/collection/features-zeugma-after-the-flood/>.

37. Andrea Núñez-Torrón Stock, "4 monumentos españoles sumergidos bajo el agua que han 'resucitado' por la sequía," 3 de septiembre de 2022, *Business Insider*, consultado el 12 de septiembre de 2024, <https://www.businessinsider.es/monumentos-espanoles-han-vuelto-visibles-sequia-1117123>. Sobre el castillo de Floripes o Rocafriada puede verse: Narciso Peinado Gómez, "Fortalezas olvidadas. El castillo de Floripes," *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, no. 45 (1964): 125-128; AEAC, Asociación Española de Amigos de los Castillos, "Garrovillas de Alconétar. Castillo de Floripes," consultado el 14 de septiembre de 2024, <https://www.xn--castillosdeespa-lub.es/es/content/alconetar-castillo-de>; Hispania Nostra, "Lista Roja. Castillo de Alconétar o de Rocafriada," consultado el 14 de septiembre de 2024, <https://listaraja.hispanianostra.org/ficha/castillo-de-alconetar/>. Sobre el dolmen de Guadalperal y el embalse de Valdecañas: Vicente G. Olaya, "Operación Valdecañas, o el embalse que ocultaba tesoros. Las administraciones evitan el expolio de decenas de yacimientos que afloraron en la sequía del pantano cacereño," *El País*, 15 de mayo de 2024, 44; Marta Arcos García, coord., *La gestión del patrimonio arqueológico en aguas continentales ante el cambio climático: el embalse de Valdecañas (Cáceres, 2019-2023)* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2023).



Fig. 4. Zeugma, 2008. © Fotografía: Dosseman. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zeugma_dec_2008_7393.jpg (CC BY-SA 4.0).

También se están desarrollando nuevas ideas para hacer estos restos accesibles. Un ejemplo: el Museo Subacuático de Baiheliang (China), lugar sumergido por la construcción de la presa de las Tres Gargantas en el río Yangtsé, inaugurado en 2010³⁸. Aunque el problema sigue ahí: las ruinas de Asur están en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro desde 2003 por la amenaza de quedar sumergidas por la presa en construcción de Makhoul, en Irak³⁹.

Otro ejemplo de cómo el desarrollo económico amenaza ciertas ruinas es el sitio arqueológico de Mes Aynak (Fig. 5), en Afganistán, con restos de una excepcional ciudad budista de 2000 años de antigüedad (con estupas, monasterios...), amenazada por la

38. Pizzinato y Beltrame, "A project," 218-219. Citado en Marchetti y Zaina, "Flooded Heritage," 154. Véase también: Water Museums, Global Network, UNESCO-IHP, Intergovernmental Hydrological Programme, "Chongqing Baiheliang Underwater Museum, Chongqing, China," consultado el 15 de septiembre de 2014, <https://www.watermuseums.net/network/chongqing-baiheliang-underwater-museum/>.

39. Marchetti, et al., "A multi-scalar approach," 23-25; UNESCO, "Ashur (Qa'at Sherqat)," consultado el 20 de octubre de 2024, <https://whc.unesco.org/en/list/1130/>.



Fig. 5. Estupa budista excavada en Mes Aynak, 2011. © Fotografía: Jerome Starkey. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mes_Aynak_stupa.jpg (CC BY-SA 2.0).

apertura de una mina de cobre a cielo abierto objeto de un acuerdo multimillonario entre el gobierno afgano y una empresa del chino. La mina se ha inaugurado en julio de 2024, aunque los talibanes se han comprometido a preservar el patrimonio del sitio⁴⁰.

En aras del “conocimiento” también se han destruido muchos restos, sobre todo cuando están sobre otros considerados más relevantes. Un caso obvio es la limpieza que se hizo en la acrópolis de Atenas de toda construcción posterior a las ruinas clásicas. Hay otros muchos ejemplos, como el templo de Luxor, que aún conserva algunos elementos superpuestos; o el de la reina Hatshepsut en Deir el-Bahari, que hacia finales

40. Alessandro Chechi, “Cultural heritage losses in peacetime. Challenges and lingering questions” y Berenika Drazewska, “Balancing economic interests with cultural preservation in development contexts. Insight into the meaning of ‘imperatives of development’,” en Strecker y Powderly, *Heritage Destruction*, 201-201, 234, respectivamente; Catherine Putz, “A New Dawn for Afghanistan’s Mes Aynak Copper Mine? With a ribbon-cutting ceremony marking the start of work on an access road, the Taliban and China aim to get the Mes Aynak project underway again,” *The Diplomat*, 31 de julio de 2024, consultado el 14 de agosto de 2024, <https://thediplomat.com/2024/07/a-new-dawn-for-afghanistans-mes-aynak-copper-mine/>.



Fig. 6. Ruinas del templo de Deir el-Bahari, Tebas, antes de comenzar su excavación, ca. 1895. © Fotografía: Rijksmuseum, disponible en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ru%C3%AFnes_van_de_tempel_Der_el_Bahari_in_Thebe_E_86._Ru%C3%AFnen_van_den_tempel_Der_el_Bahari_te_Tebes,_door_de_zuster_em_vrouw_van_Thothmes_II_gebouwd_\(1600_v._C.\)_Opper_Egypte._\(titel_op_object\),_RP-F-1997-28-21.jpg#filelinks](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ru%C3%AFnes_van_de_tempel_Der_el_Bahari_in_Thebe_E_86._Ru%C3%AFnen_van_den_tempel_Der_el_Bahari_te_Tebes,_door_de_zuster_em_vrouw_van_Thothmes_II_gebouwd_(1600_v._C.)_Opper_Egypte._(titel_op_object),_RP-F-1997-28-21.jpg#filelinks) (CC0 1.0 dominio público).

del siglo VI se convirtió en el núcleo de un gran monasterio dedicado a San Phoibamon, cuyos restos fueron demolidos por arqueólogos a fines del siglo XIX⁴¹ (Fig. 6). Esto se ha seguido haciendo en Egipto hasta fechas recientes porque han interesado más las ruinas antiguas, hasta la época ptolemaica o greco-romana, que los monumentos cop-tos o islámicos. Evidentemente estas acciones influyen sobre la identidad de los paí-ses, sobre cómo ven su propio pasado y cómo construyen su historia⁴². Paolo Matthiae afirma que responden a la búsqueda de una identidad que puede ser real, presunta o pretendida⁴³. No hay más que pensar en Mussolini y la antigua Roma.

Por último, las restauraciones excesivas son otra forma pacífica de destrucción de las ruinas: así pueden perder valor como documentos históricos, además de “auten-

41. Jacques Van der Vliet, “Ancient Egyptian Christianity,” en *The Cambridge History of Religions in the Ancient World*, ed. Michele Renee Salzman (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 211, <https://doi.org/10.1017/CH09781139600507.030>. Citado por Kenawi, “What is happening to Egyptian heritage?,” 359. Sobre el monasterio véanse: Roger S. Bagnall y Dominic W. Rathbone, eds. *Egypt from Alexander to the Copts: An Archaeological and Historical Guide* (Cairo; Nueva York: The American University in Cairo Press, 2017), 204-206, <https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks70kt>; Edouard Naville, *The Temple of Deir el Bahari: its Plan, its Founders and its First Explorers* (Londres: The Egypt Exploration Fund, 1894), con interesantes imágenes de H. Carter.

42. Kenawi, “What is happening to Egyptian heritage?,” 358-359.

43. Paolo Matthiae, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis* (Milán: Mondadori Electa, 2015), 174-176.

tividad”, concepto un tanto esquivo, pero real. Porque el público actual, en general, no quiere ver restos, sino, como afirma Demas al analizar el caso de Éfeso –con la famosa biblioteca de Celso–, el monumento como lucía en su tiempo, aunque date de la Antigüedad⁴⁴. Quizá esto se deba a la ideología actual que, según Forero Mendoza, no quiere ver envejecer nada y convierte el pasado en un espectáculo que el patrimonio petrifica⁴⁵.

Los monumentos restaurados de Éfeso, precisamente, sirven de ejemplo en un trabajo que califica como “intentional destruction” las restauraciones hechas con materiales y técnicas que no siempre han dado buenos resultados, como el hormigón, y que se siguen usando. Si no se eliminan, a sabiendas de que deterioran las ruinas, se genera una “destrucción consciente”⁴⁶.

Pero abundan las ruinas restauradas excesivamente en todo el mundo. Un ejemplo serían ciertos monumentos precolombinos mexicanos intervenidos entre los años 40-70 del siglo pasado, como la llamada pirámide B de Tula, el edificio F en Cholula o la pirámide del Adivino en Uxmal, cuyo basamento se recubre con piedra nueva sobre 1970⁴⁷.

Otras restauraciones excesivas son la del teatro romano de Sagunto (asunto que acabó en los tribunales de justicia⁴⁸) y la de la catedral de Bagrati, Georgia (Fig. 7). Esta última, destrozada en un conflicto bélico a finales del siglo XVII y cuya recuperación comenzó a mediados del siglo pasado, fue incluida en la LPM en 1994, cuando estaba sin cubrir, y excluida en 2017, tras su reconstrucción completa por el gobierno, al considerarse un símbolo nacional⁴⁹. La autenticidad y el valor universal excepcional que defiende la

44. Martha Demas, “Ephesus,” en *The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region: An International Conference Organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 6-12 May, 1995*, ed. Marta de la Torre (Los Ángeles: Getty Conservation Institute, 1997), 140. La dirección de la anástilosis de la biblioteca de Celso por Friedmund Hueber entre 1970-78 consta, por ejemplo, en Hartwig Schmidt, “The impossibility of resurrecting the past. Reconstructions on archaeological excavation sites,” *Conservation and Management of Archaeological Sites* 3, no. 1-2 (1999): 64, <https://doi.org/10.1179/135050399793138662>.

45. Forero Mendoza, “De la visibilidad,” 97.

46. Morezzi, Romeo, y Rudiero, “Accidental destruction,” 369-376. Mencionan la biblioteca, pero también el templo de Adriano, el Ninfeo Trajano, el monumento a Memio y otros elementos del lugar restaurados con “reinforced concrete”; y otros ejemplos, como el gimnasio de Sardes, el templo de Apolo en Dídima, Mileto, Side... Se centran en ejemplos turcos, aunque el tema se puede extrapolar prácticamente a todo el ámbito occidental.

47. Augusto Molina-Montes, “Archaeological buildings: restoration or misrepresentation,” en *Archaeological Sites: Conservation and Management*, eds. Sharon Sullivan y Richard Mackay (Los Ángeles: Getty Conservation Institute, Readings in conservation, 2012), 487-491.

48. El tema de Sagunto lo tratan: Santiago Muñoz Machado, *La resurrección de las ruinas* (Madrid: Iustel, 2010); Leonardo, J. Sánchez-Mesa Martínez, “La restauración ante los Tribunales de Justicia: sentido y límite de la regulación jurídica de las intervenciones de conservación. Algunos apuntes a la luz del caso del teatro romano de Sagunto,” *Teatros romanos en España y Portugal, ¿patrimonio protegido?*, eds. Luis Pérez-Prat Durbán y María del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Huelva: Universidad de Huelva, 2014), 193-238.

49. Véase: UNESCO, News, “Gelati Monastery, Georgia, removed from UNESCO’s List of World Heritage in Danger,” 10 de julio de 2017, consultado el 18 de octubre de 2024, <https://whc.unesco.org/en/news/1692>; UNESCO, Documents, “Report on the Joint World Heritage



Fig. 7. Catedral de Bagrati en 1913 y en 2013. © Fotografías: autor desconocido y Andrzej Wójtowicz. Disponibles en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bagrati_cathedral_\(Moskvich_guide,_1913\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bagrati_cathedral_(Moskvich_guide,_1913).jpg) (dominio público) y en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kutaisi_-_Bagrati.jpg (CC BY-SA 2.0).

UNESCO fueron privilegiados sobre la población que usa el monumento. Así, algunos expertos plantean: “If we are truly to accept the mantra that heritage is a given value because of the communities who create and use it, then we must also face the fact that they can adapt and destroy it too”. Conseguir el equilibrio entre las partes interesadas en el asunto es un reto para los conservadores del patrimonio y para los gobiernos⁵⁰. Consideremos que las reconstrucciones abundan sobremanera; que hay quien cuestiona si la mera conservación del patrimonio es la mejor solución para la sociedad que lo sustenta y disfruta; y que hay que distinguir si el patrimonio está cambiando o siendo destruido, teniendo en cuenta las comunidades que lo usan⁵¹.

También podríamos considerar aquí las “restauraciones” tras traslados de piezas de monumentos que después son expuestas en lugares completamente ajenos. Ejemplos paradigmáticos son el altar de Zeus de Pérgamo (adquirido en 1878⁵²) y la puerta de Istar de Babilonia (excavada a comienzos del s. XX⁵³), en el Pergamonmuseum de

Centre/ICOMOS Reactive Monitoring Mission to Bagrati Cathedral and Gelati Monastery, 22-28 April 2012,” consultado el 18 de octubre de 2024, <https://whc.unesco.org/en/documents/117367>. La historia completa del asunto en: Tamar Meladze y Yusufumi Uekita, “Reconstructing the sacred: The controversial process of Bagrati Cathedral’s full-scale restoration and its World Heritage delisting,” *International Journal of Cultural Property* 27, no. 3 (2020): 375, <https://doi.org/10.1017/S0940739120000247>.

50. González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, “A path well worn?,” 25.

51. Véase: Lucas Lixinski, “Right to cultural life: panacea or problem?,” en Strecker y Powderly, *Heritage Destruction*, 260-261.

52. Matthiae, *Distruzioni*, 71.

53. Matthiae, 72.

Berlín⁵⁴. Aunque estos remontajes se valoren como propios de otra época, el expolio y el tráfico ilícito de restos artísticos, aún peores, están hoy aún muy vivos.

Las ruinas pueden ser atacadas o alteradas **en tiempos de guerra** por varias causas: ser objetivos por estar conectadas con el problema que enfrenta a las partes; motivos estratégicos, de dominio del territorio; servir para financiar a algún bando, etc.⁵⁵. Muchas veces poco se puede hacer, incluso si los países implicados han firmado la Convención de La Haya. No era el caso de USA cuando bombardeó el sitio arqueológico más grande de Vietnam, My Son (en la LPM desde 1999), en 1969⁵⁶. Las destrucciones han hecho famosos algunos sitios arqueológicos –como Bamiyán–, aunque a saber si dicha “fama” durará como la de las ruinas en pie.

En tiempos de guerra puede pasar de todo. Véase el bombardeo de la presa de Kakhovka, en Ucrania, en junio de 2023, que generó terribles inundaciones que afectaron a muchos sitios arqueológicos⁵⁷. O la guerra de Siria, originada con las revueltas de la primavera árabe de 2011, donde no todo lo destruyó el Estado Islámico (EI, en adelante) y en Palmira, pues otros combates, tanto de fuerzas rebeldes como gubernamentales, afectaron a sitios arqueológicos como Ebla, Dura Europos, Apamea o Bosra. Es más, tras la pérdida de dominio del EI en la zona siguieron las destrucciones, como la del templo de Ain Dara, cerca de la ciudad de Afrin, de gran antigüedad, afectado por acciones turcas para liberar el norte en 2018⁵⁸.

Cabe también mencionar actuaciones de Estados Unidos y las fuerzas de Naciones Unidas en Irak en la Segunda Guerra del Golfo (1990–1991) y la guerra de Irak (2003–2011) pues, aunque no pretendían atacar monumentos, varios sufrieron daños, como la zigu-rat de Ur y su recinto, alcanzados por misiles norteamericanos. Además en 2003–2004, sitios como Babilonia, Ur y Kish fueron ocupados por militares. Por ejemplo, Babilonia fue convertida en base militar de EE. UU. y después polaca, por lo que se efectuaron

54. Sobre este tema véase Can Bilsel, *Antiquity on Display. Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum* (Oxford: Oxford University Press, 2012), <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199570553.001.0001>.

55. Smith, “Heritage destruction in conflict,” 42.

56. Se menciona este bombardeo en Jeanette Bicknell, Jennifer Judkins, y Carolyn Korsmeyer, “Introduction,” en Bicknell, Judkins, y Korsmeyer, *Philosophical Perspectives*, 3. USA firmó el convenio en 2009. En el mismo libro trata más extensamente el tema Elisabeth Scarbrough, “The ruins of war,” 231–239.

57. Torsten Landsberg, “Ukraine: Cultural heritage sites damaged after dam burst,” *DW*, 16 de junio de 2023, consultado el 15 de agosto de 2024, <https://www.dw.com/en/ukraine-cultural-heritage-sites-damaged-after-dam-burst/a-65904943>.

58. Nour A. Munawar, “Destruction of cultural heritage in times of conflict: The case of Syria,” en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 301–303, 307; Erika Engelhaupt, “Iconic ancient temple is latest victim in civil war,” *National Geographic*, 30 de enero de 2018, consultado el 14 de agosto de 2024, <https://www.nationalgeographic.com/history/article/syria-temple-ain-dara-destroyed-archaeology>.

obras para habilitar las instalaciones precisas (agua, alcantarillado, helipuerto, tránsito de vehículos...) que destruyeron restos arqueológicos⁵⁹.

En Irak también los saqueos populares y el EI han hecho destrozos en museos y sitios arqueológicos, sacando bienes del país hacia el mercado internacional (museo de Mosul, Nínive, Nimrud, Hatra...) ⁶⁰. Esto, además de con la guerra, también tiene que ver con el fanatismo islamista extremo, con el expolio de obras de arte y con la propaganda internacional.

Porque los conflictos bélicos favorecen el expolio y tráfico ilícito de restos y ruinas, ya de por sí importantes en tiempos de paz. El EI ha dado claras muestras de ello en Siria e Irak, donde el expolio arqueológico se transformó en su segunda fuente de ingresos, tras el petróleo⁶¹. Pero otros muchos (facciones rebeldes, milicias kurdas, particulares...) sacaron provecho de las ruinas y las excavaciones ilegales, realizadas por extranjeros y locales, para paliar su pobreza, han continuado tras la salida del EI en la zona⁶². En un artículo publicado en 2024 se relata cómo un habitante del norte de Siria (Idlib) "acude cada mañana a los sitios arqueológicos de la ciudad de Sarmada (...) para excavar y buscar algún resto o pieza valiosa para venderla y poder alimentar así a su familia". Él mismo afirma que, desde 2015, "mis ingresos han disminuido mucho porque cada vez hay más personas que trabajan en las excavaciones y casi no se encuentra nada"⁶³.

Hay otros casos en los que no sólo la guerra y la miseria favorecen el expolio: en el caso de Camboya a los conflictos y la inestabilidad política se ha sumado una fuerte demanda internacional de arte jemer (ss. IX-XV), creciente desde la década de 1960. El robo de piezas en templos –por soldados de diversas facciones, funcionarios, lugareños empobrecidos...– fue enorme desde los años setenta a los noventa del siglo XX (Fig. 8). Las obras iban frecuentemente a casas de subastas internacionales o a museos (como el

59. Zainab Bahrani, "Iraq: Creative destruction and cultural heritage in warscape," en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 315-317. También tratan de los daños causados en Babilonia y Ur por las fuerzas de ocupación, Estados Unidos y tropas polacas Elizabeth C. Stone, "Archaeological site looting: the destruction of cultural heritage in Southern Iraq," en *Catastrophe! The Looting and Destruction of Iraq's Past*, eds. Geoff Emberling y Katharyn Hanson (Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago, 2013), 78; Luis Pérez-Prat, "El interés internacional por combatir la destrucción intencional del patrimonio cultural," *ARTis ON*, no. 5 (2017): 27.

60. Zainab Bahrani, "Iraq: Creative destruction," 316, 318; Matthiae, *Distruzioni*, 240-241 y 243.

61. Smith, "Heritage destruction in conflict," 37.

62. Munawar, "Destruction of cultural heritage," 305-307.

63. Sonia Al Ali, "Un templo romano convertido en establo para animales: los tesoros arqueológicos del norte de Siria también son víctimas de la guerra," *El País*, 18 de septiembre de 2024, consultado el 20 de septiembre de 2024, <https://elpais.com/planeta-futuro/2024-09-12/un-templo-romano-convertido-en-establo-para-animales-los-tesoros-arqueologicos-del-norte-de-siria-tambien-son-victimas-de-la-guerra.html>.

Metropolitan de Nueva York y otros) donadas por coleccionistas privados. Hace unos veinte años, en 2004, se dieron datos escalofriantes: hasta un 98 % de los templos históricos habían sido parcial o completamente destruidos y se estaba saqueando al menos un templo cada día. Aunque en las últimas décadas parece que Camboya ha recuperado diversas obras robadas, los destrozos hechos en el patrimonio del país son irremediables⁶⁴.

Otra causa de destrucción de ruinas es cuando, en medio de conflictos políticos o sociales, una sociedad, o parte de ella, quiere cambiar su historia, su memoria y su identidad, realizando por ello una "limpieza" cultural, étnica o religiosa. Podría ser, al menos en parte, el caso de la voladura de los Budas de Bamiyán en 2001, por el gobierno talibán de Afganistán al considerarlos ídolos opuestos a su interpretación del Islam, aunque otros motivos políticos debieron de influir en tal decisión⁶⁵. El hecho es además interesante porque el paisaje y los restos arqueológicos del valle de Bamiyán entraron en la LPM en 2003, lo que, como afirma Holtorf, parece un esfuerzo por conservar lo ya perdido⁶⁶. Además provocó la reacción de la Conferencia general de la UNESCO con la Declaración sobre la destrucción intencional del patrimonio cultural de 2003⁶⁷.

Pero quizás sean mejor ejemplo los conflictos mantenidos en la zona del Cáucaso entre Armenia y Azerbaiyán. El problema principal era Nagorno Karabaj, región con una población mayoritariamente armenia pero que se incluyó en Azerbaiyán, hecho que ha provocado diversas guerras entre 1992 y 2024. El patrimonio cultural de la zona se asocia con las identidades étnicas y religiosas, además de con la posesión territorial y los nacionalismos. Así, borrar el patrimonio de uno u otro bando se convierte en limpieza étnica, religiosa y cultural, a la vez que en territorial e histórica. Un bando y otro se acusan de lo mismo, de destruir las huellas culturales del otro, aunque las

64. Angela S. Chiu, Helena M. Arose, y Ben, B. Evans, "Cambodia: Gods threatened by the art market and warfare," en González Zarandona, Cunliffe y Saldin, *The Routledge Handbook*, 289, 294, 296, 297. Los datos de 2004 proceden de M. Lafont, *Pillaging Cambodia: The Illicit Traffic in Khmer Art* (Jefferson: McFarland & Company, 2004). Sobre el destino de las obras y la devolución de algunas trata Brigitta Hauser-Schäublin, "Looted, trafficked, donated and returned. The twisted tracks of Cambodian antiquities," en *Cultural Property and Contested Ownership. The Trafficking of Artefacts and the Quest for Restitution*, eds. Brigitta Hauser-Schäublin y Lyndel V. Pratt (London: Routledge, 2016), 64-69, <https://doi.org/10.4324/9781315642048-5>.

65. Véanse: Frederik Rosén, "Collateral damage: The negative side effects of protecting cultural heritage in conflict-related situations," en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 223-224; Lixinski, Lucas, "Right to cultural life," 263-264.

66. Cornelius Holtorf, "Destruction and reconstruction of cultural heritage as future-making," en *The Future of the Bamiyan Buddha Statues: Heritage Reconstruction in Theory and Practice*, ed. Masanori Nagaoka (Kabul, Paris: UNESCO, Springer, 2020), 159, https://doi.org/10.1007/978-3-030-51316-0_10. UNESCO, "Cultural Landscape and Archaeological Remains of the Bamiyan Valley," consultado el 17 de agosto de 2024, <https://whc.unesco.org/en/list/208/>.

67. Pérez-Prat, "El interés internacional," 28. Puede verse la resolución en UNESCO, Biblioteca digital, consultado el 17 de agosto de 2024, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133874_spa.



Fig. 8. Templo de Banteay Chhmar, Camboya, en 2011. © Fotografía: Andrew Marino - User: (WT-shared) Andrewjmarino at wts wikivoyage. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banteay_Chchmar_Temple_Entrance.JPG (CC BY-SA 3.0).

destrucciones armenias no parecen responder a actos tan organizados como los de Azerbaiyán, especialmente en la zona de Najicheván, parte de dicho país ubicada al otro lado de Armenia, al norte de Irán, donde se destruyó el antiguo cementerio de Julfa y sus miles de famosas jachkares (cruces talladas en placas de piedra, ss. IX-XVII) a comienzos de 2005 por un grupo de hombres con uniformes militares que tiraron los restos al río Aras⁶⁸ (Fig. 9).

Para finalizar cabe mencionar la propaganda desafiante. A más conocida es una ruina, crece el desafío que supone su destrucción para hacerse oír en el mundo a través de unos medios de comunicación globalizados⁶⁹. Ejemplos paradigmáticos son la destrucción por el EI de estatuas antiguas del museo de Mosul (Irak) y de ruinas en Palmira

68. Mozaffary y James Barry, "Heritage destruction in the Caucasus," 334-335 y 337-339; Amos Chapple, "When the world looked away: The destruction of Julfa Cemetery," *Radio Free Europe, Radio Liberty*, 10 diciembre de 2020, consultado el 18 de agosto de 2024, <https://www.rferl.org/a/armenia-azerbaijan-julfa-cemetery-destruction-unesco-cultural-heritage/30986581.html>; Argam Ayzazian, *The historical monuments of Nakhichevan*, trad. Krikor H. Maksoudian (Detroit: Wayne State University Press, 1990), 63-66.

69. Véanse: González Zarandona, Cunliffe, y Saldín, "A path well worn?," 22, 24; Smith, "Heritage destruction in conflict," 42; Rosén, "Collateral damage," 218-219.



Fig. 9. Cementerio desaparecido de Julfa y detalle de jachkars, Najicheván, Azerbaiyán © Fotografías: A. Ayvazyan – www.armenica.org y Aram Vruyr. Disponibles en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7566540> (CC BY-SA 3.0) y en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=114380329> (dominio público).

en 2015⁷⁰ (Fig. 10). Otra cuestión es saber a quién o quiénes iban dirigidos los mensajes, tanto de los atacantes como de los defensores de dichos bienes. Porque por ejemplo Palmira, ciudad vinculada a la revuelta de Zenobia contra los romanos (s. III d. C.), adquiere en tiempos recientes connotaciones simbólicas y nacionalistas para el estado sirio, que hacen posible pensar que el mensaje del EI se dirigía, en árabe, además de a los fieles como manifestación iconoclasta y contra los ideales del mundo occidental, hacia los propios estados contemporáneos de la zona, como Siria o Irak, y a los nuevos valores dados por ellos a las obras exterminadas. También es interesante valorar cómo el gobierno de Bashar al-Ásad pudo utilizar a su favor el asunto de cara a occidente al proclamarse en defensor de dichos bienes⁷¹.

Epílogo

Es mucho más fácil destruir ruinas, salvo que sean muy famosas internacionalmente, que cualquier otro tipo de patrimonio. El público, en general, las aprecia menos, sobre todo si están poco reconstruidas, pues hoy son, para la mayoría, bienes patrimoniales

70. González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, "A path well worn?," 9; Smith, "Heritage destruction in conflict," 43-44; Munawar, "Destruction of cultural heritage," 305. Sobre las destrucciones en Mosul y Palmira trata igualmente Pérez-Prat, "El interés internacional," 33-35. Y también sobre Palmira, Matthiae, *Distruzioni*, 241-244.

71. Christopher W. Jones, "Media narratives, heritage destruction, and universal heritage," en González Zarandona, Cunliffe, y Saldin, *The Routledge Handbook*, 207-212.



Fig. 10. Destrucción del templo de Baalshamin, Palmira, Siria, 2015. Imagen extraída de un vídeo supuestamente realizado por el Estado Islámico, publicado por numerosos medios de comunicación y disponible, por ejemplo, en https://cadenaser.com/ser/2015/08/25/videos/1440508070_039299.html.

con uso fundamentalmente turístico. Para unos pocos son bienes históricos, documentales y culturales, que deben ser conservados tal cual, pero somos los menos. Tampoco se puede conservar todo y, seamos realistas, se legisla y actúa en estas cuestiones, al menos en occidente, para las mayorías.

El arqueólogo italiano Paolo Matthiae afirma sobre las ruinas: "...il nostro tempo sta decretando anche la condanna delle rovine per consumo improvvido, per eccesso di fruizione,

per sostituzione con copie, per radicale annientamento. La perdita, progressiva e forse fatale, delle rovine sarà, tra le mille contraddizioni del nostro tempo, per l'umanità futura, non solo una decurtazione della memoria nella sua dimensione storica e non in una sua pallida immagine, fisica o virtuale, ma, soprattutto, la cancellazione di un valore di autenticità che avrà una dimensione drammatica per le generazioni future"⁷².

Va en la misma línea de quienes plantean la difícil cuestión que la disciplina de la historia debe afrontar frente a múltiples formas de destrucción de fuentes: ¿cómo representarán con precisión el pasado los historiadores del futuro?⁷³.

Si la destrucción de las ruinas, por diversas causas, se puede convertir en inevitable, sobre todo por ser un material especialmente sensible y frágil, ¿qué podemos hacer? La tarea a asumir es documentar las ruinas. Lo demás sería perder parte de la Historia o falsificarla.

72. Matthiae, *Distruzioni*, 44-45.

73. Rachel Van Bokkem, "History in ruins: Cultural heritage destruction around the world," *Perspectives on History* 55, no. 4 (2017): 23-24.

Referencias

- Abdulkariem, Ahmad, y Paul Bennett. "Libyan heritage under threat: the case of Cyrene." *Libyan Studies*, no. 45 (2014): 155-161. <https://doi.org/10.1017/lis.2013.1>.
- Arcos García, Marta, coord. *La gestión del patrimonio arqueológico en aguas continentales ante el cambio climático: el embalse de Valdecañas (Cáceres, 2019-2023)*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2023.
- Ayvazian, Argam. *The Historical Monuments of Nakhichevan*. Traducido por Krikor H. Maksoudian. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- Bagnall, Roger S., y Dominic W. Rathbone, eds. *Egypt from Alexander to the Copts: An Archaeological and Historical Guide*. Cairo; Nueva York: The American University in Cairo Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks70kt>.
- Bicknell, Jeanette, Jennifer Judkins, y Carolyn Korsmeyer, eds. *Philosophical Perspectives on Ruins, Monuments, and Memorials*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9781315146133>.
- Bilsel, Can. *Antiquity on Display. Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum*. Oxford: Oxford University Press, 2012. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199570553.001.0001>.
- Bokkem, Rachel Van. "History in ruins: Cultural heritage destruction around the world." *Perspectives on History* 55, no. 4 (2017): 23-24.
- Brandt, Steven A., y Fekri Hassan, eds. *Dams and Cultural Heritage Management. Final Report, August 2000*. Ciudad del Cabo: World Commission on Dams, 2000.
- Brunwasser, Matthew. "Zeugma after the flood. New excavations continue to tell the story of an ancient city at the crossroads between east and west." *Archaeology Magazine*, noviembre-diciembre 2012. Consultado el 20 de octubre de 2024. <https://archaeology.org/issues/online/collection/features-zeugma-after-the-flood/>.
- Cunliffe, Emma. "Remote assessments of site damage: A new ontology." *International Journal of Heritage in the Digital Era* 3, no. 3 (2014): 453-473. <https://doi.org/10.1260/2047-4970.3.3.453>.
- Demas, Martha. "Ephesus". En *The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region: An International Conference Organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 6-12 May, 1995*, editado por Marta de la Torre, 127-149. Los Ángeles: Getty Conservation Institute, 1997.
- Engelhaupt, Erika. "Iconic ancient temple is latest victim in civil war." *National Geographic*, 30 de enero de 2018. Consultado el 14 de agosto de 2024. <https://www.nationalgeographic.com/history/article/syria-temple-ain-dara-destroyed-archaeology>.
- Forero Mendoza, Sabine. "De la visibilité des ruines." En *Que faire avec les ruines? Poétique et politique des vestiges*, dirigido por Chantal Liaroutzos, 95-105. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pur.52623>.
- Gómez de Terreros Guardiola, María del Valle, y Luis Pérez-Prat Durbán, eds. *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*. Huelva: Universidad de Huelva, 2018.
- González Gregorio, Manuel. *Las ruinas. Una historia cultural*. Sevilla: Athenaica Ediciones, Itinerarios, 2022.

- González Zarandona, José Antonio, Emma Cunliffe, y Melathy Saldin, eds. *The Routledge Handbook of Heritage Destruction*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, Routledge Handbooks on Museums, Galleries and Heritage, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003131069>.
- Hauser-Schäublin, Brigitta. "Looted, trafficked, donated and returned. The twisted tracks of Cambodian antiquities." En *Cultural Property and Contested Ownership. The Trafficking of Artefacts and the Quest for Restitution*, editado por Brigitta Hauser-Schäublin y Lyndel V. Prott, 64-81. London: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315642048-5>.
- Hispano, Andrés. "Soñando nuestra ruina." En *El esplendor de la ruina*, coordinado por Anna Butí y Marta Mansanet, 173-208. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005. Publicado con motivo de la exposición del mismo título celebrada en la sala de exposiciones de la Fundació Caixa Catalunya La Pedrera, en Barcelona, del 12 de julio al 30 de octubre de 2005.
- Holtorf, Cornelius. "Destruction and reconstruction of cultural heritage as future-making." En *The Future of the Bamiyan Buddha Statues: Heritage Reconstruction in Theory and Practice*, editado por Masanori Nagaoka, 157-172. Kabul; Paris: UNESCO; Springer, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-030-51316-0_10.
- Hudson, Bob. "Restoration and reconstruction of monuments at Bagan (Pagan), Myanmar (Burma), 1995-2008." *World Archaeology* 40, no. 4 (2008): 553-571. <https://doi.org/10.1080/00438240802453195>.
- Hyppolite, Pierre. "Vestiges, décombres, gravats et autres restes." En *La Ruine et le geste architectural*, dirigido por Pierre Hyppolite, 115-133. París: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2016. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.6411>.
- Kane, Susan. "Archaeology and cultural heritage in post-revolution Lybia." *Near Eastern Archaeology* 78, no. 3 (2015): 204-211. <https://doi.org/10.5615/neareastarch.78.3.0204>.
- Kraak, Anne-Laura. "Heritage destruction and cultural rights: insights from Bagan in Myanmar." *International Journal of Heritage Studies* 24, no. 9 (2018): 998-1013. <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1430605>.
- Marchetti, Nicolò, Antonio Curci, Maria Carmela Gatto, Serena Nicolini, Simone Mühl, y Federico Zaina. "A multi-scalar approach for assessing the impact of dams on the cultural heritage in the Middle East and North Africa." *Journal of Cultural Heritage*, no. 37 (2019): 17-28. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.10.007>.
- Martínez Pino, Joaquín. "Los baños árabes de Murcia, un bien cultural bajo la piqueta del progreso." *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, no. 19 (2014). <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-1085.htm>.
- Matthiae, Paolo. *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*. Milán: Mondadori Electa, 2015.
- Meladze, Tamar, y Yusufumi Uekita. "Reconstructing the sacred: The controversial process of Bagrati Cathedral's full-scale restoration and its World Heritage delisting." *International Journal of Cultural Property* 27, no. 3 (2020): 375-396. <https://doi.org/10.1017/S0940739120000247>.
- Merino de Cáceres, José Miguel. "Algunos datos sobre el traslado a los Estados Unidos de determinadas piezas arquitectónicas del castillo de Benavente." *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, no. 3 (1993): 211-228.

- Molina-Montes, Augusto. "Archaeological buildings: restoration or misrepresentation." En *Archaeological Sites: Conservation and Management*, editado por Sharon Sullivan y Richard Mackay, 484-493. Los Ángeles: Getty Conservation Institute, 2012.
- Morezzi, Emanuele, Emanuele Romeo, y Riccardo Rudiero. "Accidental destruction & intentional destruction. Considerations for archaeological sites and monuments." En *Protection of Cultural Heritage from Natural and Manmade Disasters Conference Proceedings*, 366-393. Zagreb, Croatia, mayo de 2014.
- Muñoz Machado, Santiago. *La resurrección de las ruinas*. Madrid: lustel, 2010.
- Núñez-Torrón Stock, Andrea. "4 monumentos españoles sumergidos bajo el agua que han 'resucitado' por la sequía." *Business Insider*, 3 de septiembre de 2022. Consultado el 12 de septiembre de 2024. <https://www.businessinsider.es/monumentos-espanoles-han-vuelto-visibles-sequia-1117123>.
- Olaya, Vicente G. "Operación Valdecañas, o el embalse que ocultaba tesoros. Las administraciones evitan el expolio de decenas de yacimientos que afloraron en la sequía del pantano cacereño." *El País*, 15 de mayo de 2024: 44.
- Paddock, Richard C. "From ruins to ruined." *Los Angeles Times*, 7 de septiembre de 2006. Consultado el 20 de octubre de 2024. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-sep-07-fg-bagan7-story.html>.
- Peinado Gómez, Narciso. "Fortalezas olvidadas. El castillo de Floripes." *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, no. 45 (1964): 125-128.
- Pérez-Prat, Luis. "El interés internacional por combatir la destrucción intencional del patrimonio cultural." *ARTis ON*, no. 5 (2017): 25-55.
- Pizzinato, Claudia, y Carlo Beltrame. "A project for the creation of an underwater archaeological park at Apollonia, Libya." *Underwater Technology* 30, no. 4 (2012): 217-224. <https://doi.org/10.3723/ut.30.217>.
- Putz, Catherine. "A New Dawn for Afghanistan's Mes Aynak Copper Mine? With a ribbon-cutting ceremony marking the start of work on an access road, the Taliban and China aim to get the Mes Aynak project underway again." *The Diplomat*, 31 de julio de 2024. Consultado el 14 de agosto de 2024, <https://thediplomat.com/2024/07/a-new-dawn-for-afghanistans-mes-aynak-copper-mine/>.
- Reimann, Lena, Athanasios T. Vafeidis, Sally Brown, Jochen Hinkel, y Richard S. J. Tol. "Mediterranean UNESCO World Heritage at risk from coastal flooding and erosion due to sea-level rise." *Nature Communications*, no. 9, 4161 (2018): 1-11. <https://doi.org/10.1038/s41467-018-06645-9>.
- Rodríguez Pérez, María José. "La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la red de paradores de turismo (1928-2012)." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- Sánchez-Mesa Martínez, Leonardo J. "La restauración ante los Tribunales de Justicia: sentido y límite de la regulación jurídica de las intervenciones de conservación. Algunos apuntes a la luz del caso del teatro romano de Sagunto." En *Teatros romanos en España y Portugal, ¿patrimonio protegido?*, editado por Luis Pérez-Prat Durbán y María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, 193-238. Huelva: Universidad de Huelva, 2014.

- Schmidt, Hartwig. "The impossibility of resurrecting the past. Reconstructions on archaeological excavation sites." *Conservation and Management of Archaeological Sites* 3, no. 1-2 (1999): 61-68. <https://doi.org/10.1179/135050399793138662>.
- Sharmin, Nuzhat. "Cultural significance assessment, Panamnagar: A testimony of historic Bengal." MA tesis, Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg, Alemania, y Helwan University, Egipto, 2019.
- Stone, Elizabeth C. "Archaeological site looting: the destruction of cultural heritage in Southern Iraq." En *Catastrophe! The Looting and Destruction of Iraq's Past*, editado por Geoff Emberling y Katharyn Hanson, 65-80. Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago, 2013.
- Strecker, Amy, y Joseph Powderly. *Heritage Destruction, Human Rights and International Law*. Leiden; Boston: Brill/Nijhoff, 2023. <https://doi.org/10.1163/9789004434011>.
- Vliet, Jacques Van der. "Ancient Egyptian Christianity". En *The Cambridge History of Religions in the Ancient World*. Editado por Michele Renee Salzman, 211-234. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. <https://doi.org/10.1017/CH09781139600507.030>.

DOSSIER MONOGRÁFICO | MONOGRAPHIC DOSSIER

Horizontes de lo convulso.
Identidades artísticas
transculturales en el siglo XIX:
México y España

Horizons of the Convulsive. Transcultural Artistic
Identities in the Nineteenth Century:
Mexico and Spain

Magdalena Illán Martín
Carmen Rodríguez Serrano
(editoras invitadas)

Estudio preliminar

Horizontes de lo convulso. Identidades artísticas transculturales en el siglo XIX: México y España


Preliminary Study

Horizons of the Convulsive. Transcultural Artistic Identities in the Nineteenth Century: Mexico and Spain

Magdalena Illán Martín

Universidad de Sevilla, España


magdaillan@us.es

 0000-0002-4084-9223

Carmen Rodríguez Serrano

Universidad de Sevilla, España

crodriguez7@us.es

 0000-0002-6707-0404

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Illán Martín, Magdalena, y Carmen Rodríguez Serrano. "Estudio preliminar. Horizontes de lo convulso. Identidades artísticas transculturales en el siglo XIX: México y España." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 285-287. <https://doi.org/10.46661/atrio.11788>.

© 2025 Magdalena Illán Martín y Carmen Rodríguez Serrano. Este es un estudio de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El siglo XIX fue un período de grandes transformaciones; un período en el que las estructuras sociales, políticas y culturales se vieron sacudidas por profundos cambios que modificaron el aparentemente inamovible sistema del Antiguo Régimen. A través del arte, incontestable herramienta para la difusión de ideas, se consolidaron propuestas que contribuyeron a la construcción de identidades colectivas y a la reafirmación de discursos nacionalistas. En este contexto, tanto México como España experimentaron rotundas mutaciones y, aun existiendo una evidente brecha política entre ambos, lo que generó diferentes vías de autoexpresión, las relaciones artísticas y comunicativas continuaron vigentes entre los dos países. Esta circunstancia pone de manifiesto que las conexiones México-España no se vieron interrumpidas por los procesos de independencia, sino que más bien se adecuaron a los convulsos tiempos.

En consecuencia, el presente monográfico plantea, a través de los artículos que lo integran, una serie de reflexiones y debates sobre las contribuciones e intercambios

efectivos de manifestaciones artísticas que se desplegaron, de manera recíproca, entre la escena cultural mexicana y española, así como en el plano americano y europeo, durante el siglo XIX. De ello emanan unos resultados que muestran el camino hacia la modernidad por el que transitaron ambos países y que, desde un punto de vista multidisciplinar e interrelacionado, se ha visto reflejado en este proyecto. En él se desarrollan varias líneas de estudio articuladas mediante diez trabajos de investigación que se han organizado siguiendo un criterio cronológico, si bien los temas también se pueden inscribir de manera transversal en diferentes ejes argumentales. Dichos temas abordan aspectos medulares sobre los intercambios artísticos que se operaron entre México y España durante la centuria decimonónica, examinando la evolución de artistas y creaciones plásticas, del gusto, del coleccionismo, de la crítica o del mercado artístico en un período de trascendentales transformaciones políticas y sociales. En este sentido, se estudian, además, las metamorfosis que se operaron en la construcción de las señas identitarias, así como la influencia de la Academia en la configuración de modelos culturales propios y el papel del arte al servicio del poder.

Proyectando una evolución temporal a lo largo de la centuria, los artículos –cuatro de ellos escritos por investigadoras e investigadores vinculados a universidades mexicanas y seis de universidades españolas–, abordan diversos contenidos de primordial interés para entender el tema de estudio. Uno de esos asuntos es la percepción del carácter mexicano y su proyección en Europa a través de la mirada y la creación plástica de algunos viajeros y viajeras, tema tratado en los trabajos “Víctor Theubet de Beauchamp y la imagen de México en España durante la Guerra de Independencia, 1810-1821” de Arturo Aguilar Ochoa (Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP), e “Independencia, patriotismo y libertad en los *Trajes* de Linati: una visión política y social de México en 1828”, de Jesús Márquez Carrillo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP). A esta misma línea se adscribe el artículo de Francisco Javier Pizarro Gómez y Angelika García Manso (Universidad de Extremadura), “La mirada de México en Carl Nebel y en Adele Breton como construcción del imaginario postvirreinal”, y los trabajos “*La vida en México* más allá de lo pintoresco. Una relectura de la obra de madame Calderón a través de las artes” de Carmen Rodríguez Serrano (Universidad de Sevilla), e “Innovación y modernidad en la obra de José Arpa durante su estancia en Puebla (México): la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla” de Rafael de Besa Gutiérrez (Universidad de Sevilla).

Otro asunto de interés es el concerniente a las cuestiones identitarias en el ámbito artístico, las cuales han sido examinadas en los artículos "El imaginario de México en la industria editorial catalana. Una reseña de los artistas gráficos que trabajaron en *México a través de los siglos*", de Carlos Felipe Suárez Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), y en el estudio "Modelos de identidad en la fotografía mexicana del siglo XIX y su vinculación con los imaginarios de lo nacional" de Eunice Miranda Tapia (Universidad de Sevilla). Una materia que, bajo una perspectiva de género y orientado hacia la crítica artística es tratado por Magdalena Illán Martín (Universidad de Sevilla) en su trabajo "Identidades transculturales en femenino. Teoría y crítica de arte feminista en *El Álbum de la Mujer* (1883-1890)".

Finalmente, se analiza la influencia cultural y social ejercida por artistas y creaciones plásticas vinculados a los espacios de poder, en particular a los ámbitos académicos y a los órganos y empresas artísticas oficiales, a través de los artículos "Las ideologías nacionales en la iconografía de Hernán Cortes en el siglo XIX. El papel de la Academia", de Rosa Perales Piqueres (Universidad de Extremadura), y "Presencia española en la escena artística en Puebla a finales del siglo XIX", de Isabel Fraile Martín (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP).

Los diez artículos que conforman este monográfico demuestran que las estrechas conexiones transculturales que se forjaron entre México y España durante el siglo XIX, más allá de ser incuestionables, generaron importantes correlaciones artísticas que no han sido aún suficientemente exploradas. Unas correlaciones artísticas que deben ser reivindicadas y estudiadas, ya que sin conocerlas y sin valorarlas no es posible comprender el importante patrimonio histórico y cultural que desplegaron ambos países en un período marcado por horizontes convulsos.



Víctor Theubet de Beauchamp y la imagen de México en España durante la guerra de Independencia, 1810-1821

Victor Theubet de Beauchamp and the Image of Mexico in Spain during the War of Independence, 1810-1821

Arturo Aguilar Ochoa

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

aragoch@hotmail.com

0000-0003-2844-2073

Recibido: 04/07/2024 | Aceptado: 07/10/2024

Resumen

El álbum de acuarelas Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp fue descubierto en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid por la historiadora mexicana Sonia Lombardo de Ruiz, quien publicó un facsímil en el año 2009. Olvidado durante mucho tiempo, el álbum está dividido en tres volúmenes y fue hecho por el coronel suizo Víctor Theubet de Beauchamp (1787-1863). De gran valor artístico, contiene un gran número de paisajes, escenas costumbristas y tipos mexicanos de una etapa decisiva como fue la de la guerra de Independencia de México y los años inmediatos a la consumación. En este trabajo se revisa la importancia de la obra y el papel que hubiera conseguido en la construcción de la imagen de México de haberse publicado en un álbum litográfico como era la intención inicial, ya que el autor decidió vender la obra al rey Fernando VII en 1830 quien decidió guardarlo.

Abstract

The album of watercolors Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp was discovered in the Library of the Royal Palace of Madrid by the Mexican historian Sonia Lombardo de Ruiz who published a facsimile in 2009. Long since forgotten, the album is divided into three volumes and was made by the Swiss colonel Victor Theubet de Beauchamp (1787-1863). Also considered to be of great artistic value, it contains numerous landscapes and costumbrist scenes of Mexican customs from a critical time period such as the Mexican War of Independence and the years immediately following its consummation. This work reviews the importance of the album and the role it would have achieved in the construction of the image of Mexico if it had been published in a lithographic album as was the initial intention, however the author decided to sell the work to King Ferdinand VII in 1830 who decided to withhold it.

Palabras clave

Theubet de Beauchamp
Guerra de Independencia en México
Palacio Real de Madrid, España
Fernando VII
Tipos populares
Trajes y vistas de México

Keywords

Theubet de Beauchamp
War of Independence in Mexico
Royal Palace of Madrid, Spain
Ferdinand VII
Popular types
Trajes y vistas de México

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Aguilar Ochoa, Arturo. "Víctor Theubet de Beauchamp y la imagen de México en España durante la guerra de Independencia, 1810-1821." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 288-311. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10775>.

© 2025 Arturo Aguilar Ochoa. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La estatua de Moctezuma en el Palacio Real

En la fachada del Palacio Real de Madrid que da a la Plaza de la Armería se encuentran, junto con las figuras de varios reyes hispanorromanos y visigodos, dos estatuas que llaman la atención de los visitantes, estas son las de los últimos gobernantes de los dos imperios en América que conquistaron los españoles en el siglo XVI: el mexica, representado por Moctezuma II (1466-1520) y el inca, con Atahualpa (1500-1533). El conjunto fue idea del fraile benedictino, Martín Sarmiento, que proyectó una historia en piedra de la monarquía española para decorar el nuevo Palacio Real por encargo de Fernando VI. Hechas en piedra caliza entre los años de 1750-1753, estas obras barrocas tienen diferentes calidades, pero algunos autores han destacado a la del último tlatoani mexica, como una de las mejores realizada por el artista Juan Pascual de Mena¹. Los mensajes políticos son evidentes, pues a más de ser un símbolo de legitimación de la monarquía española, la presencia de los gobernantes americanos representaba también la integración de todos los reinos, en la cual la de los pueblos indígenas no podía estar excluida. Un imperio, a decir de Felipe II, donde nunca se ponía el sol, pero buscando una interpretación más profunda podemos decir que son esculturas estereotipadas de las colonias americanas y la búsqueda, siempre presente, de la construcción de un imaginario de esas regiones.

Moctezuma es representado alto, fuerte, engalanado con un exuberante penacho de plumas, un faldellín del mismo material y, siguiendo los cánones de la época, con una capa de estilo romano que no se asemeja a las tilmas indígenas, además de dobles hileras de perlas en brazos y piernas, atrás se asoma la aljaba o el carcaj con las flechas². Icono, finalmente, de la imagen que se construía en España del indígena americano el cual era prácticamente desconocido al igual que los habitantes de esas tierras (Fig. 1). Recordemos que el interés por conocer el Nuevo Mundo y los pueblos de ese continente por parte de la monarquía hispana, se mantuvo vivo durante los siglos de la dominación. Fueron varias las maneras para cubrir ese interés.

1. Entre los autores que han estudiado este conjunto podemos señalar: Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975); María Luisa Tárraga Baldó, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1992); Sara Muniain Ederri, *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000).
2. "Historias de Madrid: las estatuas de la plaza de Oriente," consultado el 15 de enero de 2025, <https://nueva-acropolis.es/madrid/2025/historias-de-madrid-las-estatuas-de-la-plaza-de-oriente/>.



Fig. 1. Juan Pascual de Mena, *Moctezuma*, h. 1750.
Palacio Real de Madrid.

Imágenes coloniales para España

Para el caso de la Nueva España, los relatos escritos como las *Cartas de Relación* de Hernán Cortes dirigidas al rey Carlos V, fueron el inicio de una larga tradición para conocer estas tierras y su gente, a las que siguieron representaciones gráficas que buscaban dar una idea de los paisajes indianos tanto humanos como naturales³. En ocasiones fueron los mismos virreyes quienes llevaron esas representaciones en el viaje de

3. Aunque fueron muy escasos los grabados sobre la población novohispana, podemos señalar el que se encuentra en la monumental obra del jesuita Francisco Javier Clavijero, *Storia Antica del Messico*, 4 vols. (Cesena: Giorgio Basiani, 1780-1781). Por solicitud de algunos amigos europeos Clavijero accedió a introducir en su obra dedicada al pasado prehispánico veinte grabados de la flora, la fauna y las costumbres de México, entre ellas la indumentaria de los indígenas.

regreso a la metrópoli, el llamado “tornaviaje”⁴, el cual iba cargado de una infinidad de artículos suntuarios y exóticos para darlos a conocer a los reyes españoles que incluían, muchas veces, los biombos de influencia oriental. En estas obras podemos encontrar vistas del paisaje urbano, pero, sobre todo, la gente del mundo novohispano. No por casualidad se encuentran varios de estos muebles en el Museo de América en Madrid, como el que representa el Palacio de los Virreyes hecho alrededor de 1640⁵ o el llamado *Biombo del Palo del Volador*, que incluye varias escenas locales como la boda de indios, el juego o ritual del palo del volador y en un primer plano el proceso de elaboración del pulque y su consumo por los indígenas⁶.

De la misma manera, las series de las llamadas “pinturas de castas”, fueron otro referente visual, no solo para los reyes sino para un público más amplio que daba cuenta de cómo eran los grupos étnicos en la Nueva España distinguiendo incluso, las variantes en el color de la piel, además de la vestimenta y las costumbres americanas. Aunque varios autores señalan que la intención de estas obras fue para consumo local, un gran número de ellas se hizo para llevarlas a la metrópoli. Una especie de *souvenir* de ultramar en el que incluso se retrataron además de las comidas, los frutos tropicales, las aves exóticas, los textiles, las bebidas locales u otros alimentos que daban cuenta de la manera de ser de los grupos novohispanos⁷.

Nuevas técnicas contribuyen a la apropiación visual del mundo en el siglo XIX

Sin embargo, con la llegada de la Revolución Industrial y los cambios que se dieron en la prensa europea, que conoció el aumento de las revistas con ilustraciones, las

4. Gustavo Antonio Curiel Méndez, “El ajuar doméstico del tornaviaje,” en *México en el mundo de las colecciones de arte* (Ciudad de México: Editorial Azabache, 1994), 7:157-211.
5. Uno de los autores que ubica la fecha de elaboración y al patrocinador de la obra es Bruno de la Serna Nasser, “Apuntes sobre el biombo del palacio de los virreyes: posibilidades en torno a su mecenazgo y representación,” *Anales del Museo de América*, no. 25 (2017): 162-177. También véase Alberto Baena Zapatero, “Un ejemplo de mundialización. El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico, (S. XVII y XVIII),” en *La nao de China, 1565-1815: navegación, comercio e intercambios culturales* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013), 213-246.
6. Quien ha estudiado detenidamente este biombo es Emily Umberger, “The Monarchia Indiana in Seventeenth-Century New Spain,” en *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish América* (New York: Abrams/Brooklyn Museum of Art 1996), 46-58.
7. Para este tema véase María Concepción García Saiz, *Las Castas Mexicanas. Un género pictórico americano* (México: Olivetti, 1989); Ilona Katzew, *La Pintura de Castas* (Singapur: Turner/Yale University Press, 2004); y el catálogo de Pedro Ángeles Jiménez, Andrés Calderón Fernández, y Fernando Ciaramitaro, *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España* (México: Casa de México en España, 2020). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Casa de México en España, Madrid, desde el 1 de octubre de 2020 al 11 de abril de 2021.

anteriores manifestaciones plásticas quedaron limitadas en esos reflejos de los países lejanos. Como han señalado algunos autores a partir del invento de la litografía, en 1796, por Aloys Senefelder, se impulsaron nuevas maneras de conocer las más recónditas regiones del orbe, como los álbumes pintorescos con imágenes de los diversos pueblos exóticos⁸. En este artículo analizamos un intento fallido de realizar un primer atlas visual de México en un álbum litográfico que, lamentablemente, no se concretó y quedó olvidado, durante mucho tiempo, en los archivos del Palacio Real de Madrid. Por azares del destino el proyecto llegó a manos del rey Fernando VII y no se pudo difundir en litografías, como fue la intención inicial, por el contexto mismo que había desatado la independencia de México. Este fue un factor clave, pues a pesar de la intención de dar a conocer los diferentes aspectos del país, especialmente la gente, en una publicación de alcance internacional, el proyecto se canceló y no consiguió el apoyo de la monarquía española. La resistencia del “Deseado” a perder la más rica colonia en América no le permitió ver a él, y a sus allegados, el importante valor plástico de la obra, por lo cual decidieron solo guardarla.

Para fortuna de las investigaciones históricas, los álbumes con acuarelas fueron localizados por la historiadora mexicana Sonia Lombardo de Ruiz, en la Biblioteca Real de Madrid, España, y fue ella quien coordinó una edición facsimilar e hizo una introducción. El título de la obra es: *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp. Trajes civiles y militares y de los pobladores de México entre 1810-1827*⁹ publicado por el Instituto Nacional de Antropología INAH y la editorial Turner en 2009. En el facsímil también se incluyó el “Informe reservado de Pascual Vallejo a Fernando VII sobre la conservación y el destino que ha de darse a varios objetos y obras relacionados con la independencia de México, acta original de la declaración de Independencia. Retratos, trajes, y un panorama de México hecho con cámara obscura”¹⁰. Gracias a ese documento, a un *Prospecto* que circuló de manera impresa¹¹ y a otros datos que hemos encontrado recientemente tenemos las pistas sobre la identidad del autor,

8. Patricia Anderson, *The printed image and the transformation of the popular culture, 1790-1860* (Oxford: Published by Clarendon Press, 1991).

9. Sonia Lombardo de Ruiz, *Trajes y Vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp* (México: INAH/Turner, 2010). Cabe aclarar que el título es el de uno de los álbumes, pues de los otros dos no se tienen títulos.

10. Lombardo de Ruiz, *Trajes y Vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*, 15, 204-207. El informe fue localizado por Juan Ortiz Escamilla y además de una descripción de las obras que llevaba Víctor Theubet es un contrato de compraventa por parte del rey y del dueño o autor de las obras del que dio fe o lo realizó en nombre del rey Pascual Vallejo, personaje que no sabemos su identidad, pero seguramente era secretario en la corte.

11. El *Prospecto* fue un anuncio con el proyecto de publicar trece grabados con escenas relativas a batallas o sucesos de la guerra de Independencia que quizás apareció en la prensa de México en 1828, pues es la fecha que se señala en la portada, además de la imprenta del Correo a cargo de José María Alva, aunque es probable que circulara en hoja suelta. Este texto se había publicado en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 12 (1945): 27-33, sin mayores datos ni comentarios. Sonia Lombardo de Ruiz pudo relacionar el “Informe” de Pascual Vallejo con el *Prospecto* ya que se encuentra el mismo nombre de Theubet de Beauchamp.

las intenciones que tuvo al concebir la obra y, sobre todo, la descripción de varios objetos que llevaba consigo cuando salió de México, la mayoría perdidos, pues solo se conservan los álbumes. Los trabajos en estos álbumes son excepcionales pues tienen importantes acuarelas sobre tipos populares, escenas costumbristas y paisajes y hechos, cabe señalar, en una época convulsa como fueron los años de la guerra de Independencia y los posteriores a la consumación.

La historia de un viajero suizo y su trabajo artístico

No obstante, el autor de dicho álbum permaneció casi en el anonimato durante mucho tiempo, Sonia Lombardo solo mencionó los apellidos y proporcionó escasos datos de su biografía, pues no tuvo el tiempo para rastrear fuentes primarias, que abren un panorama más amplio. Afortunadamente, por el "Informe" de Pascual Vallejo e investigaciones recientes en archivos suizos sabemos que los álbumes fueron hechos por un miembro del ejército napoleónico nacido en la ciudad de Porrentruy, en Suiza, el 30 de enero de 1787 y muerto en 1863, conocido como el coronel Víctor Theubet de Beauchamp¹², aunque su nombre real era Jean Jacques Ursanne Hermille Theubet Keller, en la mayoría de las ocasiones firmaba solo como Víctor Theubet (Fig. 2), nombre que preferimos utilizar agregando también el segundo apellido de Beauchamp. Envuelto todavía en el misterio, contamos, sin embargo, con fragmentos importantes de la vida del personaje como fue saber que además de coronel y empresario, fue un artista aficionado.

Hay indicios de que llegó a la Nueva España alrededor de 1816, en plena guerra de Independencia y que, entre otras actividades, fue propietario de tierras en la zona sur del estado de Veracruz, cerca de Coatzacoalcos¹³. No están claras sus actividades en esa región, ni si participó en un proyecto posterior de colonización, pues desde 1828 ya se había iniciado a llevar colonos franceses a la zona tropical de Coatzacoalcos, y en lo cual, por cierto, el clima influyó para que fuese un rotundo fracaso¹⁴. No obstante, sabemos por las imágenes en uno de los álbumes, que el coronel se encontraba en

12. Gustave Amweg, *Les arts dans le Jura de Bernoisat e Bienne* (Porrentruy: Chez l'áutre a Porrentruy, 1937), 1:234. Véase también "Archives of the former Prince-Bishopric of Basel," consultado el 7 de agosto de 2021, <https://archives-aaeb.jura.ch/detail.aspx?id=476251>.

13. Estos datos los menciona Lombardo de Ruiz, *Trajes y Vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*, 59. Los datos proceden de la información de Pascual Vallejo.

14. Se tienen varias investigaciones sobre la colonización francesa en Coatzacoalcos como los de Ana Bella Pérez "Cuando el paraíso se convirtió en un infierno. Los franceses en el Coatzacoalcos," *Historias*, no. 33 (1994- 1995): 21-30. También testimonios de colonizadores como Pierre Charpenne, *Mi viaje a México o el colono de Coatzacoalcos* (Ciudad de México: CONACULTA, 2000). En ninguno de los cuales se encuentra mención de la colonización suiza de Theubet de Beauchamp.

la Ciudad de México y fue testigo de la consumación de la independencia en septiembre de 1821 y también estuvo presente en el ascenso de Agustín de Iturbide como emperador en julio de 1822, pues registró la coronación en la catedral. Igualmente, ahora sabemos que salió de México en 1829 y llevaba a España, además del álbum, diversas obras con las cuales pretendía hacer un importante negocio¹⁵.

Al revisar el conjunto de esos objetos, varios de ellos ahora perdidos, podemos entender el gusto de la época, pero, especialmente, lo que se consideraba representativo de México y lo que podía servir para la construcción de un imaginario de lo mexicano. En la colección se encontraba junto con los álbumes y el acta de Independencia, una serie de retratos en cera de hombres famosos

hechos por el afamado pintor Rodríguez, un *Panorama de la Ciudad de México*, tipo de obra muy en boga entonces, una piedra litográfica, el diseño de un cuadro del Grito de Dolores y la caída del castillo de San Juan de Ulúa en 1829, cuatro estampas alusivas a la guerra de Independencia, el libro *Cuadro Histórico de la Revolución de Nueva España* por Carlos María de Bustamante, un manuscrito original de música y doce docenas de abanicos, que suponemos estaban pintados a mano con escenas de la Nueva España, pues se señala "con paisajes de allá". ¿Por qué interesarían este tipo de obras en la España de Fernando VII? ¿Cómo influyó el contexto de la independencia mexicana para la venta de las obras señaladas al rey Fernando VII? ¿cuál fue el destino de las piezas?



Fig. 2. Anónimo, *El coronel Víctor Theubet de Beauchamp*, h. 1804. Archives dans la République et Canton du Jura.

15. Por las reclamaciones que hizo el ministro de Relaciones Exteriores don Lucas Alamán para la devolución del acta de Independencia que Theubet se había llevado a Europa, al parecer de manera ilegal, tenemos documentos para ubicar su salida del país y su estancia en Francia y España, véase: Luis Weckman, *Las relaciones franco-mexicanas. Archivo histórico diplomático mexicano. Guías para la historia diplomática de México, 1823-1838* (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1961), 1:211-230.

¿Cuáles fueron los temas y estereotipos que escogió el artista? Y ¿por qué se decidió finalmente guardar las obras? Son algunas de las preguntas que nos hemos hecho en la investigación.

Los tres volúmenes del álbum hecho por Víctor Theubet de Beauchamp

Un contenido diverso de las acuarelas

De todos los objetos que llevaba consigo el coronel suizo a España, sin duda los tres volúmenes, de lo que puede considerarse un álbum, representan lo más valioso, no solo porque es lo único que se ha localizado, sino por el contenido de las imágenes. Se podría decir incluso que, dada la gran variedad de temas, cada volumen es independiente. El primero, quizás el más importante, incluye un gran número de géneros, como son: los retratos de personajes célebres, los tipos populares, las escenas costumbristas, los uniformes militares y hábitos religiosos, las escenas de hechos históricos y algunas otras de lo que podría considerarse detalles de batallas en la guerra de Independencia, todo un cuadro variopinto como pocas veces se realizó en el siglo XIX en México. Cabe destacar que los temas o géneros no se incluyeron en un orden que podría facilitar clasificarlos, sino quizás se intercalaron en un momento apresurado, que hace suponer que eran parte de varios proyectos. Los siguientes dos volúmenes contienen vistas de ciudades o paisajes de las zonas del Bajío y el centro de México, algunas de las cuales, considera Sonia Lombardo de Ruiz, como obras inacabadas o bocetos de un proyecto más amplio. Hipótesis en la cual coincido, pues basta revisar las noticias en el *Prospecto* para comprobar que los paisajes tuvieron la intención de servir como fondo a escenas más acabadas que dieran cuenta de los acontecimientos más significativos en la guerra de Independencia. Según el *Prospecto*, se planeaba incluir acciones como: el Grito de Dolores, La batalla de las Cruces, los sitios de Cuautla, Acapulco o Cópoco o la entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México entre otros¹⁶. De ahí se desprende que una vista del pueblo de Dolores, en Guanajuato tenga esta intención, en ella se destaca la iglesia con sus dos torres donde el cura Miguel Hidalgo y Costilla congregó con el toque de campanas al pueblo para liberarse del mal gobierno (Fig. 3). Con una perspectiva casi cenital, los edificios se ven empequeñecidos para destacar la plaza que congregó a la multitud para escuchar el llamado "Grito de Independencia" que los mexicanos todavía celebran la noche del 15 de septiembre. De igual manera, otros paisajes destacan a lo lejos el caserío o los acueductos de ciudades como San Miguel

16. Lombardo de Ruiz, *Trajes y Vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*, 57.

Fig. 3. Víctor Theubet de Beauchamp, *Vista de Dolores, Hidalgo*, h. 1811. Acuarela. Patrimonio Nacional: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Beauchamp, Theubet de, *Vistas de México y trajes civiles y militares y de sus pobladores entre 1810 y 1827*, ca. 1830, Signatura: GRAB/261.



de Allende, Valladolid (hoy Morelia) o Querétaro, todas claramente vinculadas a la ruta que siguieron las tropas insurgentes en la búsqueda de la independencia.

Escenas históricas y de batallas

De tal manera que en el primer volumen los personajes, las escenas históricas y las escenas de guerra también tuvieron creó esa intención de servir para cuadros más amplios que narraran el proceso de la guerra, un proyecto ambicioso que el autor promocionó en la prensa, pues desde un año antes que apareciera el *Prospecto*, es decir en 1827, se anunció la publicación de ocho grabados, pero en esta ocasión el periódico *El Sol*, que dio la noticia, agregó que era la intención incluir: “los hechos más ilustres que ocurrieron en la gloriosa guerra de Independencia...” y se sometía a la aprobación de S.E. el presidente (Guadalupe Victoria) y a la nación¹⁷.

Lo más probable es que la narración de la independencia culminará con el ascenso de Agustín de Iturbide en septiembre de 1821 e incluso la coronación como emperador en julio 1822. Por ello no me parece extraño que muchas de las imágenes en el primer volumen se refieran a estos hechos, como la segunda lámina que lleva por título *Costume del Gral. Iturbide y el coronel Ormachea, primer alcalde de la Ciudad de México* (h. 1828)(Fig. 4).

17. *El Sol*, 10 de julio de 1827, 4.



Fig. 4. Víctor Theubet de Beauchamp, *Costume del Gral. Iturbide y el coronel Ormachea, primer alcalde de la ciudad de México*, h. 1821. Acuarela. Patrimonio Nacional: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Beauchamp, Theubet de, *Vistas de México y trajes civiles y militares y de sus pobladores entre 1810 y 1827*, ca. 1830, Signatura: GRAB/261.

La composición está bien lograda, con un buen manejo de los colores en tonos brillantes y el dibujo de los personajes revelan a un artista que, si bien era aficionado, tenía enormes capacidades en estos trabajos. Las figuras de Agustín de Iturbide y el coronel José Ignacio Ormachea, quien le entregó las llaves de la ciudad, aparecen al centro, ambos de pie y luciendo los uniformes de su rango, con bicornio, espada y lo que parece fue la ceremonia de la consumación de Independencia, hecho que se dio el 27 de septiembre de 1821. Atrás de Iturbide se encuentran dos ayudantes que detienen las bridas de un caballo negro y a la derecha de Ormachea lo que parece ser un macero con una capa púrpura y se distingue porta un cojín, donde se habían colocado las llaves. La banqueta de la calle en diagonal da la sensación de perspectiva al cuadro. Los detalles en la vestimenta destacan ya que Theubet de Beauchamp tenía mucho cuidado de representarlos, pues habiendo sido militar conocía muy bien los rangos y la importancia de las condecoraciones castrenses. Parece que el coronel-artista se deleitó en representar al ejército con sus diferentes categorías pues un gran número de láminas se refieren a ellos, desde los soldados rasos, los cabos, sargentos, alférez u oficiales como los dragones de caballería e infantería. Los colores de las casacas, los de las levitas, las botas llamadas de "media caña", los dormán y pellizas al estilo húsar, adornadas con charreteras, galones y las plumas en los sombreros han servido para que algunos investigadores puedan explicar la imagen de los insurgentes y los ejércitos en este periodo¹⁸.

18. Véase Edwin Alberto Álvarez Sánchez y Pedro Celis Villalba, "Indumentaria militar durante la guerra de Independencia y primer Imperio, 1808-1823," en *Nuevas visiones e interpretaciones del proceso emancipador 1821-2021* (Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas/Universidad de Tlaxcala, 2022), 101-120.



Fig. 5. Víctor Theubet de Beauchamp, *Escena de guerra*, h. 1813. Acuarela. Patrimonio Nacional: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Beauchamp, Theubet de, *Vistas de México y trajes civiles y militares y de sus pobladores entre 1810 y 1827*, ca. 1830, Signatura: GRAB/261.

Pero al parecer Theubet de Beauchamp estuvo también cerca de los acontecimientos bélicos, o quizás solo los recreó a partir de testimonios, pues tenemos pequeñas escenas de batallas en donde participaron las clases populares, notorio por la ropa que portan los combatientes e incluso la presencia de mujeres. Tal es el caso de la lámina 30 (Fig. 5), donde vemos una escena construida y a un militar que sostiene una bandera o estandarte con la imagen de la Virgen de Guadalupe, mientras dos hombres se encuentran a su lado derecho, uno de ellos sosteniendo un sable y otro disparando un fusil, mientras a la izquierda se encuentra de espaldas otro personaje y dos mujeres sentadas que parecen ver las acciones de lucha. Las líneas horizontales y verticales de las personas y de las armas, además de la composición dan mucho dinamismo a la escena. Es posible que la acción se refiera a la toma del fuerte de San Diego en Acapulco, hecha por el cura José María Morelos en agosto de 1813.



Fig. 6. Víctor Theubet de Beauchamp, *Paso del viático o Viático en México*, h. 1821. Acuarela. Patrimonio Nacional: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Beauchamp, Theubet de, *Vistas de México y trajes civiles y militares y de sus pobladores entre 1810 y 1827*, ca. 1830, Signatura: GRAB/261.

Se tienen otras imágenes de batallas en el mismo tenor, donde se encuentra también la participación de las clases populares como es el caso de la lámina 47 que lleva por título *Los indios en la batalla de las cruces en 1810* o la lámina 53, *Cañones empleados por los indios en la guerra de 1810*, ambas con composiciones similares, en donde el cañón al centro marca la línea horizontal y la presencia de las mujeres del pueblo está nuevamente presente. También se tienen otras de hechos históricos como la lámina 13 del *Paso del viático* (Fig. 6), en la cual hay mayor detalle tanto en el edificio que sirve de fondo, el coche que llevaba la sagrada forma en el cual es notorio el escudo, como en la presencia de los que escoltan el paso portando lámparas en faroles y otras personas arrodilladas que dan ambientación a la composición. Se tienen datos de que el viático fue llevado al último virrey Juan de O'Donoju, quien enfermó casi al llegar a la Nueva España. Igualmente, se han representado eventos como una *Vista de la Plaza mayor el 16 de septiembre de 1827*, *La cámara de diputados en 1827* y, lo que parece ser *La coronación de Agustín de Iturbide en el interior de la catedral de México*, muy parecido, por cierto, a un cuadro que se encuentra en el Museo Nacional de Historia. Sin embargo, si la intención era vender el álbum, estas escenas, sin duda no gustaron al comprador pues era el menos interesado en resaltar las batallas y la consumación de guerra de Independencia. En el informe de Pascual Vallejo se señala: "he visto con cuidado esta colección, y si bien es en lo general de objetos indiferentes, no deja de contener algunos relativos a la revolución como son los trajes militares adoptados en ella y los de los sitios en que han ocurrido los acontecimientos más notables. Así por esto, como porque no conviene llamar ahora la atención pública "acia (sic) **aquellos países separados tan indebidamente**

de la metrópoli. Sería yo de dictamen que no se hiciese por lo presente gestión alguna para darla á (sic) luz"¹⁹.

Fernando VII vio, seguramente, un medio de propaganda independentista en estas imágenes que, desde luego, no le convenía y por ello se explica las guardara y solo hacerlas publicar, según el mismo informe de Vallejo, "algún día si mejoran los tiempos"²⁰. Tiempos que, desde luego, nunca llegaron.

Tipos populares y escenas costumbristas

De todo este conjunto el mejor repertorio de la serie lo constituyen, creo yo, los tipos populares y las escenas costumbristas, exentas de cualquier mensaje político, que representaban una manera nueva de conocer a los habitantes de estas tierras lejanas, pues se había planeado publicarlas en un álbum de litografías. Dicho álbum, según testimonio de Vallejo, llevaría por título *Viaje pintoresco*, y se publicaría en París, "donde (Theubet de Beauchamp) dijo pueden ejecutarse estas obras mejor y con más equidad que en parte alguna"²¹. Por equidad quiero entender mayor fidelidad a los originales.

Por lo que respecta a los tipos populares, como el resto de las imágenes, no se tiene un formato único ya que se aclaró, en el multicitado informe, eran borradores, pero algunos se presentaron en grupos, como el de la lámina 20, que lleva el título de *Costumes divers du peuple a México en 1827*, que incluye una especie de catálogo de varios indígenas con ropas en las que las mujeres usan huipil y los hombres jorongos, además de otras prendas locales, o presentados en parejas como el que muestra a un hombre y a una mujer, montados a caballo al estilo mexicano, con las tradicionales mangas y sombreros, tema que por cierto gustó mucho a otros artistas viajeros, pues tanto el británico Tomás Egerton como el francés Eduardo Pingret, lo repitieron posteriormente en sus pinturas. Destacan en este grupo, dos indígenas nómadas del norte de México conocidos como "indios mecos" y la representación completa de los frailes de todas las órdenes religiosas con los hábitos usados por cada uno de ellos. El autor dedicó cuatro láminas a esta serie donde vemos a dominicos, agustinos o franciscanos, las órdenes más populares junta a otras con menor número de miembros como la de los betlemitas

19. "Informe de Pascual Vallejo," citado en Lombardo de Ruiz, *Trajes y Vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*, 205; la negrita es mía.

20. "Informe de Pascual Vallejo."

21. "Informe de Pascual Vallejo."



Fig. 7. Victor Theubet de Beauchamp, *Religiosos de órdenes diversas en México*, 1827. Acuarela. Patrimonio Nacional: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Beauchamp, Theubet de, *Vistas de México y trajes civiles y militares y de sus pobladores entre 1810 y 1827*, ca. 1830, Signatura: GRAB/261.

o dieguinos. Además de ello se tienen personajes con diversos oficios, como los vendedores de manteca, cargadores o carniceros.

Por ello, pensamos que una probable fuente de estas imágenes hayan sido las famosas figuras de cera, muy populares desde el siglo XVIII, que representan con gran fidelidad a los tipos mexicanos, que vendían los artesanos mexicanos en lugares públicos y que los viajeros llevaban como recuerdo a diversos países. No por casualidad las mejores colecciones de estas obras se encuentran en Europa, como la del Museo de América en Madrid, que ha sido estudiada por algunos investigadores²². La conexión entre algunas estampas y las figuras de cera es evidente (Figs. 7 y 8). Sin embargo, también es notorio que un grupo familiar hecho por Theubet de Beauchamp, al menos se inspiró en un cuadro de pintura de castas que ahora forma parte de la colección del Museo Nacional de Historia. La diferencia en la ropa entre un español, con capa y chaleco, y una indígena que porta huipil recuerdan la pintura, pero también el gesto del niño que se acerca a la canasta de la madre indica como muy posible que el artista conociera la obra (Figs. 9 y 10).

22. María José Esparza Liberal, "Las figuras de cera del Museo de América en Madrid," en *México en el mundo de las colecciones de arte. México moderno* (Ciudad de México: Editorial Azabache, 1994), 5:39-71.



Fig. 8. Andrés García, *Carmelita y Capuchino*, h.1800. Cera modelada. Museo de América, Madrid.

No obstante, el principal misterio que envuelve a los tipos populares hechos por el coronel suizo es su relación con la obra del italiano Claudio Linati y de un artista anónimo, del cual se ubica su estancia en México en 1825. Sabemos que Linati llega a México a finales de 1825 y sale del país a principios de 1827, por lo tanto, si hubo algún contacto o relación con Theubet de Beauchamp, debió darse en 1826, pero es un tema que no han tocado los investigadores²³. Del otro artista se desconoce todo sobre su vida, solo se tienen sus trabajos²⁴ y solo se puede especular que haya sido un personaje muy cercano a Linati, como Gaspar Franchini que lo acompañó a México. Sonia Lombardo de Ruiz detectó cincuenta y seis imágenes muy semejantes o casi idénticas, entre los trabajos de Beauchamp y Linati, y nueve que guardan ambos con las del artista anónimo. Son especialmente en los

23. Véase Monserrat Galí Boadella, "Claudio Linati en México (1825-1832)," en *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX* (Roma: Aracne editrice, 2019), 285-319.

24. Las pinturas fueron dadas a conocer en César Macazaga Ordoño, "Selección de estampas costumbristas del México de Linati," en Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (Ciudad de México: Editorial Innovación, 1976), s. p.



Fig. 9. Víctor Theubet de Beauchamp, *Costumbres diversas del pueblo*, h. 1827. Acuarela. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

tipos populares donde se encuentran estas semejanzas, pero también en algunas escenas como las del paso del viático, que hacen evidente la relación de los trabajos, como sucede con los aguadores, los cargadores, la pareja montando a caballo o los vendedores de carnes ¿Qué pasó en este caso? Lombardo de Ruiz no encuentra respuesta y es muy difícil encontrar una; desde luego descarta que llegaron juntos a México con proyectos similares, pero entonces, ¿compartieron sus trabajos de manera amistosa? ¿tuvieron la intención de publicar cada artista un álbum semejante? o ¿compitieron por la propuesta de alguna editorial que sugirió el tema? No lo sabremos, pero es interesante que el título que dio Beauchamp a uno de sus volúmenes, *Trajes civiles y militares de los pobladores de México*, y el álbum publicado por Linati en Bruselas en 1828, *Trajes civiles militares y religiosos de México* sean también casi iguales.



Fig. 10. Atribuido a Ignacio de Castro, *De Español e indio, Mestizo*, Pintura de Castas, h. 1800. Museo Nacional de Historia, México.

Escenas costumbristas

De todas las imágenes en los volúmenes del álbum, las que me parecen tienen un valor más significativo son las escenas costumbristas. Aunque no concluyeron en litografías, como fue la intención inicial, y no sabemos qué reinterpretación pudieron darles los dibujantes litógrafos, es evidente que el trabajo de Theubet de Beauchamp es excepcional en este género. La vista del llamado *Paso del viático* (véase la fig. 6), que ya comentamos, da una visión muy real del evento, que repetirán otros artistas posteriormente como Nebel en 1836 o Egerton en 1840, pero hasta ese momento no se había hecho una escena igual. El fondo, con la arquitectura de un edificio colonial, da marco a la escena que destaca por los detalles del coche, el tronco de mulas y los faroles de los que llevan la procesión y el buen manejo de la perspectiva. Pero la acuarela que lleva por título *Recreation mexicaine* es una escena que recrea una actividad de la charrería mexicana que no tiene paragón con ningún artista. Tres jinetes a caballo se arremolinan alrededor de un toro mientras otro personaje se encuentra tirado en el suelo. La sensación de movimiento y acción es notoria en esta escena. Se tienen igualmente otras que merecerían más atención y solo señalo: *Vista de la Plaza Mayor el 16 de septiembre de 1827*, *Salida de la iglesia de Santo Domingo*, en las que destacan la arquitectura, o las de los *Indígenas de Acapulco*, *Vinatería y marchantes de México* o *Interior de un restaurante mexicano*, que tienen el mejor destello en los gestos de embriaguez de

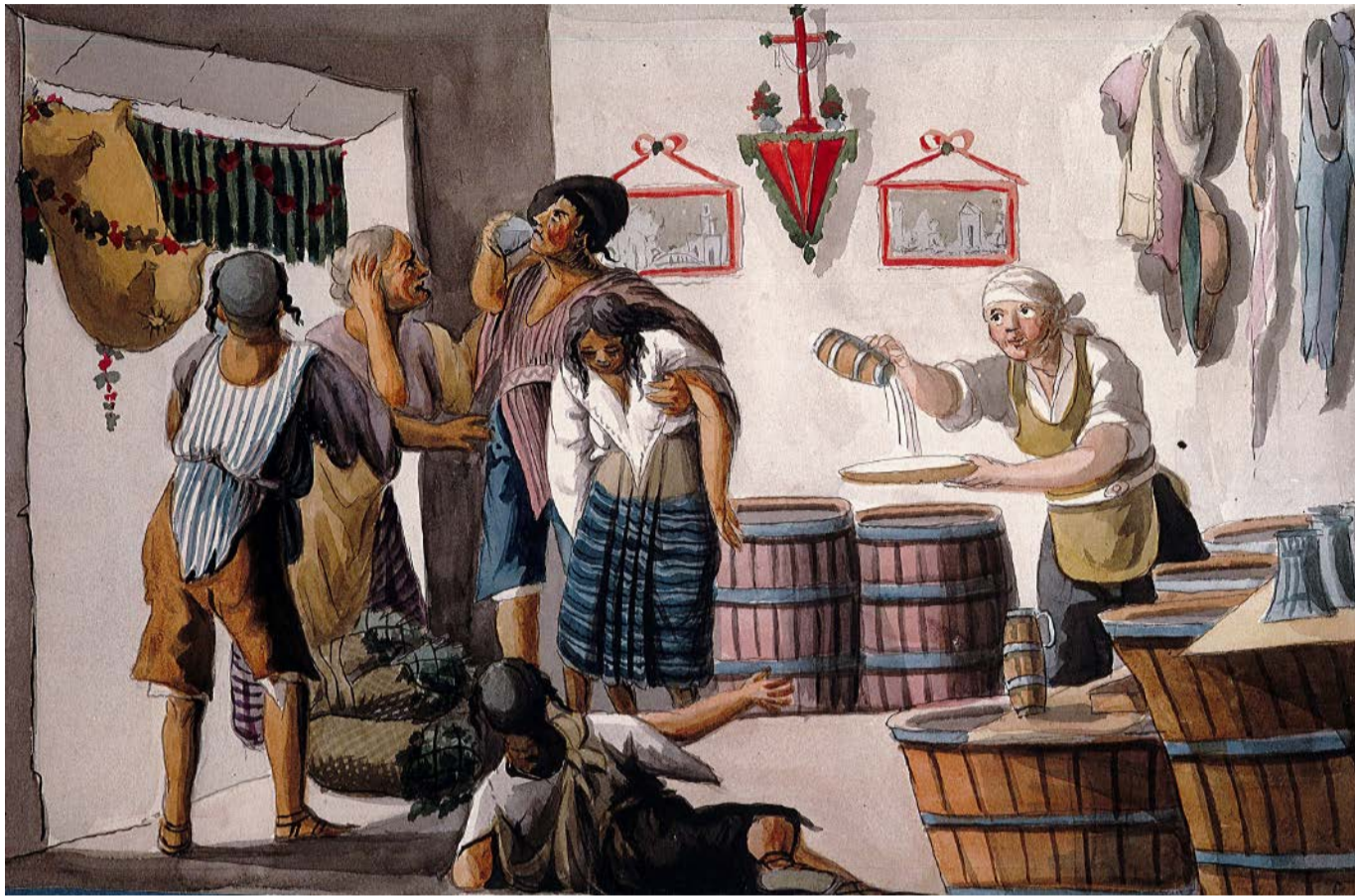


Fig. 11. Víctor Theubet de Beauchamp, *Pulquería con carboneros*, h. 1827. Acuarela. Patrimonio Nacional: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Beauchamp, Theubet de, *Vistas de México y trajes civiles y militares y de sus pobladores entre 1810 y 1827*, ca. 1830, Signatura: GRAB/261.

hombres y mujeres o de la actividad local como la de las molenderas o el indio tlachi-
quero²⁵. De hecho, la fascinación sobre el tema de la embriaguez hizo que el artista la
repitiera en *Pulquería con carboneros* (Fig. 11), donde una de las figuras centrales es una
mujer completamente borracha sostenida por un hombre que se lleva una jícara de pul-
que a la boca. Los detalles en las tinajas de pulque, lo mismo que el tinajero y los indios
pelados son muy fieles a la vestimenta que se suma a la buena ambientación, notoria
en los adornos de la pared que se encontraban en este tipo de locales.

Otra escena que se adelantó a la visión de esa época es la del *Puesto de Chía*, que en
décadas siguientes representarán artistas como el francés Eduardo Pingret o el po-
blano Agustín Arrieta, y también se representó en revistas ilustradas como el *Museo
Mexicano* en 1844²⁶. Este tipo de tenderetes que vendían aguas frescas como la de chía

25. El tlachiquero es la persona encargada de raspar el maguey para estimular la producción de aguamiel, misma que después se extrae mediante succión con la ayuda de un acocote y es el líquido para elaborar el pulque.

26. Véase María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005).

eran muy comunes en Semana Santa, se adornaban con arcos de hojas, verdura, flores y jarros de loza para atraer a los clientes.

Panorama de México y la colección de retratos “de los hombres que más han marcado en la revolución de allá”

Además del álbum, el coronel suizo llevaba, como hemos dicho, varios objetos, entre ellos un *Panorama de México* que de haber sobrevivido representaría una obra artística de gran importancia, pues estos panoramas eran pinturas muy grandes que se colgaban en una rotonda circular las cuales abarcaban varios metros tanto en lo largo como en lo ancho y que daba la sensación de mirar a una escala real vistas de ciudades. Se hacían expresamente para ser exhibidas, en ocasiones montando pisos o niveles para el espectador, por ello creemos que esta pintura representaba la Ciudad de México desde algún ángulo o edificio que abarcaba una visión amplia. Si Theubet de Beauchamp fue el autor de esta obra, pues no se aclara en los documentos, sin duda lo coloca entre los artistas más versátiles de la época, con un conocimiento de la perspectiva, el dibujo arquitectónico y el manejo de aparatos y técnicas científicas como la cámara oscura, que se señala en el informe. Igualmente, la pintura tiene un valor innovador, pues solo otros artistas viajeros, como lo fueron William Bullock y su hijo del mismo nombre, habían incursionado en este tipo de trabajos. Con bocetos tomados desde la catedral de México en 1823 realizaron una pintura de grandes dimensiones de la Ciudad de México, que será exhibida en Londres en 1825 como el *Panorama de Burford*, el cual tuvo un enorme éxito, tanto en Inglaterra como los Estados Unidos, pues se exhibió durante años en varias ciudades de ese país²⁷.

En lo que respecta a la colección de retratos de “los hombres que más han marcado en la revolución...”, no cabe duda fueron hechos por el afamado artista José Francisco Rodríguez, quien realizó varias colecciones de retratos en cera de los héroes de la independencia. Los retratos de este artista eran regularmente pequeños, de busto, presentados de perfil, enmarcados en un óvalo y protegidos por un cristal. Se hicieron muy famosos en los años posteriores a la independencia, pues a más de ser muy fieles al original incluían a un gran número de personajes, como Miguel Hidalgo, José María

27. Quien ha estudiado puntualmente esta obra es Michael P. Costeloe, “El Panorama de México de Bullock/Burford, 1823-1864: historia de una pintura,” *Historia Mexicana*, no. 4 (2010): 1205-1245. Véase también Scott Wilcox, “El Panorama de Leicester Square,” en *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996), 127-135. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Iturbide de Ciudad de México, entre septiembre y noviembre de 1996.

Morelos o Nicolás Bravo entre otros más. Theubet de Beauchamp los llevó en una caja con fondo doble y ofreció la colección "como una obra de arte y de curiosidad". Desde luego tampoco interesaron al rey Fernando VII, más allá de ese interés de curiosidad, pues no era su intención exaltar a los héroes de la independencia.

Importancia del álbum *Trajes y vistas de México*

En el momento en que se lleva el álbum a España, es decir en 1830, no existía un antecedente importante en la difusión a gran escala de la vestimenta y las costumbres de los habitantes del recién independizado país como era México, a excepción de unos cuantos dibujos que aparecieron en el *Atlas histórico para acompañar a México en 1823*, hechas por William Bullock, publicado en París en 1824, y el trabajo del italiano Claudio Linati de 1828 ya mencionado. Las únicas representaciones eran las tradicionales y también mencionadas pinturas de castas y las figuras de tipos populares hechas en cera que circulaban en colecciones particulares, pero no fueron obras que se difundieran a gran escala como va a suceder con los álbumes litográficos. Se tendrá que esperar al año de 1836 cuando se publicó en París, el álbum del arquitecto alemán Carlos Nebel *Viaje pintoresco y arqueológico por la parte más interesante de la república mexicana, entre los años de 1829 hasta 1834* para tener el mejor compendio iconográfico de país, que superaba cualquier visión de México ya que, además de tipos y escenas costumbristas, en este álbum también se incluyó el tema arqueológico, con piezas del Museo Nacional y vistas de Xochicalco y el Tajín. De igual manera, el álbum de Frederick de Waldeck, *Viaje pintoresco y arqueológico en la provincia de Yucatán entre los años de 1834 y 1836*, tendrá que esperar ver la luz hasta el año de 1838. También destaca en este caso la visión arqueológica a la zona maya como los registros de la ciudad de Palenque, aunque se incluyeron algunos tipos populares de la península.

Es importante señalar, por otro lado, que en España se iniciaba el desarrollo de la litografía, en 1825 se fundó el Real Establecimiento Litográfico con el objetivo de publicar los retratos del rey de España y otras obras importantes del Museo, lo que demuestra que podría haberse publicado la obra de Theubet de Beauchamp como parte de la imagen de uno de los reinos de España, pero ante los ojos del rey lo importante era recuperarla con las armas y no publicar una obra de la antigua colonia. Se tenía, de hecho, el antecedente del *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne (1806-1820)* de Alexandre de Laborde que dio a conocer en grabados el paisaje del pueblo español, pero se tendría que esperar hasta el año de 1842 para ver la mejor obra romántica en litografía con vistas de varias

ciudades españolas, como lo fue *España Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, en 3 tomos de Genaro Pérez Villamil. Por lo tanto, el trabajo del coronel suizo representa un eslabón en esta imagen que se irá construyendo de México y un buen ejemplo de cómo el arte sirve al poder. Algunos de los beneficios que consiguió el artista por la venta de todas las obras quedaron registrados en el documento de Pascual Vallejo, aunque no se menciona la cantidad del pago, si consiguió puestos en la escuela militar para sus hijos. Sin embargo, es probable que de haber publicado el álbum en litografía no hubiera conseguido las mismas ganancias económicas, pero sí una mayor fama que lo hubiera salvado del olvido y un lugar importante entre los artistas extranjeros que llegaron a México en el siglo XIX.

Referencias

Fuentes bibliográficas

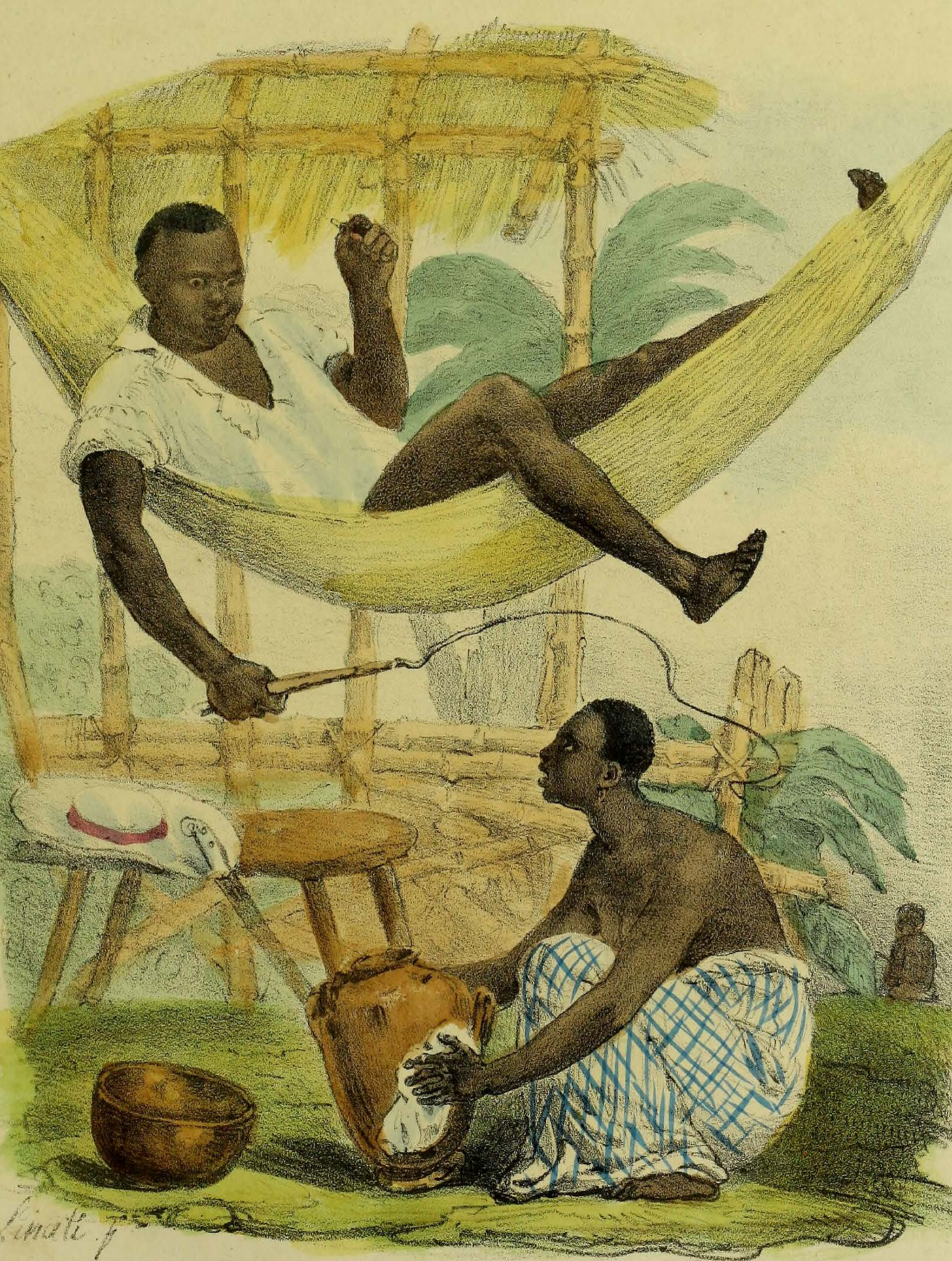
- Álvarez Sánchez, Edwin Alberto, y Pedro Celis Villalba. "Indumentaria militar durante la guerra de Independencia y primer Imperio, 1808-1823." En *Nuevas visiones e interpretaciones del proceso emancipador 1821-2021*, coordinado por José Luis Soberanes Fernández y Serafín Ortiz Ortiz, 101-120. Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas/Universidad de Tlaxcala, 2022.
- Anderson, Patricia. *The printed image and the transformation of the popular culture, 1790-1860*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Amweg, Gustave. *Les arts dans le Jura de Bernoisat e Bienne*. Vol. 1. Porrentury: Chez láutre a Porrenturry, 1937.
- Baena Zapatero, Alberto. "Un ejemplo de mundialización. El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (S. XVII y XVIII)." En *La nao de China, 1565-1815: navegación, comercio e intercambios culturales*, editado por S. Bernabéu Albert, 213-246. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.
- Bella Pérez, Ana. "Cuando el paraíso se convirtió en un infierno. Los franceses en el Coatzacoalcos." *Historias*, no. 33 (1994-1995): 21-30.
- Clavijero, Francisco Javier. *Storia Antica del Messico*. 4 vols. Cesena: Giorgio Basiani, 1780-1781.
- Charpenne, Pierre. *Mi viaje a México o el colono de Coatzacoalcos*. Ciudad de México: CONACULTA, 2000.
- Costeloe, Michael P. "El Panorama de México de Bullock/Burford, 1823-1864: historia de una pintura." *Historia Mexicana*, no. 4 (2010): 1205-1245.
- Curiel Méndez, Gustavo Antonio. "El ajuar doméstico del tornaviaje." En *México en el mundo de las colecciones de arte*. Vol. 7. Ciudad de México: Editorial Azabache, 1994.

- De la Plaza Santiago, Francisco Javier. *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.
- De la Serna Nasser, Bruno. "Apuntes sobre el biombo del palacio de los virreyes: posibilidades en torno a su mecenazgo y representación." *Anales del Museo de América*, no. 25 (2017): 162-177.
- El Sol*, 10 de julio de 1827, 4.
- Esparza Liberal, María José. "Las figuras de cera del Museo de América en Madrid." En *México en el mundo de las colecciones de arte. México moderno*. Vol. 5. Ciudad de México: Editorial Azabache, 1994.
- Galí Boadella, Monserrat. "Claudio Linati en México (1825-1832)." En *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX*, editado por Martín Manuel Checa-Artasu y Olimpia Niglio, 285-319. Roma: Aracne editrice, 2019.
- García Saiz, María Concepción. *Las Castas Mexicanas. Un género pictórico americano*. Ciudad de México: Olivetti, 1989.
- Jiménez, Pedro Ángeles, Andrés Calderón Fernández, y Fernando Ciaramitaro coords. *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España*. México: Casa de México en España, 2020. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Casa de México en España, Madrid, desde el 1 de octubre de 2020 al 11 de abril de 2021.
- Katzew, Ilona. *La Pintura de Castas*. Singapur: Turner/Yale University Press, 2004.
- Lombardo de Ruiz, Sonia. *Trajes y Vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*. Ciudad de México: INAH/Turner, 2010.
- Macazaga Ordoño, César. "Selección de estampas costumbristas del México de Linati." En Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, s. p. Ciudad de México: editorial Innovación, 1976.
- Muniain Ederra, Sara. *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.
- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Prospecto*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 12 (1945): 27-33.
- Tárraga Baldó, María Luisa. *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992.
- Umberger, Emily. "The Monarchía Indiana in Seventeenth-Century New Spain." En *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish América*, editado por Diana Fane, 46-58. New York: Abrams/Brooklyn Museum of Art, 1996.
- Weckman, Luis. *Las relaciones franco-mexicanas. Archivo histórico diplomático mexicano. Guías para la historia diplomática de México, 1823-1838*. Tomo I. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1961.
- Wilcox, Scott. "El Panorama de Leicester Square." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 127-135. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Iturbide de Ciudad de México, entre septiembre y noviembre de 1996.

Fuentes digitales

"Archives of the former Prince-Bishopric of Basel." Consultado el 7 de agosto de 2021. <https://archives-aaeb.jura.ch/detail.aspx?id=476251>.

"Historias de Madrid: las estatuas de la plaza de Oriente." Consultado el 15 de enero de 2025. <https://nueva-acropolis.es/madrid/2025/historias-de-madrid-las-estatuas-de-la-plaza-de-oriente/>.



Linetti

Independencia, patriotismo y libertad en los *Trajes de Linati*: una visión política y social de México en 1828

Independence, Patriotism and Liberty in Linati's *Costumes*: A Political and Social Vision of Mexico in 1828

Jesús Márquez Carrillo

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

jesusm146@hotmail.com

0000-0003-1916-1528

Recibido: 28/06/2024 | Aceptado: 04/10/2024

Resumen

En México y España, el pintor y litógrafo italiano Claudio Linati fue un defensor de la independencia, la república y la libertad. Su madre y su esposa fueron españolas, tuvo propiedades en Cataluña y como artista neoclásico y romántico su legado es único. Su libro, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)* nos da una idea de la situación social del país y de sus imaginarios políticos dentro del movimiento liberal internacional de su época. Considerando que las relaciones entre texto e imagen permiten leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época, así como sus conflictos y silencios, este artículo centra su análisis en dos grupos de grabados litográficos cuyo contenido es social y político. Se trata de ver cómo imágenes y textos se refuerzan o desbordan para ofrecer una visión de México como país y como nación.

Abstract

In Mexico and Spain, the Italian painter and lithographer Claudio Linati was an advocate of independence, republic and liberty. His mother and his wife were Spaniards, he had properties in Catalonia and as a neoclassical and romantic artist his legacy is unique. His book *Civil Costumes, military and religious of Mexico (1828)* gives us an idea of the social situation of the country and its imaginary political scene within the international liberal movement of his time. Considering that the relationships between text and image allow us to read the structures of thought and representation of a certain era, as well as its conflicts and silences, this article focuses its analysis on two groups of lithographic prints whose content is social and political. It is about seeing how images and texts are reinforced or overflow to offer a vision of Mexico as a country and as a nation.

Palabras clave

Primera República
Liberalismo internacional
Escoceses y yorkinos
Tipos sociales
Imaginarios políticos
Crítica social

Keywords

First Republic
International liberalism
Escoceses and yorkinos
Social Types
Political imaginaries
Social criticism

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Márquez Carrillo, Jesús. "Independencia, patriotismo y libertad en los *Trajes de Linati*: una visión política y social de México en 1828." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 312-337. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10746>.

© 2025 Jesús Márquez Carrillo. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

En 1815, tras la derrota de Napoleón y sus ejércitos, los reyes de Austria, Rusia y Prusia firmaron el pacto de la Santa Alianza con el propósito de restaurar las monarquías absolutas. En la siguiente década, la intervención de estas potencias que forzarían la caída de los regímenes liberales de España, Nápoles y Piamonte fijó en los sectores europeos antiabsolutistas la convicción de que únicamente una contraintervención podía salvar al movimiento liberal internacional, identificado no sólo con el progreso y la civilización, sino también por su frontal rechazo al despotismo y a la arbitrariedad, unido a una apasionada afirmación del valor de la libertad política como ejercicio público¹.

En el marco de la Primera República (1824-1835), México dio asilo a muchos extranjeros, particularmente a una estirpe oriunda de la península itálica, formada por veteranos napoleónicos o influida por los ideales de la Revolución francesa y con diferentes ocupaciones en el campo laboral. Cabe mencionar entre ellos a: Giuseppe Stavoli, Antonio Bacchi, Vincenzo Rivafinoli, Jean Joseph Arago, Claudio Linati y Prevost, Francesco Uccelli, Andrea Pignatelli Cerchiara, Antonio Zanolini, Giuseppe Avezana, Orazio de Attellis y Fiorenzo Galli².

Entre estos migrantes y exiliados insurgentes, habría que destacar para la posteridad la figura de Claudio Linati y Prevost que, como parte de esta generación, se propuso fortalecer en México los principios democráticos. Liberal, artista neoclásico y romántico, defensor de la independencia, la república y la libertad, su libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828) se lo ha visto únicamente desde la perspectiva del costumbrismo, pero nos ofrece una penetrante mirada crítica sobre la situación social del país y sus imaginarios políticos dentro del movimiento liberal internacional de su tiempo. Considerando que las relaciones entre texto e imagen nos permiten leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época, así como sus conflictos y silencios, este artículo centra su análisis en dos grupos de estampas litográficas que aparecen en esta obra y cuyo contenido es social y político. Se trata de ver cómo imágenes y textos se refuerzan o se desbordan para ofrecer una visión de México como país y como nación, a unos cuantos años de haberse consumado su independencia. También es importante conocer y comprender el contexto histórico en el que las imágenes fueron creadas.

1. Juan Luis Simal, "Exilio y liberalismo internacional, 1814-1833. Una propuesta de interpretación," (ponencia, Seminario de investigación, Departamento de Historia Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 29 de marzo de 2011) 3-4, consultado el 6 de agosto de 2024, https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-13888/juan_luis_simal.pdf.
2. Para más información sobre sus vidas, Patrick Puigmal, *Diccionario de los militares y agentes napoleónicos durante la independencia. México, Centroamérica, el Caribe y Brasil (1791-1840)* (Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional de Chile, 2020).

Decantación

El 28 de diciembre de 1836, doña María Cristina de Borbón, la reina gobernadora de las Españas reconoció como “Nación Libre, Soberana e Independiente a la República Mexicana”³. Entre este acontecimiento y la insurrección de Hidalgo en 1810 habían pasado más de dos décadas, un tiempo en el que las relaciones económicas, artísticas y culturales entre ambos “países” se habían visto deterioradas, cuando no interrumpidas por la guerra y sus secuelas. Por lo tanto, durante la primera década que sucedió a la consumación de la independencia es difícil valorar las relaciones artísticas entre México y España; es hasta finales de los años treinta y principios de los años cuarenta – no antes– cuando puede verse la presencia del costumbrismo español y su interacción con artistas e intelectuales mexicanos⁴.

Ello no quiere decir que en las primeras décadas del siglo XIX hubiesen estado ausentes en México procesos artísticos de transculturación. Un fenómeno de esta naturaleza que tenderá a instaurar nuevas identidades artísticas y culturales será el de grupos o escuelas de pintura a un nivel regional. Para que esto sucediera, confluieron en ciertas ciudades artistas formados en la Academia de San Carlos (México) durante su época de esplendor (1785-1808); artistas nacidos en provincia que tras su primera formación se perfeccionaron en la misma Academia y aún fuera del país y, por último, artistas extranjeros. Puebla, Guanajuato y Guadalajara valdrían citar como ejemplos⁵.

Otro fenómeno identitario transcultural de la América hispánica –y por supuesto de México– fue el del liberalismo internacional y la revolución. La lucha por la independencia condujo al surgimiento de varias repúblicas que no reconoció de inmediato España y, por lo tanto, se consideraron en peligro desde el punto de vista de los liberales revolucionarios que luchaban contra el despotismo y la Santa Alianza. Entre 1810 y 1835 investigaciones recientes ha podido identificar en esta zona del continente americano la presencia de dos mil militares o agentes napoleónicos interesados en mayor o menor medida en extender la Revolución francesa, sin contar a los civiles que procedentes de

3. José R. Guzmán, “Tratado definitivo de paz y amistad entre la República Mexicana y S.M. Católica,” *Boletín del Archivo General de la Nación*, no. 1(1977): 23-25.

4. A este respecto sigue teniendo vigencia la investigación de Jefferson Rea Spell, “El movimiento costumbrista en México,” *Revista de la Universidad de México*, no. 25(1938): 5-11; no. 26(1938): 23-28; no. 27(1938): 21-26.

5. Sobre este asunto, Inmaculada Rodríguez Moya, “El retrato mexicano regional a mediados del siglo XIX,” en *Insurgencia y republicanismo*, coord. Jesús Raúl Navarro García (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006), 251-276.

Europa también se involucraron en este proyecto⁶. Individuos formados en los principios revolucionarios de libertad, igualdad y fraternidad, todos rechazaban la vuelta de los borbones al trono y muchos habían participado en las fracasadas rebeliones liberales de Francia, Italia, Nápoles o España en los años 1820⁷. Claudio Linati, además de artista fue un revolucionario.

Linati, la revolución y el internacionalismo liberal

Claudio Linati y Prevost (1790-1832), originario de Carbonera, conde de Parma y alumno del pintor neoclásico Jacques Louis David en París; subteniente en el Ejército Imperial Francés de Napoleón en la campaña de Rusia; prisionero en Hungría; masón, carbonario y defensor de la plaza de Urgell; perseguido político, sentenciado a muerte y prófugo; enemigo del absolutismo y el monarquismo que pregonaba la Santa Alianza; exiliado en Francia, Bélgica, Londres, Bruselas y Amberes, murió en el puerto de Tampico, México, el 11 de diciembre de 1832⁸.

En 1820, como parte de la Carbonería, la organización secreta de los liberales y constitucionales que buscaba la liberación de Italia, había participado en la frustrada revolución de Nápoles y de Piamonte, por lo que fue enjuiciado en Módena y condenado a diez años de cárcel. Un año más tarde se involucró en la derrotada revolución española del trienio liberal (1820-1823).

Linati tenía propiedades en Cataluña, pero además le unían entrañables afectos con España. Su madre, la condesa Manuela Cogorani y Cogorani había nacido y se había criado en Madrid; su esposa, la condesa Isabel de Pinos y Cuyas era de ascendencia catalana; en 1815 él había contraído matrimonio en Barcelona y hasta 1823 la residencia de su familia estuvo en esa ciudad⁹.

6. Patrick Jacques Puigmal, "Militares y militantes políticos: el actuar de los napoleónicos en la construcción republicana en América latina durante la independencia (1810-1835)," *Historia Caribe*, no. 35, (2019): 55-83, <https://doi.org/10.15648/hc.35.2019.3>.

7. Habría que estudiar los procesos de apropiación y resignificación de estos principios revolucionarios en contextos específicos, con tradiciones políticas e intelectuales provenientes de la cultura hispánica; pues al mismo tiempo que reconocían el modelo político y constitucional, buscaron matizarlo e incluso darle otros sentidos.

8. Salvo cita en contrario, los datos han sido tomados de: Puigmal, *Diccionario de los militares*, 408-410; Justino Fernández, "Introducción," en *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1956), 17-22.

9. Salvo datos en contrario mis principales fuentes son Patrick Puigmal, *Diccionario de los militares*, 408-410; Roberto Lasagni, *Dizionario biografico* (Parma: Istituzione delle Biblioteche del Comune di Parma, 1999).

Sofocada la revolución de Nápoles y de Piamonte, Claudio fue detenido y trasladado a una cárcel de Milán, donde intervino su padre para que fuese liberado, quedando en una situación muy delicada. En estas circunstancias se dirigió a Cataluña para defender la causa liberal. A principios de junio de 1822 los absolutistas se enteraron de que las fortificaciones de la Seo de Urgel estaban desprotegidas y se dirigieron hacia allá: el día 16 tomaron la plaza, desalojaron a los constitucionalistas.

Después de la rendición del fuerte, donde Claudio Linati se había refugiado con sus amigos, sirvientes y su hija menor, todos sus bienes fueron saqueados y su hija quedó como rehén hasta que pagó una cuantiosa fortuna. Exiliado en Francia, regresó a Cataluña y participó en la campaña contra los realistas comandada por el general Francisco Espoz y Mina, organizando una guerrilla que con el capitán Eroles y Campubrí alcanzaba los 1.500 hombres¹⁰.

Pero el movimiento de recuperación fue lento. El 7 y 8 de diciembre de 1822 atacaron la Seo de Urgel, que se resistió; el 3 de febrero después de soportar el asedio de los liberales, los defensores dejaron la plaza que sin embargo volvieron a perder contra los invasores franceses comandados por el duque de Angulema: "El partido no era el de la Ilustración y el de la prudencia, y había llegado para la Patria la época de los desastres", escribió Florencio Galli, amigo de Linati y edecán del mariscal de campo Francisco Espoz y Mina¹¹.

Incluido en la capitulación como español, Linati se vio obligado a entregarse como prisionero de guerra a los franceses, que lo internaron en el fuerte de Mont Louis. Tras la condena a muerte dictada contra él en España y la confiscación de sus bienes, la familia también se vio obligada a abandonar Barcelona y regresar a Italia. Trasladado del fuerte de Mont Louis a Montpellier, donde permaneció seis meses, se le permitió establecerse en Aviñón y allí finalmente, en octubre de 1824, le concedieron el pasaporte para Bélgica, donde se establecería en Bruselas, un lugar de exilio como Londres y París, muy frecuentado por napolitanos y piamonteses después de sus derrotas, pero también un espacio de encuentro con otros proscritos de América y Europa.

El efímero triunfo del liberalismo español, sin embargo, "abrió un nuevo ciclo revolucionario en Europa que no sólo se propagó con diversa fortuna por varios países mediterráneos (Francia, Portugal, Italia, Grecia); sus ecos alcanzaron también a Alemania

10. Florencio Galli, *Memorias sobre la guerra de Cataluña en los años 1822 y 1823* (Barcelona: Imprenta de A. Bergnes, 1835), 131.

11. Galli, 140-142.

y a la lejana Rusia¹². En esa época de la revolución mediterránea muchos liberales “se veían a sí mismos como parte de un gran movimiento transnacional, euroamericano e incluso tendencialmente universal que aspiraba a implantar progresivamente en todo el mundo gobiernos constitucionales, independientes y representativos que pusieran fin a los viejos regímenes, considerados esencialmente caducos, arbitrarios y despóticos¹³. Linati formaba parte de un grupo especial, el de los veteranos napoleónicos que luego de la batalla de Valmy (1792) se radicalizaron y, en vez de luchar por el rey abrazaron la causa del pueblo en su sentido moderno. Tras la derrota imperial de 1815 los veteranos napoleónicos italianos “protagonizaron, tanto en Europa como en América, una dinámica de viajes personales e ideológicos realizados sobre la base de vectores políticos comunes como los movimientos antiabsolutistas, las prácticas revolucionarias y los valores patrióticos enmarcados en una concepción amplia de la libertad¹⁴.”

En 1828, al pintar como oficial de dragones al conde Giuseppe Stavoli di Parma (Fig. 1), Linati apuntó:

Los alumnos de la escuela de guerra que fundó Napoleón no pudiendo resignarse a su fracaso, se esparcieron por todas partes del globo, donde creyeron que la gloria y la libertad, indivisibles en su espíritu, podían todavía sonreírles. Las márgenes de La Plata, los desiertos de Colombia, las colinas del Peloponeso, las montañas de Cataluña han recibido la marca de su carrera vagabunda, cuando no ha sido la de sus osamentas¹⁵.

En este ciclo de grandes movilizaciones, Linati conoció en Bruselas al escritor y dramaturgo Manuel Eduardo Gorostiza, cónsul y agente comercial de México en Bélgica, también desterrado de España por sus “avanzadas ideas liberales¹⁶”. Aunque su proyecto era político, en 1825 Linati se entrevistó con él y le propuso establecer en México, con su socio Gaspar Franchini, una imprenta litográfica y un taller (oficinas) de calcografía.

12. Javier Fernández Sebastián, “Liberalismo en España (1810-1850). La construcción de un concepto y la forja de una identidad política,” en *La Aurora de la Libertad. Los primeros liberalismos en el mundo iberoamericano*, coord. Javier Fernández Sebastián (Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2012), 277.

13. Javier Fernández Sebastián, “Liberales sin fronteras. Cádiz y el primer constitucionalismo hispánico,” en *Cádiz e Oltre: Costituzione, Nazione e libertà: la carta gaditana nel bicentenario della sua promulgazione*, coords. Fernando García Sanz, Vittorio Scotti Douglas, Romano Ugolini, y José Ramón de Urquijo y Goitia (Roma: Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2015), 469.

14. Alberto Cañas de Pablos, “A caballo entre dos mundos. Veteranos napoleónicos de Piemonte y Dos Sicilias en las luchas políticas en España y sus colonias americanas (1815-1830),” en *Revolución y diplomacia: el Trienio Liberal y América*, coords. María del Mar Barrientos Márquez y Lola Lozano Salado (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2023), 79.

15. Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 97. Giuseppe Stavoli Nandin (1795-1853), conde de Parma y sobreviviente de las guerras napoleónicas, ocupó las jerarquías más altas en el ejército mexicano. Contrajo matrimonio en 1823 con Leonarda Tolsá Sanz, hija de Manuel Tolsá, el mayor exponente de la arquitectura neoclásica en México.

16. Manuel E. de Gorostiza, *Obras. Teatro* (México: Imprenta de V. Agüeros, 1899), 1:VI-VIII.



Fig. 1. Claudio Linati, *Giuseppe Stavoli, oficial de dragones* (PL. 27), 1828. Litografía coloreada a mano sobre el papel impreso, 350 x 240 mm. Disponible en <https://wellcomecollection.org/works/br9ukvmf>.

Claudio Linati Prevost y Gaspar Franchini –escribió– “hallándose en circunstancias y con los conocimientos necesarios para establecer una imprenta litográfica y oficinas de calcografía para mapas topográficos, arquitectura civil y militar, etc., irían gustosos a llevar sus conocimientos en la capital de la República Mexicana, ofreciéndose también a poner escuelas gratuitas de las diferentes artes que ellos practican”¹⁷. En su concepción, la litografía era un medio fantástico para propagar los ideales de libertad,

17. Clementina Díaz y de Ovando, “El grabado comercial en México, 1836-1856,” en *El arte mexicano* (México: Secretaría de Educación Pública, Salvat Mexicana de Ediciones, 1986), 10:1393.

igualdad y justicia, fomentar la lucha antimonárquica e incitar a los pueblos a la independencia y al progreso.

El general José Mariano Michelena, ministro de México en Londres no sólo autorizó el traslado de ambos artistas y dos acompañantes, también les franqueó toda clase de auxilios para el transporte de piedras, máquinas y compra de papel, y algo más: le otorgó a Linati la ciudadanía mexicana, la cual (de algún modo) lo protegía de los procesos en su contra por su participación en la revolución de España: "El italiano Linati salió de Londres con pasaporte y papeles que lo calificaban de mexicano porque se ofreció a introducir un nuevo ramo de industria en la República: la litografía", señaló un periódico de la época¹⁸.

Franchini murió poco después de su arribo a tierras mexicanas; Linati instaló el taller de litografía. Pero antes, habiendo llegado al puerto de Alvarado, "un hacinamiento de casuchas cubiertas de paja y algunas docenas de cabañas de bambú", recibió el encargo de inspeccionar el litoral del golfo, a efecto de establecer un fondeadero para los barcos y las máquinas mineras; por eso en sus *Trajes civiles, militares y religiosos...* recoge indumentaria de la costa veracruzana, la península de Yucatán y el istmo de Tehuantepec: el gobierno mexicano estaba interesado en otros servicios del pintor, no únicamente en los que mencionaba su solicitud¹⁹.

Su estancia en la ciudad de México fue breve, de febrero a septiembre de 1826. En ese lapso puso en marcha el mencionado taller de grabado y litografía, impartió las clases señaladas y siguió recogiendo material para sus dibujos de trajes y costumbres de México²⁰. Tenemos noticias de este proyecto hacia finales de 1825, según una carta que dirigió a su amigo Antonio Panizzi²¹.

Inserto en las redes de la masonería, liberal, contrario a toda clase de tiranías, en 1826 se unió a Horacio de Attellis, marqués de Santangelo, Fiorenzo Galli y José María Heredia,

18. *Águila Mejicana*, 9 de julio de 1826. Citado por Manuel Tuossaint, *La litografía en México en el siglo XIX* (México: Universidad Nacional de México, 1934), 2.

19. Por su cercanía con las élites políticas y sus conocimientos militares, la encomienda del gobierno liberal más bien pudo ir en el sentido de conocer las costas para organizar su defensa frente a una posible intervención extranjera, como la que sucedería en 1829. Sobre la importancia de este asunto, véanse al respecto los documentos de Ignacio de Mora y Villamil, *Las defensas de México en 1824* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983).

20. Díaz y de Ovando, "El grabado comercial," 1393-1394.

21. Fernández, "Introducción," 19.

exiliados políticos, para poner en marcha *El Iris. Periódico crítico y literario*, una revista romántica y liberal con mucho contenido político²².

En ese tiempo, las elites políticas de México se agrupaban en dos grandes logias masonicas: la escocesa, moderada, defensora de un cambio paulatino en la sociedad sin que hubiese rupturas con el pasado, y la yorkina, partidaria de la autonomía regional y la movilización popular, que combatía el fanatismo y consideraba a la herencia española como un lastre²³. *El Iris*, como publicación afín a las posturas de los yorkinos, defendió los ideales de libertad, república y democracia. Compartía, también, con los yorkinos el temor que inspiraba la beligerancia de la Santa Alianza contra las revoluciones de independencia en cualquier parte del mundo²⁴. Y, en este sentido, pensaba que se debía impulsar un sentimiento patriótico para asegurar la independencia.

El problema es que en 1826 se enfrentaron los dos bandos en las elecciones para la renovación de diputados en el Congreso federal, la mitad del senado y varias legislaturas locales²⁵. Los yorkinos decían representar la voluntad popular y acusaban a los escoceses de aristócratas, enemigos de la Independencia y la República, y ellos mismos se consideraban partidarios de la "independencia, la libertad, el sistema americano, el federalismo, la república, la igualdad, y de una amplia gama de participación política"²⁶.

Contra la opresión y la tiranía y a favor de la libertad, para Linati todo pueblo nuevamente emancipado, sobre todo si fue colonia, "mientras más se aparte del estado de las cosas, de las ideas, de las circunstancias que obraban bajo la antigua dominación, más se alejará la posibilidad de su vuelta y dará fundamentos más sólidos a su independencia"²⁷.

Entre superstición y fanatismo
la feroz tiranía está sentada;
y con terror y mercenaria espada
doquier siembra la muerte el despotismo.

22. Fiorenzo Galli, "Quejas," *El Iris*, 13 de mayo de 1826, II: 32.

23. Carmen Blázquez Domínguez, "Escoceses y yorkinos: la crisis de 1827 y el pronunciamiento de José Rincón en el puerto de Veracruz," *Anuario*, no. 7 (1990): 17-18.

24. Daniel Santillana, "Sobre el Iris de Linati y los mexicanos pintados por sí mismos," *Fuentes humanísticas*, no. 41 (2010): 69-81; José María Heredia, "Rumores de invasión," *El Iris*, 22 de abril de 1826, 121-122.

25. Michael P. Costeloe, *La primera república federal de México, 1824-1836. Un estudio de los partidos políticos en el México independiente* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 69.

26. María Eugenia Vázquez Semadeni, "El Rito de York como centro de acción política en el primer México independiente, 1825-1830," en *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, no. 2 (2009): 46, <https://doi.org/10.29043/liminar.v7i2.298>.

27. Claudio Linati, "Regeneración mexicana," *El Iris*, 1 de abril de 1826, 82, 84.

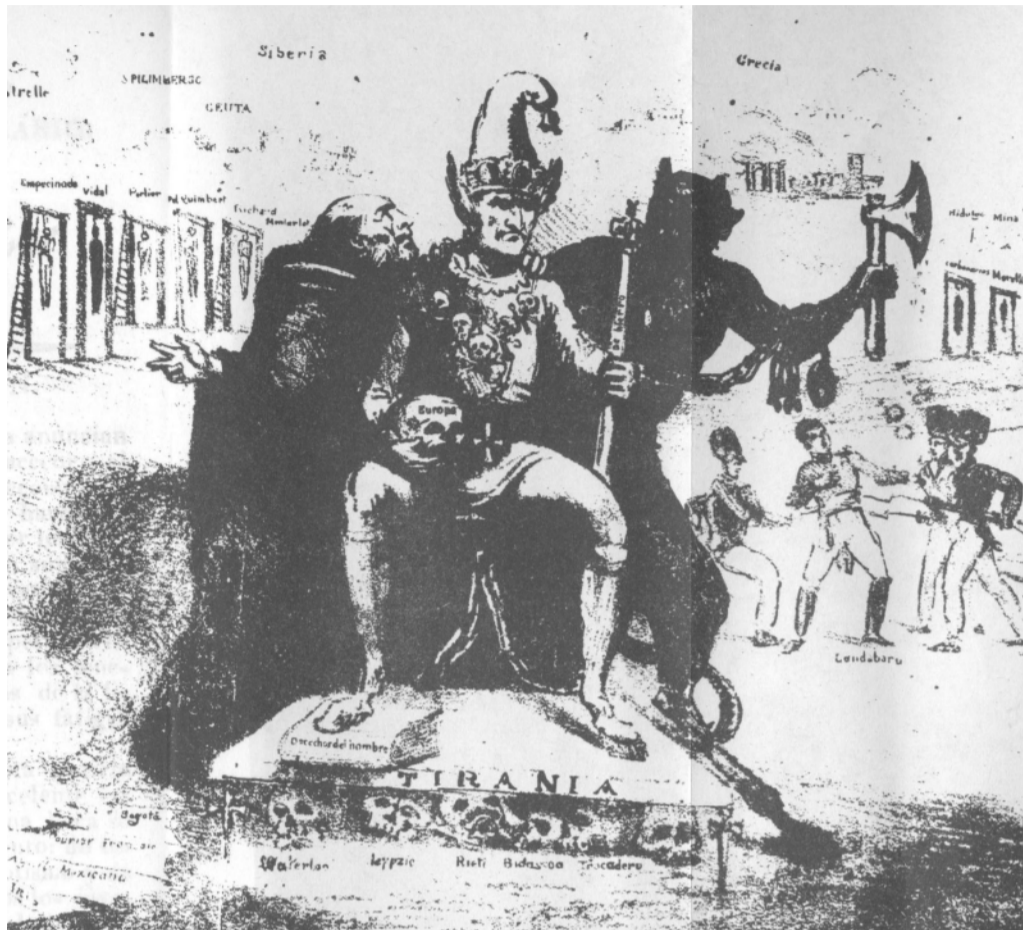


Fig. 2. Claudio Linati, *La Tiranía* (fragmento). Facsimil de 1826. Litografía impresa sobre papel, 180 x 260 mm.

Escribió en su famosa litografía (Fig. 2) que denunciaba los crímenes del despotismo en el mundo occidental y reivindicaba su lucha contra la opresión²⁸.

Radical entre los radicales, Linati fue obligado a salir discretamente del país en septiembre de 1826 por su involucramiento en la vida política; regresó a Bruselas, pero no desmayó en sus afanes rebeldes. La revolución de París de 1830 fue de nuevo un acicate, reunió a varios patriotas que se enfilaron a las montañas; sin embargo, fueron vencidos, y él, de nuevo, tuvo que huir²⁹. “El exilio y la soledad son las penas más crueles que el hombre ha podido inventar. ¡Qué largas son las noches de invierno cuando se está insomne y los recuerdos y las desgracias pueblan nuestros sueños y atormentan nuestros pensamientos!”, escribió al final de sus días³⁰.

28. Inserta en el *El Iris*, entre números 11 y 12, 120-121.

29. En Parma, Italia, existe una placa que dice: “Filippo y Claudio Linati poseyeron y vivieron en esta casa. El primero se procesó como jefe del Gobierno Insurreccional Provisional en 1831, y el segundo fue condenado a muerte por haber conspirado en 1821 para redimir a Italia de la servidumbre doméstica y extranjera”.

30. Fernández, “Introducción,” 23.

En 1832, ante la posibilidad de que los liberales yorkinos recuperaran de nuevo el poder en México, se embarcó hacia esas tierras. En diciembre de 1832, a escasos días de su arribo a Tampico, la fiebre amarilla le cegó la vida³¹. Podríamos suscribir las palabras de Paula A. Sprague sobre Fiorenzo Galli: “Triste final para un luchador por la libertad y el progreso, que vivió a caballo entre dos épocas y siempre desde el exilio, pero que siempre fue fiel a sí mismo y a su compromiso para promover el cambio”³².

En la era de las revoluciones hispánicas, Linati, como muchos otros italianos, se comprometió con la república. En 1828, al pintar al general Vicente Filisola, decía: “si Francia puede enorgullecerse de los Lafayette, e Inglaterra de los Byrons, quienes han ofrecido el tributo de sus brazos y de su vida a la causa de la libertad del Nuevo Mundo y de Grecia, Italia puede también reclamar su parte de gloria en esos honrosos combates”³³. Su obra, en consecuencia, no puede leerse al margen de sus preocupaciones sociales, fuera de sus ideas y creencias políticas. Aunque contiene trajes de la época no es sólo costumbrista –si es que se la quiere ver así–, sus preocupaciones revolucionarias, éticas, políticas y sociales son de más largo aliento.

Los Trajes: una aproximación general

Con treinta y cuatro años “de carrera revolucionaria en favor de los derechos del hombre y de las gentes”³⁴, en 1826 Orazio de Attellis, marqués de Santangelo fue desterrado de México de manera fulminante; Claudio Linati, su amigo, se manifestó en contra de este atropello y sufrió el mismo destino, pero de manera discreta.

Al salir del país, Linati llevaría consigo una serie de dibujos en acuarela sobre trajes y costumbres mexicanas, como parte de un proyecto que venía acariciando desde un año antes. En Bruselas empezó a trabajar en la Litografía Real de Jobard, el primer establecimiento litográfico importante de Bélgica, propiedad de Jean-Baptiste-Ambroise-Marcellin Jobard y, al mismo tiempo, puso en marcha su proyecto, que dio a luz en 1828.

31. Fernández, 21-22.

32. Paula A. Sprague, *El Europeo (Barcelona, 1823-1824): Prensa, modernidad y universalismo* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009), 47, <https://doi.org/10.31819/9783964562876>.

33. Linati, *Trajes civiles, militares*, 115.

34. Lorenzo de Zavala, *Ensayo histórico de las revoluciones de México, desde 1808 hasta 1830* (México: Imprenta a cargo de Manuel N. de la Vega, 1845), 1:265.

Los pliegos de *Costumes civils, militaires et réligieux du Mexique* saldrían de las prensas de Jobard³⁵.

La obra, siguiendo las prácticas editoriales de la época fue publicada por entregas, en fascículos de cuatro láminas. Escrita en francés, contiene cuarenta y nueve litografías, dibujadas del natural y coloreadas a mano sobre el papel impreso; cuarenta y ocho en el cuerpo del libro y una que sirve de frontispicio. Su diseño de interiores es armónico: al abrir el libro cada imagen viene acompañada de un texto y, para que coincidan una y otro, las litografías, alternadas, se tiraron de un solo lado, mientras que los textos se imprimieron por las dos caras si coinciden recto y verso. Cuando no, se dejan vacíos; de suerte que cada dos láminas hay páginas en blanco.

Al comparar distintos ejemplares nos damos cuenta que ninguna imagen es idéntica. El haber sido iluminados a mano les da un carácter único. La falda satinada de la *Mujer joven de Tehuantepec* (PL. 11) (Figs. 3 y 4), por ejemplo, puede ser azul fuerte, blanca con rayas azules verticales y horizontales, haciendo cuadros o azul suave con rayas verticales y horizontales en un azul más fuerte, etc. La coloración de paisaje también cuenta: el nopal que le acompaña en primer plano puede tener hojas verdes y tunas de un rojo encendido o estar pintado de un café pálido y desmerecidos los frutos, "apachichados". Igual, junto a ella, de espaldas, puede haber una plomiza y parduzca tierra y al fondo un seto verde oscuro de arbustos y nopales o, iluminado en un verde claro, un campo con el mismo seto, pero de un verde claro azulado. Todo esto hace que la luz del rostro y el cuerpo de la muchacha sean variables. Como se advirtió en la edición de 1956, los ejemplares "varían entre sí en tono de color, en tamaños de hojas y aun en alguno está incluida una variante de cierto tema, como el de la guardia cívica de Alvarado"³⁶. Incluso en la litografía del Padre camilo (PL. 31), aunque el texto señala la existencia de una "cruz roja que sobresale del fondo oscuro de sus ropas", en algunos ejemplares este elemento está pintado de blanco o es marmoleado.

Según el detenido y completo análisis de Justino Fernández los tipos y temas que interesaron a Linati conciernen a los pobres y a las clases trabajadoras, desde los mendigos (PL. 32) y los vagos (PL. 2), conocidos genéricamente como léperos, hasta la joven obrera (PL. 1), el sereno (PL. 25) y el escribiente público o "evangelista" (PL. 9), pasando por las tortilleras (PL. 5), la sirvienta (PL. 26) y el aguador (PL. 7), el dulcero (PL. 10), el

35. La referencia completa según la portada es la siguiente: *Costumes/ civils, militaires et réligieux/ du Mexique/ Dessinés d'après Nature/ par C[laudius] Linati./ Imprimés à la Lithographie Royale de Jobard/ Bruxelles./ Publiés par Ch. Sattanino.*

36. Linati, *Trajes civiles, militares*, 11.



Fig. 3. Claudio Linati, *Mujer joven de Tehuantepec* (PL. 11), 1828. Litografía coloreada a mano sobre el papel impreso, 350 x 240 mm. Disponible en <https://wellcomecollection.org/works/br9ukvmf>.



Fig. 4. Claudio Linati, *Mujer joven de Tehuantepec* (PL. 11), 1828. Litografía coloreada a mano sobre el papel impreso, 350 x 240 mm. Disponible en <https://www.imagendeamerica.com/imagenes/trajes-mexicanos-mujer-joven-de-tehuantepec/>.

carnicero (PL. 19), el cochero (PL. 44), los vendedores de odres (PL. 39) y los vendedores ambulantes, hombres y mujeres, procedentes de alrededores de la ciudad de México (vendedores de pollos, leña, carbón, forrajes, cal, dulces, frutas y verduras, etc.) (PL. 39), incluidos el pastor (PL. 20) y el criollo (PL. 21). Quince láminas, en suma. El ejército también tiene un papel importante con los milicianos de Coatzacoalcos (PL. 23), la guardia cívica de Veracruz (PL. 33), dos soldados de línea, uno con uniforme de gala (PL. 8 y PL. 37), la caballería ligera (PL. 24), un dragón (PL. 6) y un oficial de dragones (PL. 27): siete láminas. Del clero secular, sólo aparece un seminarista (PL. 3) y de las órdenes religiosas: un monje de la Merced (PL. 17), un fraile camilo (PL. 31) y fray Gerónimo (PL. 42): cuatro elementos del clero regular y secular. En cuanto a los tipos indígenas, hay dos muchachas, una de Tehuantepec (PL. 11) y otra de Palenque (PL. 29); una mujer de Ciudad Rodrigo (PL. 40) y un indio apache (PL. 22). Sólo dos láminas se refieren a las

clases altas: el hacendado (PL. 4) y la dama joven (PL. 15). Los afrodescendientes están representados dos veces: un negro de los alrededores de Veracruz vestido con su traje de domingo (PL. 12) y un negro de Alvarado acostado en su hamaca haciendo trabajar a su esposa (PL. 30). Porque “el ayuntamiento de la ciudad de México es un poder que representa el elemento democrático de la capital”, se estampa la figura del Regidor (PL. 28).

En esta obra también se vislumbra la creación de un imaginario cívico al servicio de la joven nación: hay cinco litografías de hombres “ilustres”, de héroes que cumplen este propósito: Moctezuma Xocoyotzin (frontispicio), Guadalupe Victoria (PL. 13), Hidalgo (PL. 16), Filisola (PL. 45) y Morelos (PL. 46). Por último, nueve láminas muestran prácticas sociales y culturales, costumbres: el entierro de un pobre (PL. 36), un indio que saca pulque (PL. 38), la muchacha a caballo con su caballero (PL. 18), un pleito entre dos indias (PL. 14), los jugadores (PL. 34), una pelea de gallos (PL. 47), el juego del volador (PL. 48), y las maneras de viajar, en litera (PL. 41) o en coche de colleras (PL. 43)³⁷.

Desde el punto de vista estético, “todo está visto con gafas clasicistas que eran las que el tiempo había dado al artista y de las cuales, aun queriendo, no podía prescindir”³⁸. En la joven obrera (PL. 1), el rostro, los brazos y las manos están modelados de acuerdo con el ideal clasicista; en la muchacha de Tehuantepec (PL. 11), la forma de los brazos, de los senos y del rostro es clásico; el indio sacando pulque (PL. 38) es de carácter europeo en sus rasgos físicos y su postura tiene algo de escena de ballet; el dulcero (PL. 10) lleva “una manta liada a manera de clámide, que deja al desnudo un hombro y un brazo de abultados bíceps”, y sus finas facciones y la actitud hacen que más bien parezca una cariátide clásica. En la estampa de fray Gregorio (PL. 42), la india de rodillas, pese a su indumentaria, no pasa como propia de la tierra. Linati hizo de las indias una especie de vestales y de los indios una especie de apolos, creó una serie de imágenes clasicistas cuya visión las hizo digeribles en la cultura occidental, más si consideramos que los elementos arquitectónicos que están presentes en algunas imágenes son fundamentalmente europeos y corresponden al gótico. Lo más importante es que más allá de la idealización de las figuras, la indumentaria que portan “la observó con mucho cuidado y reprodujo con fidelidad objetiva”³⁹.

37. Fernández, “Una visión,” 30-31. Los números corresponden a las litografías; pero, además de reclasificarlas, no se respetaron el orden en que las presenta el autor ni sus giros verbales.

38. Fernández, 43.

39. Un pormenorizado análisis en Fernández, 32-43.

Más allá de las formas estéticas y su valoración, el universo artístico e intelectual de Linati es muy amplio y complejo. El título mismo encubre algo más. Si los trajes quedan reproducidos gracias a los magníficos dibujos, en los textos que los acompañan aparecen sus prejuicios y opiniones políticas, su apreciación del pasado colonial, sus conocimientos científicos y literarios, sus apreciaciones estéticas o sus inferencias sobre los orígenes de los indios en este continente, de manera que puede pensarse que la imagen es sólo un pretexto para hablar de otros muchos temas que le ocupan y le preocupan, el político en gran medida, la transformación social.

A continuación, hemos logrado ordenar tres grupos de imágenes en las que está presente su pensamiento político en relación el pasado y el presente de la nación mexicana, pero también los riesgos de una libertad individual mal aplicada. En este conjunto se encuentran el hacendado (PL. 4), el rancharo (PL. 21), el indio apache (PL. 22) y el negro de Alvarado acostado en su hamaca (PL. 30). En los elementos que aseguran la defensa de la patria, se toman en cuenta a los soldados (PL. 8, PL. 37) y al oficial de dragones (PL. 37). Finalmente, en el reconocimiento de quiénes con sus esfuerzos, incluso su sangre, han cimentado el árbol de la libertad para hacer de México una nación independiente están las figuras de Moctezuma, Hidalgo (PL. 16), fray Gregorio, carmelita (PL. 42), Morelos (PL. 46), el presidente de México (PL. 13) y Filisola (PL. 45). Por motivos de espacio a este último grupo lo dejaremos fuera en este trabajo.

Los arrestos de la patria

Caracterizado como autor costumbrista, el contenido político de la obra de Linati en su sentido fuerte se ha invisibilizado, al separarlo del medio social en que surgió o al estudiar las litografías por y en sí mismas sin el contexto que él provee para su lectura –independientemente que la imagen pueda analizarse con otros códigos y desde otras perspectivas–. Pero una de las preocupaciones centrales de nuestro autor fue la de hacer de los habitantes de este país “republicanos, en el sentido que lo entendemos”, le escribió a su amigo Antonio Panizzi⁴⁰. La revolución liberal, sin duda, fue su horizonte ideológico e intelectual y, sin embargo, las imágenes más sugestivas e invisibilizadas hasta hoy tienen que ver con lo político, con la constitución de la nación, su sostén y

40. Angels Solá, “Escoceses, yorkinos y carbonarios. La obra de O. de Attellis, marqués de Santangelo, Claudio Linati y Florencio Galli en México en 1826,” *Boletín Americanista*, no. 34 (1984): 223.

su futuro condensado en los “semblantes venerables de los caudillos de la revolución, multiplicados por los afanes del arte”⁴¹.

En un tiempo en que se debatían dos proyectos de nación; había constantes enfrentamientos sociales, y estaba el peligro latente de una posible intervención extranjera, Linati se propuso dar continuidad a los imaginarios insurgentes e inventar los propios⁴². Desde su perspectiva, para poner en marcha un proyecto político de nación en México era indispensable recurrir a varias figuras modélicas sobre su pasado, su presente y lo que entraña el ejercicio de la libertad como un derecho. Así puedo destacar varios protomodelos: un opresor-oprimido que contribuye a la liberación; un ser leal que sacrifica su vida por su patria; un símbolo de la resistencia y, lo que puede constituir una paradoja en el ejercicio de la libertad: un negro obligando a su esposa a trabajar.

El hacendado (PL. 4) (Fig. 5) heredero de conquistadores, es un hombre rico, tiene propiedades inmensas. “Dos mil indios, antiguos y legítimos propietarios de esas tierras, las riegan con el sudor de su frente para llenar sus graneros”. Condenado a sufrir el yugo de España, excluido de los empleos y de los goces intelectuales... “los excesos del despotismo y una larga humillación han acabado por sublevarlo, y su arma, heredada quizá de alguno de los audaces compañeros de Fernando Cortés, ha acabado por espantar al malhechor, al brillar contra los opresores de su patria. El criollo mexicano ha entregado valientemente su sangre por la independencia de su país; ha proclamado la libertad, la igualdad y merece la admiración de su siglo”⁴³. Símbolo de lujo y derroche, pero también de toma de conciencia, en la imagen, un hombre blanco con patilla y las piernas un tanto flexionadas en actitud de dar un paso, porta sobre el muslo lateral izquierdo una espada y sobre el hombro derecho una gran capa o manga de corte ovalado, bordada. Viste una camisa blanca, chaleco corto, una calzonera de gamuza con botonadura de plata lateral, va calzado de medias botas abiertas y caídas: asoman las espuelas; fajín en la cintura y, en la cabeza, pañuelo atado a la nuca, bajo un sombrero; alrededor del cuello, un paliacate, anudado al frente. En el pecho, sobre la camisa y abajo del chaleco, en el área descubierta, tal vez una medalla, un rosario o algún otro objeto decorativo. El opresor-oprimido que contribuye a la liberación del

41. José María Heredia “Introducción,” *El Iris*, 4 de febrero de 1826, I: 2.

42. Con imaginarios insurgentes me refiero a los que desplegó Morelos en el Congreso de Chilpancingo, gracias a la pluma de Anastasio Bustamante y que se reflejan en el Acta de Independencia, firmada el 28 de septiembre de 1821: “La Nación Mexicana que, por trescientos años, ni ha tenido voluntad propia, ni libre el uso de la voz, sale hoy de la opresión en que ha vivido” consultado el 14 de julio de 2014, <https://ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/1821C.pdf>.

43. Linati, *Trajes civiles, militares*, 74.



Fig. 5. Claudio Linati, *(Hacendado) Proprietario* (PL. 4), 1828. Litografía coloreada a mano sobre el papel impreso, 350 x 240 mm. Disponible en <https://wellcomecollection.org/works/br9ukvmf>.

pueblo merece todo el reconocimiento de Linati porque ha entregado valientemente su sangre por la independencia y ha abrazado los ideales revolucionarios.

El patriota, en cambio, es un sencillo habitante del campo, un rancharo que desafía a la muerte para dar libertad a su país y se consagra a sus semejantes (Fig. 6). "Ningún egoísmo mancha el brillo de su acción. El sentimiento del yugo que le oprime es su aguijón y el deseo de libertad le da alas"⁴⁴. Cuando ve a los "soldados extranjeros pisar el

44. Linati, 91.

suelo de su país para avasallarlo, su corazón se hincha y se inflama de una justa indignación, (...) comprende su alta misión y se enfrenta a los enemigos, laza de entre ellos un jefe y lo arrastra, sujeto, hasta los suyos"⁴⁵. Una granizada de plomo mortal silba, pero la muerte asombrada no osa alcanzar al héroe. Satisfecho, se retira a su humilde rancho y anima a los jóvenes que escuchan sus relatos a imitar su ejemplo⁴⁶. La escena es a campo abierto, muy dinámica, representa el momento en que el rancharo desde su caballo andaluz, con un lazo, ha derribado al enemigo: un oficial militar extranjero de patilla poblada, cuyos soldados de infantería están disparando en la humareda. No lejos del caballo, parado en dos patas y en actitud de saltar un obstáculo o detener la marcha, yace un cuerpo sin vida de otro militar mexicano. La polvareda indica que la acción ha sido inmediata y arriesgada, imprevista. El rancharo viste calzonera con botonadura, camisa, chaquetilla y sombrero jarano de ala ancha y copa baja.

Para nadie es un secreto que desde la guerra de la independencia y durante las primeras décadas del México independiente los rancharos fueron el principal sostén de los insurgentes y la república⁴⁷. En esta lámina, Linati reconoce su participación y señala, mediante su arrojado, que constituyen el apoyo fundamental de la nación mexicana. Por supuesto, aquí los idealiza como el prototipo ideal del revolucionario liberal –y quizá tenía razón si vemos la historia posterior de México–.

Una idea –creada por los insurgentes de Chilpancingo– que Linati reitera numerosas veces es la que sustenta que los antiguos y legítimos propietarios de estas tierras son los indios. Entonces habría que ver dónde y cómo habían permanecido en resistencia. El indio apache es su mejor ejemplo (Fig. 7):

Estos terribles indígenas apaches, "han acabado por encontrar en los climas rigurosos... la energía necesaria para vengarse de los usurpadores de su patria y, a su vez, atacan a los españoles establecidos en sus fronteras"⁴⁸. Uno de los caciques de mayor influencia "se presentó al emperador Iturbide y le ofreció la ayuda de ochenta mil guerreros dispuestos a reconquistar con él la independencia de Anáhuac. Iturbide rehusó semejantes aliados, que probablemente buscaban arreglar otras cuentas con el héroe criollo"⁴⁹.

45. Linati, 91

46. Linati, 91.

47. Véase al respecto, Peter F. Guardino, "Los campesinos mexicanos y la guerra de Independencia. Un recorrido historiográfico," *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, no. 51 (2010): 13-36.

48. Linati, *Trajes civiles, militares*, 92.

49. Linati, 91.



Fig. 6. Claudio Linati, *Ranchero mexicano* (PL. 21), 1828. Litografía coloreada a mano sobre el papel impreso, 350 x 240 mm. Disponible en <https://wellcomecollection.org/works/br9ukvmf>.



Fig. 7. Claudio Linati, *Cacique apache* (PL. 22), 1828. Litografía coloreada a mano sobre el papel impreso, 350 x 240 mm. Disponible en <https://wellcomecollection.org/works/br9ukvmf>.

Atlético, desnudo de la cintura para arriba y montado en un caballo prieto azabache, la imagen, en primer plano, más que representar a un cacique indígena de las estepas americanas, parece la de un guerrero mongol tatuado, con lanza y carcaj. El objetivo, de todos modos, se cumple: pese a tantos años, estos indios son la resistencia frente a los usurpadores de su patria, los legítimos dueños de este territorio.

Comprometido con los valores y principios de la Revolución francesa, Linati se permite reflexionar sobre la libertad para los que hasta hace poco tiempo eran esclavos. En la estampa *Un negro de Alvarado acostado en su hamaca haciendo trabajar a su mujer* (PL. 30)(Fig. 8), escribe: "No sólo en Europa hay maridos que golpean a sus mujeres, los hay en todas partes y es un rasgo característico de cualquier nación". Sin embargo, si "el blanco no debe abrogarse el derecho de vender a sus semejantes como vil ganado y



Fig. 8. Claudio Linati, *Negro de Alvarado acostado en su hamaca, haciendo trabajar a su mujer* (PL. 30), 1828. Litografía coloreada a mano sobre el papel impreso, 350 x 240 mm. Disponible en <https://wellcomecollection.org/works/br9ukvmf>.

condenarlos a la esclavitud y al látigo, será necesario también que se sirva de su superioridad para impedir que el negro liberado abuse de la libertad que ha recuperado⁵⁰. La escena transcurre debajo o cerca de una palapa. El negro está balanceándose muellemente en una hamaca, lleva en la mano izquierda un puro y en la derecha un látigo, quizá a punto de dar un golpe porque la pajuela está en el aire. Mira colérico a su mujer, parece que le grita (por los gestos en la boca); las cuencas de los ojos están fuera de órbita. Ella, en cuclillas, está limpiando con un trapo una olla de barro o a punto de

50. Linati, 100.

verter agua caliente en un pequeño cuenco, y lo ve temerosa, con la boca entreabierta, como implorando. La imagen es violenta y sobrecogedora. El paisaje es desolador, dos bancos de madera (uno con un sombrero y un machete), una palizada y una palma en segundo plano: la pobreza. Y la libertad, ¿dónde está?⁵¹.

Por otro lado, no precisamente como figuras modélicas, pero sí como elemento fundamental en la defensa de la patria está el ejército popular por sus orígenes y sus principios. Según Linati, en la liberación de los pueblos y el alumbramiento de las repúblicas, los alumnos de la escuela de guerra que fundó Napoleón llevaban una larga cauda. En México, hacia 1828, al lado de viejos guerrilleros españoles se encontraban en el mismo batallón otros defensores de las instituciones liberales: los milicianos de la península itálica. “A pesar de todo género de peligros, no obstante, los mil aspectos que ha tomado la muerte para sorprenderlos, algunos de esos valientes compañeros de armas del más grande capitán del siglo existen todavía en el ejército mexicano y al servicio de la República, a la cual han dado sus conocimientos militares”. Por su lealtad y sus principios, la república debía aprovecharlos, y como un tributo a estos internacionalistas liberales –aunque no lo dice– la lámina reproduce la estampa del conde Stavoli de Parma, mayor de dragones en México⁵².

Otra virtud del ejército mexicano es que está compuesto de indígenas y criollos, cada uno con sus virtudes (Fig. 9). El criollo es “buen soldado de caballería y malo de infantería. Los indios, por el contrario, no se permiten cabalgar siquiera el humilde borrico, pero son infatigables en las marchas a pie⁵³. En ellos descansa también la defensa de la patria y, sin duda, siguiendo su lógica, estarán honrados en servirla.

Frente a imágenes modélicas o de reconocimiento, sin embargo, hay una figura sin voz, enigmática, que expresa el radicalismo de Linati: es el pequeño soldado de línea, el joven indígena imberbe, instrumento dócil hasta ahora de “la liberación de los sobrinos de sus opresores a su vez oprimidos, la luz todavía no ha alumbrado su inteligencia. ¡Quizá el día que sepa que combatió por un país que era el suyo, los viejos recuerdos le revelarán sus derechos y sus destinos! ¡Quizá los vínculos de la civilización y de la desgracia lo animarán a fraternizar con sus conquistadores convertidos en ciudadanos! Entonces,

51. Quizás Linati conoció el feminismo racional que impulsara en siglo XVIII François Poulán de la Barre: la mujer mostrará un poder mental y moral semejante al del hombre si se le da igual educación y oportunidad, si se deja de lado la costumbre, la ley, el prejuicio. Gioconda Marún, *Orígenes del costumbrismo ético social. Addison y Steele: Antecedentes del artículo costumbrista español y argentino* (Miami: Ediciones Universal, 1983), 21.

52. Linati, *Trajes civiles, militares*, 97.

53. Linati, 97, 107.



Fig. 9. Claudio Linati, *Atuendo de soldado pequeño* (PL. 8), 1828. Litografía coloreada a mano sobre el papel impreso, 350 x 240 mm. Disponible en <https://wellcomecollection.org/works/br9ukvmf>.

olvidando su lengua natural y las tradiciones antiguas, cooperará a la elevación de un pueblo poderoso, compuesto de diversos elementos, es cierto, pero, no formando sino un solo y mismo cuerpo⁵⁴. Sin duda, se llevará a cabo el milagro, la utopía liberadora del ciudadano universal en una república para todos, llena de bienes, pródiga cual insólito paraíso: única. Eso será... ¡algún día!, parece decirnos el chico indígena imberbe, impúber, con su mirada fija y su expresión tranquila.

54. Linati, 78.

A modo de cierre

Por sus orígenes sociales y militancia en la masonería, Claudio Linati formó parte de un grupo que defendió y se propuso exportar el liberalismo español y la Revolución francesa en sus principios; su legado artístico no puede desligarse de sus ideas y sus creencias políticas.

Considerado un autor costumbrista, a diferencia de los artistas viajeros extranjeros cuya obra se esmeraron en publicar o difundir los libreros y editores mexicanos, Linati no tuvo esa fortuna en el siglo XIX⁵⁵. Aún en nuestros días, el contenido político y utópico de su legado artístico está invisibilizando. Se suele decir que él fue el primero que hizo una colección sistemática de tipos sociales y costumbres populares de México, y olvidando o desconociendo su contenido político se la ve de una manera aséptica o parcial. En no pocas veces las imágenes se han desgajado del texto y del momento histórico en que se produjeron y, todavía más, de los debates que las animaron. Aquí se trató de ver su historicidad, de comprender su sentido en un marco contextual referido a la vida del artista y el devenir de México. Analizamos dos grupos de imágenes en las que se vislumbra su pensamiento político en relación con el pasado y el presente de la nación mexicana, pero también la utopía y los riesgos mismos de la libertad individual, que no de la patria.

Cercano a los yorkinos, al proyecto popular de nación, Linati fue sensible a los problemas políticos por los que atravesaba el país y se propuso avivar el patriotismo, consolidar la libertad pública y asegurar su independencia, no sólo con sus preciosas imágenes y su trabajo periodístico en *El Iris*, sino también con las armas y hasta su propia vida –si hubiese sido preciso–; pero la fiebre amarilla le cerró los ojos, cuando apenas quería emprender un nuevo vuelo.

55. Según Manuel Toussaint la causa quizás se encuentre en que “no satisfizo sino más bien ofendió a la sociedad mexicana de su tiempo. Por una parte, disgustaba a la inmensa mayoría de católicos (escoceses) con su sátira constante a la Iglesia, y por otra a los liberales (yorkinos), con su reproducción de trajes religiosos y con su insistencia en los tipos bajos y vulgares que desprestigiaban al país describiéndolo atrasado, con los vicios de la Colonia y falta de progreso de un país incipiente”, Manuel Toussaint, “Prólogo,” en *Trajes civiles, militares*, 7.

Referencias

- Blázquez Domínguez Carmen, "Escoceses y yorkinos: la crisis de 1827 y el pronunciamiento de José Rincón en el puerto de Veracruz." *Anuario*, no. 7 (1990): 17-18.
- Cañas de Pablos, Alberto. "A caballo entre dos mundos. Veteranos napoleónicos de Piamonte y Dos Sicilias en las luchas políticas en España y sus colonias americanas (1815-1830)." En *Revolución y diplomacia: el Trienio Liberal y América*, coordinado por María del Mar Barrientos Márquez y Lola Lozano Salado, 79-95. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2023.
- Costeloe, Michael P. *La primera república federal de México, 1824-1836. Un estudio de los partidos políticos en el México independiente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Díaz y de Ovando, Clementina. "El grabado comercial en México, 1836-1856." En *El arte mexicano*, coordinado por Fausto Ramírez, 1392-1411. Vol. 10. México: Secretaría de Educación Pública, Salvat Mexicana de Ediciones, 1986.
- Galli, Florencio. *Memorias sobre la guerra de Cataluña en los años 1822 y 1823*. Barcelona: Imprenta de A. Bergnes, 1835.
- Guzmán, José R. "Tratado definitivo de paz y amistad entre la República Mexicana y S.M. Católica." *Boletín del Archivo General de la Nación*, no. 1 (1977): 23-25.
- Fernández, Justino. "Introducción." En *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, 13-23. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1956.
- . "La visión de México de Claudio Linati." En *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, 25-68. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1956.
- Fernández Sebastián, Javier. "Liberalismo en España (1810-1850). La construcción de un concepto y la forja de una identidad política." En *La Aurora de la Libertad. Los primeros liberalismos en el mundo iberoamericano*, coordinado por Javier Fernández Sebastián, 261-300. Madrid: Marcial Pons; Ediciones de Historia, 2012.
- . "Liberales sin fronteras, Cádiz y el primer constitucionalismo hispánico." En *Cadice e Oltre: Costituzione, Nazione e libertà: la carta gaditana nel bicentenario della sua promulgazione*, coordinado por Fernando García Sanz, Vittorio Scotti Douglas, Romano Ugolini, y José Ramón de Urquijo y Goitia, 465-490. Roma: Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2015.
- Gorostiza, Manuel E. de. *Obras. Teatro*. Vol. 1. México: Imprenta de V. Agüeros, 1899.
- Guardino, Peter F. "Los campesinos mexicanos y la guerra de Independencia: un recorrido historiográfico." *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, no. 51 (2010): 13-36.
- Lasagni, Roberto. *Dizionario biografico*. Parma: Istituzione delle Biblioteche del Comune di Parma, 1999.
- Linati, Claudio. *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1956.
- Marún, Gioconda. *Orígenes del costumbrismo ético social. Addison y Steele: Antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Miami: Ediciones Universal, 1983.
- Mora y Villamil, Ignacio de. *Las defensas de México en 1824*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983.

- Puigmal, Patrick Jacques. "Militares y militantes políticos: el actuar de los napoleónicos en la construcción republicana en América latina durante la independencia (1810-1835)." *Historia Caribe*, no. 35 (2019): 55-83. <https://doi.org/10.15648/hc.35.2019.3>.
- . *Diccionario de los militares y agentes napoleónicos durante la independencia. México, Centroamérica, el Caribe y Brasil (1791-1840)*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional de Chile, 2020.
- Santillana, Daniel. "Sobre el Iris de Linati y los mexicanos pintados por sí mismos." *Fuentes humanísticas*, no. 41 (2010): 69-81.
- Spell, Jefferson Rea. "El movimiento costumbrista en México." *Revista de la Universidad de México*, no. 25 (1938): 5-11.
- . "El movimiento costumbrista en México." *Revista de la Universidad de México*, no. 26 (1938): 23-28.
- . "El movimiento costumbrista en México." *Revista de la Universidad de México*, no. 27 (1938): 21-26.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. "El retrato mexicano regional a mediados del siglo XIX." En *Insurgencia y republicanismo*, coordinado por Jesús Raúl Navarro García, 251-276. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- Simal, Juan Luis, "Exilio y liberalismo internacional, 1814-1833. Una propuesta de interpretación." Ponencia presentada en el Seminario de Investigación, Departamento de Historia Contemporánea, Madrid, 29 de marzo de 2011. Consultado el 6 de agosto de 2014. https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-13888/juan_luis_simal.pdf.
- Solá, Angels. "Escoceses, yorkinos y carbonarios. La obra de O. de Attellis, marqués de Santangelo, Claudio Linati y Florencio Galli en México en 1826." *Boletín Americanista*, no. 34 (1984): 209-244.
- Sprague, Paula A. *El Europeo (Barcelona, 1823-1824): Prensa, modernidad y universalismo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009. <https://doi.org/10.31819/9783964562876>.
- Toussaint, Manuel. *La litografía en México en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional de México, 1934.
- . "Prólogo." En Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, 5-9. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1956.
- Vázquez Semadeni, María Eugenia. "El Rito de York como centro de acción política en el primer México independiente, 1825-1830." *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, no. 2 (2009): 41-55. <https://doi.org/10.29043/liminar.v7i2.298>.
- Zavala, Lorenzo de. *Ensayo histórico de las revoluciones de México, desde 1808 hasta 1830*. Tomo 1. México: Imprenta a cargo de Manuel N. de la Vega, 1845.



La mirada de México en Carl Nebel y en Adele Breton como construcción del imaginario postvirreinal

The View of Mexico in Carl Nebel and Adele Breton as a Construction of the Post-Virreinal Imaginary

Francisco Javier Pizarro Gómez

Universidad de Extremadura, Cáceres, España

jpizarro@unex.es

0000-0003-4588-1449

Angelika García Manso

Universidad de Extremadura, Cáceres, España

angmanso@unex.es

0000-0002-9068-9379

Recibido: 12/07/2024 | Aceptado: 01/10/2024

Resumen

Tanto las ilustraciones del Viaje pintoresco y arqueológico a la parte más interesante de México de Carl Nebel Habes (1802-1855) como las acuarelas de Adele Catherine Breton (1849-1923) participan de una misma idea programática, aunque difieren en la manera de presentarla. Ambos forman parte con todo derecho de la nómina de artistas viajeros, aunque otros nombres como los de Humboldt, Rugendas o Egerton hayan capitalizado el interés bibliográfico por este fenómeno. Llamar la atención sobre estos dos artistas, confrontar su diferente manera de enfrentarse al pasado y presente mexicanos desde las orillas de su diferente formación y condición, pero también desde tiempos muy diferentes que oscilan entre el momento post-independentista de Nebel hasta el del Porfiriato de Breton, son algunos de los objetivos que persigue este artículo.

Abstract

The illustrations in the Picturesque and Archaeological Journey to the Most Interesting Part of Mexico by Carl Nebel Habes (1802-1855) and the watercolours by Adele Catherine Breton (1849-1923) share the same programmatic idea, although they differ in the way they present it. Both are rightfully part of the nominated travelling artists, although other names such as Humboldt, Rugendas or Egerton have capitalised on the bibliographical interest in this phenomenon. Some of the aims of this article are to draw attention to these two artists, to confront their different ways of confronting the Mexican past and present from the points of their different formation and condition, but also from very different times, ranging from Nebel's post-independence period to Breton's Porfiriato.

Palabras clave

México
Siglo XIX
Artistas viajeros
Carl Nebel
Adele Breton
Imaginario postvirreinal

Keywords

Mexico
19th century
Travelling artists
Carl Nebel
Adele Breton
Post-Virreinal imaginary

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Pizarro Gómez, Francisco Javier, y Angelika García Manso. "La mirada de México en Carl Nebel y en Adele Breton como construcción del imaginario postvirreinal." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 338-361. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10818>.

© 2025 Francisco Javier Pizarro Gómez y Angelika García Manso. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Artistas viajeros en un nuevo horizonte de transculturalidad

Durante los últimos decenios del siglo XVIII y como consecuencia del afán científico y del nuevo espíritu descubridor de la Europa de la Ilustración, se produce un fenómeno de gran interés y trascendencia tanto para el Viejo Continente como para América: las expediciones científicas europeas por las tierras del Nuevo Mundo, además de su trascendencia para el ámbito de la ciencia, generaron una corriente artística con la cual cambiaron la imagen europea del llamado cuarto continente. Desde los inicios de estas expediciones científicas, la presencia de artistas para dejar constancia de las mismas y de sus hallazgos se convierte en una constante, originándose una producción que, en ocasiones, se encuentra a medio camino entre la ciencia y el arte, entre lo real y lo sublimado. Inspiradas unas en el interés despertado por el Neoclasicismo de volver la mirada al pasado y de descubrir mundos antiguos, y en otras ocasiones alentadas por el ideal romántico de evasión de la realidad europea y de evocación de mundos exóticos, las expediciones científicas y sus resultados plásticos se inscriben en el rumbo del pensamiento ilustrado y del nuevo humanismo que invadió la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII.

Los artistas viajeros del siglo XIX, aunque puedan responder a tipos y situaciones profesionales diferentes, coinciden en una forma específica de observar la realidad de manera curiosa, ilustrada y romántica¹. Entre las figuras de Humboldt y Pizarro existen evidentes distancias estéticas, pero también las cercanías que proporciona a ambos el mismo deseo de penetrar en la naturaleza y recrearla. El valor informativo de sus apuntes, dibujos, grabados, óleos y fotografías sirvieron en su momento para difundir por Europa la imagen de una América que era aún una gran desconocida y todavía hoy siguen siendo un documento único para acercarnos a la imagen del continente americano².

Al primer momento decimonónico del fenómeno del artista viajero, cuya producción va dirigida fundamentalmente a los europeos, sucederá el que se produce tras la independencia colonial con la consecuente necesidad de los estados nacientes de conocer la tierra en la que estaban emergiendo. En este contexto se inscriben viajeros que, tras

* Investigación realizada en el marco del Proyecto I+D+i *Monumenta Iconográfica Americana* (IB20133), Junta de Extremadura.

1. Damián Bayón, "Los artistas viajeros en América Latina," en *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (Badajoz: Junta de Extremadura, 1995), 169; Pablo Diener, "El perfil del artista viajero en el siglo XIX," en *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (México: Fondo Cultural Banamex, 1996), 63; Miguel Rojas Mix, *América imaginaria* (Lumen: Barcelona, 1992), 168 y ss.
2. Compendiar la imagen de América en una base de datos y analizar su proyección en el mundo de las artes europeas e iberoamericanas entre los siglos XV al XXI, ha sido el objetivo fundamental del proyecto I+D+i, *Monumenta Iconográfica Americana*, aprobado por la Junta de Extremadura en la convocatoria 2020 de Proyectos Competitivos, con la clave IB20133, de cuyo equipo investigador forman parte los autores de este artículo, el cual es fruto de los resultados científicos del mismo.

los procesos de emancipación virreinal, llegan al continente formando parte de un variopinto conjunto de profesionales para ejercer actividades de toda naturaleza y que gozan de un estatus social y cultural elitista que les permite mirar a su alrededor desde esa posición desahogada para satisfacer a una Europa ávida de conocer el presente y el pasado del continente americano. En el caso de México este movimiento estará auspiciado por su gobierno y la Academia de San Carlos, apareciendo la figura singular de Federico Waldeck, viajero, pintor y grabador de origen checo que presentó al gobierno mexicano un proyecto para estudiar las ruinas mayas y dibujó las de Palenque y Uxmal entre 1834 y 1836. En este contexto aparecían en México otras personalidades como Daniel Thomas Egerton, Juan Mauricio Rugendas o Carl Nebel.

Más tarde, el nacionalismo con el que se identificó buena parte de la política del Porfiriato posibilitó la aparición de nombres como José María Velasco, cuyos paisajes del Valle de México y sus numerosos dibujos de monumentos mexicanos encargados por el Museo Nacional escribieron una de las páginas más destacadas de la imagen mexicana del último tercio del siglo XIX y sentaron las bases de lo que en ese mismo contexto lleva a cabo Adele Breton por las mismas fechas.

Tanto Carl Nebel como Adele Breton, los artistas que protagonizan las presentes páginas, forman parte destacada de este interesante y fecundo fenómeno de los artistas viajeros decimonónicos que hemos sintetizado en párrafos anteriores para contextualizar su obra en una horquilla cronológica. Se trata de dos artistas separados en el tiempo, pero unidos por un mismo afán. Tanto las ilustraciones del *Viaje pintoresco y arqueológico a la parte más interesante de La República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834* de Carl Nebel Habes, cuya edición francesa apareció en 1836 y la castellana en 1840, como las acuarelas de Adele Catherine Breton, realizadas en la última década del siglo XIX y la primera del XX, comparten el mismo afán artístico, aunque cada uno lo aborda desde la diferente posición personal y el distinto contexto histórico en el que se desenvuelven.

Los dos artistas seleccionados para esta mirada comparada experimentaron vivencias íntimas, únicas y subjetivas, ante la realidad americana. Ambos, de igual forma que todos los artistas viajeros desde el Romanticismo, nos trasladan a espacios, momentos y vestigios del México que fue y del México que encuentran para ilustrar al espectador europeo. El viaje de aquellos artistas transforma los meros recuerdos en experiencias vitales que la imagen retiene y que, al hacerlas públicas, convierten el deleite personal en conocimiento universal. Participan Carl Nebel y Adele Breton de esa manera singular

de relación con la ciencia –tanto la arqueológica como la antropológica y la naturalista– que procuraron los artistas de su misma condición viajera, resistiéndose a ser meros ilustradores científicos, aunque llegaran a ser catalogados como tales. No son imágenes realizadas desde la distancia del mero análisis formal, pues en ellas descubrimos la implicación con el paisaje y la naturaleza humana al procurar la percepción de las mismas y la comprensión de la relación entre ambas.

El compromiso artístico e incluso vital de ambos artistas con México fue más que evidente. De Carl Nebel es necesario poner de relieve que su estancia en México entre 1829 y 1834 hizo del alemán algo más que un artista viajero propiamente dicho y que en su segunda estancia en México ilustró el conflicto bélico con los Estados Unidos (1846-1848)³. Por su parte, los desplazamientos a caballo de Breton en México le permitieron, no sin riesgo y sorteando numerosas dificultades, adentrarse en los lugares menos transitados y poder representarlos desde una posición vital muy particular. Desenvolverse desde la condición femenina en el mundo de la literatura y la ilustración del siglo XIX en México era más fácil cuando la posición elitista como consorte así lo possibilitaba, como ocurrió con la escritora Madame Calderón de la Barca (1804-1882), esposa del ministro plenipotenciario de España en México, o la ilustradora Emily Elizabeth Ward (1798-1882), esposa del embajador de México. No fue el caso de Adele Breton, que decidió no contraer matrimonio para, de esta manera, poder desarrollar su pasión por el viaje, la cual le habían inculcado sus padres desde la niñez⁴.

La proyección de ambos artistas en el panorama artístico español e internacional fue evidente y su especial forma de observar la naturaleza no pasaría desapercibida entre los pintores de su momento y de tiempos pretéritos. Las litografías de Nebel de mayor impacto, como aquellas que dedica al conflicto bélico entre México y Estados Unidos, en su álbum *The War Between The United States and Mexico Illustrated...*, se publicaron en 1851

3. José Luis Juárez López, *Las litografías de Carl Nebel. Versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2004).

4. Sobre el mundo de la mujer viajera y artista en general y en México en particular pueden verse, entre otros: Mayabel Ranero Castro, "Mujeres viajeras," *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales*, no. 10 (2007): 1-38; Rita Eder, "Las mujeres artistas en México," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 202 (1982): 251-260, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo2.1144>; Rosa María Perales Piqueres, "Aproximaciones del imaginario americano en artistas y viajeros europeos a México en el siglo XIX. Breve apunte sobre las mujeres viajeras," *Norba. Revista de Arte*, no. XXXVIII (2018): 87-107; Magdalena Illán Martín, "Artistas mexicanas en el París de *fin-de-siècle*. Hacia la visibilización del talento creativo femenino," en *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México* (Puebla: BUAP, 2023), 209-228; Angélica Velázquez Guadarrama, *Ángeles del hogar y musas callejeras: representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México* (México: UNAM, 2018). Obligado es también mencionar la exposición *Pintar en femenino: Mujeres en el sistema artístico mexicano, 1846-1940. Homenaje a Leonor Cortina*, que tuvo lugar en 2023 en el Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México y que fue, como reza el título de la misma, el homenaje expositivo a la muestra que en 1985 llevará a cabo de manera pionera Leonor Cortina en el mismo museo y con el título de *Pintoras mexicanas del siglo XIX*.

con las más avanzadas técnica litográficas de Francia en ese tiempo, siendo impresas por Joseph Rose Lemercier, fundador de la afamada empresa litográfica "Lemercier & Cie". El artista alemán elaboró su propia propuesta artística en las imágenes bélicas, sumando a la documentada relación de los acontecimientos su manera romántica de representar el paisaje en los que se desarrollan. Para el caso español, las continuas impresiones y reimpressiones de sus álbumes en castellano facilitaron la implantación de su obra en el ámbito hispano, contribuyendo no solo a fijar la imagen de México en España, sino también la de cualquier imaginario costumbrista. La repercusión de la obra de Breton en el mundo del arte tuvo que esperar el momento en el que se comenzaron a reproducir sus acuarelas y dibujos, especialmente tras la exposición de 1940, convirtiéndose en el paradigma de las pintoras que vieron en su trayectoria vital y artística un modelo a seguir.

Veamos a continuación y de manera comparada la diferente manera con la que ambos artistas se posicionaron frente al paisaje natural, al espacio urbano, a los tipos y costumbres humanos y al patrimonio arqueológico. Las limitaciones espaciales de esta publicación exigen una difícil labor selectiva de aquellas obras que mejor puedan contribuir a los objetivos propuestos, pues son muchas las que podrían presentarse a los mismos efectos.

La lectura del paisaje

Comenzando por el tema paisajístico, es importante advertir en primer lugar que tanto Nebel como Breton participaron de la responsabilidad de los artistas viajeros en el creciente interés por el entorno entre sus contemporáneos iberoamericanos. En ambos se aprecia igualmente la transformación que el género experimentó al enfrentarse a una naturaleza tan diferente de la europea. Los cambios en la paleta se hacen tan evidentes como imprescindibles para poder captar la morfología de la naturaleza americana en todos sus matices. En el caso de los artistas que nos ocupan, quizá ningún género mejor que el paisaje para evidenciar la distancia cronológica que separa a ambos por los cambios que se estaban produciendo en el mismo a medida que avanzaba el siglo XIX. Por otra parte, es preciso considerar el hecho de que el auge del género del artista viajero de paisajes tiene lugar en el segundo tercio del siglo XIX y languidece progresivamente en la segunda mitad de siglo, lo que sitúa a Breton en una posición de cierta insularidad con sus paisajes⁵. Asimismo, la distinta técnica utilizada por ambos tendrá también su reflejo en el resultado estético y en la posición de cada uno frente

5. Pablo Diener, "La pintura de paisajes entre los artistas viajeros," en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 140.

a la naturaleza. Los óleos de Nebel requieren de estudio y desarrollo a partir seguramente de bocetos o dibujos de cuidados acabados. Las acuarelas de Breton son, en sí mismas, composiciones abocetadas que manifiestan inmediatez y frescura ejecutora, aunque hubiera detrás también un proceso analítico de estudio. No debe olvidarse tampoco el uso de la fotografía como recurso en el “trabajo de campo” de los artistas viajeros, como bien supo emplear Breton para los temas arqueológicos, y su influencia en la forma de realizar los encuadres para sus composiciones.

Para esa mirada comparada con respecto al paisaje se propone como botón de muestra una de las imágenes más repetidas del territorio novohispano por los viajeros europeos del siglo XIX. Nos referimos a la imagen de la pirámide de Cholula coronada por el templo de Nuestra Señora de los Remedios. Como es sabido, la pirámide de Cholula ha sido una de las imágenes más reproducidas por los artistas viajeros desde que Humboldt se hiciera eco de su belleza en la imagen, arqueológica e imaginaria, que de la misma realizó en 1810, lo que haría posteriormente el arqueólogo Guillermo Dupaix (1746-1818) en su *Antiquités mexicaines*⁶. Muy diferente fue la manera en la que Nebel nos habría de mostrar el *skyline* más conocido de Cholula en 1839, en cuya descripción escrita se refiere precisamente a la imagen que de Cholula hiciera su mentor Humboldt y que, sin duda, conocía sobradamente⁷. La formación romántica de Nebel se refleja de manera clara en su litografía de Cholula (Fig. 1), lo que acentúa con los efectos tormentosos y pintorescos de los celajes por los que se tamiza la luz solar dejando escapar destellos que iluminan el paisaje, generando contrastes de luces y sombras. Distinta y distante es la manera con la que Breton nos lleva hasta Cholula (Fig. 2). El espacio natural que Breton nos presenta es mucho más intimista, casi silente. La calidez de la paleta permite a la artista trasladarnos la sensación cálida del momento en el que quiso captar ese espacio. Así pues, frente a la visión romántica y algo estereotipada de Nebel frente a la pirámide de Cholula, Breton nos muestra la fresca narrativa de una artista que camina con firmeza y soltura hacia el naturalismo impresionista.

6. La obra de Dupaix *Antiquités mexicaines: relation des trois expéditions du capitaine Dupaix, ordonnées en 1805, 1806, et 1807, pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque: accompagnée des dessins de Castañeda et d'une carte du pays exploré;...*, dispuso de un complemento por parte del dibujante Luciano Castañeda con el título de *Colección general de láminas de los antiguos monumentos de Nueva España, que comprende los tres viajes hechos de Real Orden por D. Guillermo Dupaix.... Dibujadas y delineadas por D. Luciano Castañeda*, que salió a la luz en 1824; Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La labor anticuaria novohispana en la época de Carlos IV: Guillermo Dupaix, precursor de la historia del arte prehispánico,” en *América, un tema para el arte*, vol. 1 de *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparadas*, coord. por Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (México: UNAM, 1994), 191-205.

7. Así lo reconoce Nebel en el texto que acompaña su imagen de Cholula: “El señor de Humboldt tuvo ocasión de reconocer los restos de este sepulcro; y hablando del techado, menciona haber observado una disposición particular de las piedras, con el objeto de disminuir la presión que el techo debía experimentar”.



Fig.1. Nebel, C., *Cholula. Viaje pintoresco...* Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/>.



Fig. 2. Breton, A., *Cholula*. Disponible en Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%3%ADstica/Adela-Breton/1010568/Gran-Pir%3%A1mide-e-Iglesia%2C-Cholula.html>.

Tanto Nebel como Breton permiten que el paisaje sea el verdadero protagonista de sus composiciones, aunque Nebel, desde su condición romántica y su formación como arquitecto, busque magnificar y dimensionar la naturaleza con la presencia humana. Imágenes de Nebel como las tituladas *Monte Virgen* y *Tampico de Tamaulipas* son un buen paradigma de ello. Pero tampoco Breton es artista a la que le guste prescindir de la figura humana en sus paisajes, pues suele humanizarlos disponiendo alguna presencia, aunque sea tímida, en los mismos. Ocurre así, por ejemplo, en su paisaje del volcán Popocatepetl –cuya majestuosidad cautivó a la pintora representándolo en diferentes momentos– o en algunas de sus vistas del lago de Pátzcuaro, cuya belleza sedujo a la británica para captar su imagen desde distintas perspectivas. A veces hay que escudriñar el paisaje para descubrir la presencia humana, como en la ocasión en la que presenta unas palmeras de Colima donde la naturaleza se hace protagonista casi en exclusividad y cuya virginal apariencia sólo queda transformada mínimamente por el sendero que la vegetación parece querer invadir para borrar su trayectoria. En este tipo de paisajes Adele Breton se afana por ofrecer un destacado interés botánico por las especies arbóreas y vegetales, cuidando que la representación de las mismas permita su identificación. En este sentido, Breton se posiciona claramente en ese dilema que mostró el artista viajero frente al paisaje, al oscilar en sus obras entre lo poético y lo científico. La relación de Nebel con Humboldt se aprecia con especial claridad en el interés de aquel por que sus paisajes sean algo más que eso y por que se conviertan en un repertorio de especies arbóreas y botánicas, lo que redundará en los textos con los que acompaña las imágenes en su *Viaje pintoresco*⁸.

Pero el paisaje no siempre es para el artista viajero un género exclusivamente naturalista. Con frecuencia, es el marco en el que se desarrolla una escena humana, se adivina la presencia de una población en la lejanía o se convierte en el espacio del que surge la ruina. Sin duda, Nebel es quien mejor supo hacer del paisaje el complemento perfecto de las representaciones en las que los vestigios de las culturas prehispánicas afloran para convertir estos en testimonios a merced de la naturaleza y de su poder destructor. Al mismo tiempo, las láminas de Nebel son la imagen que el Romanticismo nos habría de

8. Con estas palabras describe Nebel la naturaleza que aparece en su "Monte Virgen": "A la derecha, en el primer plano, se ve una planta de enormes ramas, llamada Tarro, especie de bambú. A lo lejos se parece esta planta á un gran penacho de plumas; ella es muy común en aquellos lugares, y hace el tormento de los caminantes, á causa de sus innumerables espinas las cuales son tan peligrosas por su fuerza que rompen hasta el cuero... El árbol, que se ve á gran distancia á la izquierda del cuadro es una higuera silvestre. Una choza india, situada á su pie, da á conocer el inmenso tamaño de este árbol. Se ven las ramas que descienden del árbol para tomar raíz al lado del tronco principal; reuniéndose todas estas nuevas ramas sucesivamente al primer tronco, producen con el tiempo un volumen extraordinario capaz de servir de fundación á una catedral; es menester verlo para poderse formar una idea de este monstruo de la naturaleza".

proporcionar de la ruina al hacerlas testimonio de un pasado con valores pintorescos y nostálgicos. Esto se pone de relieve, por ejemplo, en el grabado que dedicó a las ruinas de Tuxpan (Túxpam), en el estado de Veracruz. En medio de una vegetación selvática presidida por una gran ceiba se adivina la presencia, casi fantasmal, de la pirámide de la que fuera la capital totonaca. Aunque en el texto que acompaña la imagen Nebel hable del “carácter grandioso de sus monumentos y construcciones”, resulta evidente que él prefiere que la grandiosidad resida en el espacio natural en el que estas se encuentran. Algo semejante sucede en su representación de la pirámide del Tajín, en la que, a diferencia de lo plasmado en Tuxpan, hace de la construcción el eje argumental de la obra, apartando la vegetación circundante para que aquella emerja en todo su esplendor y modificando el paisaje si es necesario, tal y como hiciera Catherwood en su *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* (1844), lo que él mismo habría de reconocer⁹, para que los testimonios arqueológicos se aprecien con mayor rotundidad. Como bien señala Nebel, su imagen es posiblemente la primera que se lleva a cabo de tan importante monumento, a pesar de que tanto Humboldt y otros viajeros y arqueólogos la mencionaran. Sin embargo, lo importante de lo que hace Nebel en su imagen no es solo esta en sí, sino lo que indica en su texto con respecto al poder destructor de la naturaleza, algo que transmite tanto esta obra como la anteriormente mencionada de Tuxpan¹⁰. Algo parecido parece hacernos ver en el grabado en el que presenta los vestigios arqueológicos del monte de Malpica, de forma que en medio de una exuberante vegetación aparecen los restos que dos figuras humanas que parecen afanarse en descubrir, añadiendo a la composición el componente romántico del descubrimiento arcaico. En paisajes como el que dedica a las ruinas de La Quemada (*Vista general de las ruinas de La Quemada*), estas son un mero accidente morfológico de un espacio en el que la transformadora huella humana del medio ha desaparecido con el paso del tiempo. Es una especie de evocación con añoranza de un tiempo ya lejano al que se rinde homenaje venerando sus vestigios, de los que realizaría además un interesante plano topográfico. No estuvo exenta la mirada de Nebel de esa posición oscilante que experimentó el viajero europeo por el Nuevo Mundo entre representar lo verosímil e imaginar lo inexistente, entre la descripción de lo que ve,

9. Charles Minguet y Jean-Pierre Duviols, *Frederick Catherwood. Un monde perdu et retrouvé* (París: Bibliothèque de l'Image, 1993), 46.

10. El texto al que nos referimos dice lo siguiente: “Es verdad que cerca de la pirámide hubo en otro tiempo algunas habitaciones y tal vez una ciudad entera, como parecen indicarlo los fragmentos de arquitectura que se encuentran á media legua al rededor; pero aun suponiendo que esta ciudad no haya sido abandonada sino después de la conquista española, este tiempo es más que suficiente para que en una tierra tan feraz y bajo la influencia del calor sofocante de la zona tórrida, la vegetación se franquee un camino por medio de los muros y monumentos, derribando cuanto quiera oponerse á su marcha, hasta haber reconquistado y cubierto de ruinas del genio humano el suelo de donde la civilización había querido desterrarla. Solo un monumento de la importancia y de la construcción de esta pirámide puede haber resistido hasta ahora á la acción destructora de tal temperamento; sin embargo, este monumento correrá la suerte común: árboles grandes y pequeños han echado ya raíces en las coyunturas y hendiduras de las piedras, y en pocos años desaparecerá el último testigo de una antigua y alta civilización”.

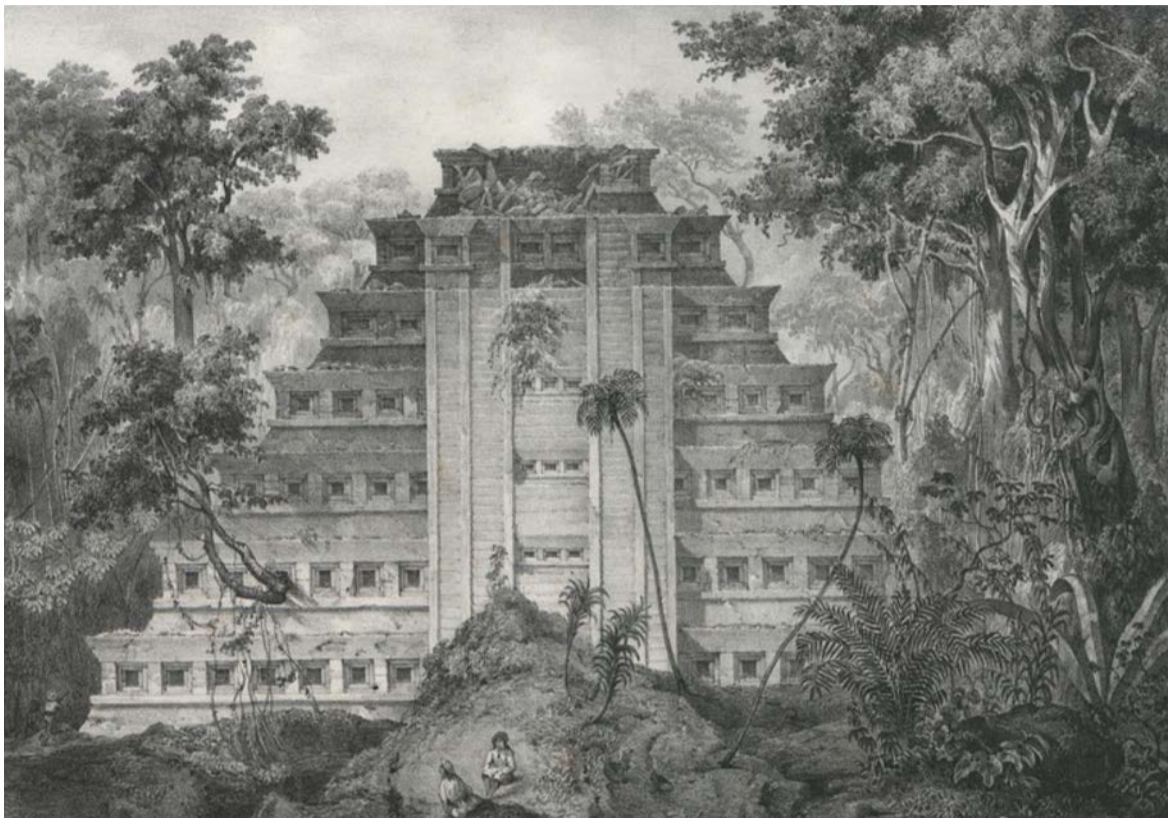


Fig. 3. Nebel, C., *El Tajín. Viaje pintoresco...* Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/>.

el deseo de transmitir la emoción ante aquellos vestigios del pasado y el afán por recrear este en ocasiones de manera idealizada.

El posicionamiento de Adele Breton frente al paisaje con restos arqueológicos es muy parecido a la del artista alemán, pero son evidentes las distancias que existen entre ambos artistas¹¹. La pintora se presenta ante el paisaje de ruinas de una manera más veraz y, a diferencia de Nebel, sin eliminar la vegetación que ha hecho presos los vestigios del pasado ni tratar de practicar la reconstrucción figurada de estos. Esto se pone claramente de relieve si comparamos la forma en la que ambos artistas se ocupan de la pirámide del Tajín. La posición de Nebel ante la misma pirámide es la académica inspirada en el sentimiento neoclásico y en el afán rector (Fig. 3). Cuando Breton hace de la pirámide el motivo de su acuarela, lo cual repitió en varias ocasiones, lo plasma con un extraordinario respeto hacia el monumento, hacia el paso del tiempo por el mismo y al espacio que lo circunda. Vegetación y monumento se complementan y forman una unidad (Fig. 4).

11. Mary French McVicker, *Adele Breton: A Victorian Artist Amid México's Ruins* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005).



Fig. 4. Breton, A., *El Tajin*. Disponible en Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%3ADstica/Adela-Breton/938857/Escalera-de-la-Pir%C3%A1mide-de-los-Nichos%2C-El-Taj%C3%ADn%2C-Papantla%2C-M%C3%A9xico.html>.

Los vestigios arqueológicos

Estos paisajes con ruinas nos dan pie para introducirnos en el mundo de lo arqueológico y visualizar de manera confrontada la posición de estos dos artistas frente a aquél. Al igual que el resto de obras que los artistas viajeros dedicaron a los vestigios arqueológicos del pasado, las ilustraciones de Nebel y las acuarelas de Breton llevan a cabo una interpretación de aquéllos desde el posicionamiento decimonónico eurocéntrico, observando el pasado prehispánico desde planteamientos artísticos objetivos. Esta forma de enfrentarse a la ruina, a pesar del romanticismo de su actitud, convierte sus obras en documentos de interés para el estudio científico al convertirse en muchos casos en imágenes pioneras de gran utilidad para arqueólogos e historiadores.

Tanto Nebel como Breton hicieron de los restos arqueológicos prehispánicos de México uno de los motivos preferidos de sus ilustraciones. Conscientes de la importancia de las civilizaciones del antiguo México y de la de sus testimonios para reconstruir la historia de las mismas con la mayor información posible, se afanaron en representar tanto grandes construcciones arquitectónicas como restos pictóricos, cerámicos y escultóricos en el convencimiento de que era una suerte de obligación ética dejar testimonio gráfico de los mismos. Pero en ese afán se manifiesta también la evidente fascinación que las culturas antiguas ejercen en la Europa del siglo XIX y, de alguna manera, el poder seductor de civilizaciones primitivas en cuanto que evocadoras del estado humano prístino.

A la hora de valorar la actitud de ambos antes el pasado, es necesario tener en cuenta la corriente arqueológica y la "anticomanía" que vive Europa en el siglo XIX y que tanto Nebel como Breton habían mantenido algún contacto con los restos arqueológicos romanos. Los descubrimientos arqueológicos que tienen lugar en el Nuevo Mundo se asemejaron para el hombre occidental a una reproducción del descubrimiento del mundo antiguo en la Europa del siglo XVIII. Tengamos en cuenta que en 1810 Humboldt publica su *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*¹², y que en 1822 se editaba por vez primera en Londres la *Description of the Ruins of an Ancient City, Discovered Near Palenque, in the Kingdom of Guatemala, in Spanish America*, es decir el informe que el capitán Antonio del Río había realizado en 1787 por encargo del monarca español Carlos III y que constituye

12. La edición formaba parte de la magna publicación *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland, que se editó en varios volúmenes y diferentes años del primer tercio del siglo XIX.

la primera expedición arqueológica que se lleva a cabo en el Nuevo Mundo y que, total o parcialmente, se había traducido a varios idiomas¹³. Es bastante probable que tanto Nebel como Breton conocieran estas obras y que se convirtieran en su modelo para aplicar. Nebel, sin lugar a dudas, debió conocer esta obra y tanto su formación en Italia como el contacto con Humboldt produjeron el deseo de seguir la estela de su mentor. Por su parte, Adele Breton perteneció a una familia interesada por la arqueología y en Bath, ciudad en la que residió durante algún tiempo, pudo contemplar los restos romanos de la ciudad británica. Así pues, no debe extrañarnos las referencias que al mundo antiguo y su comparación con las mesoamericanas encontramos en los textos de Nebel. De esta forma, por ejemplo, cuando se refiere a las ruinas de Xochicalco en su *Viaje pintoresco* afirmaba que la civilización que levantó aquellos monumentos se “merece tanta atención como los del mundo antiguo”. Y cuando se dedica a los restos hallados en el Monte de Malpica escribía lo siguiente: “encontré, al limpiar el suelo, una especie de empedrado de piedras muy anchas y de forma irregular, parecidas á los empedrados de los caminos antiguos de las inmediaciones de Roma”. En esta misma dirección debe considerarse el hecho de que en las primeras páginas de su obra se refería a México como la “Ática americana”¹⁴. La identificación del mundo americano con el clásico antiguo en artistas como Waldeck o Nebel subyace ciertamente el posicionamiento ideológico neoclásico que contemplaba la posibilidad de crear nuevos mundos susceptibles de ser moldeados desde los principios de la Antigüedad y hacer de ello un compromiso moral eurocentrista. La posición frente al patrimonio del pasado es sensiblemente diferente entre el alemán y la británica, pues esta no participó del afán neoclásico europeo de apropiación de aquel desde el coleccionismo, lo que nacería en Nebel de su relación con Waldeck.

Los grabados de Nebel y las acuarelas de Breton dedicados a la arqueología mexicana prehispánica son un documento de extraordinaria importancia para investigadores y arqueólogos. Sabedores de ello y de la trascendencia de su trabajo, tanto uno como otro se afanan en dibujar con la mayor precisión monumentos, relieves, esculturas, pinturas y objetos de toda índole. El sentido analítico de Adele Breton es absolutamente magistral en la forma pulcra y precisa con la que reproduce los testimonios pictóricos,

13.. María Concepción García Sáiz, “Antonio del Río y Guillermo Dupaix: el reconocimiento de una deuda histórica,” *Anales del Museo de América*, no. 2 (1994): 100.

14. Esta posición ideológico-artística neoclásica se manifiesta con absoluta rotundidad en Waldeck y en aquellas obras en las que lleva a la mujer mexicana al pasado prehispánico, la idealiza al modo clásico e incluso la sitúa en el contexto del mito antiguo, como cuando realiza su “Interpretación del mito de Ariadna ante las ruinas de Palenque”.



Fig. 5. Breton, A., *Catedral de Aguascalientes*. Disponible en Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.es/impresion-artistica/Adela-Breton/938859/Catedral%2C-Aguascalientes.html>.

pero también en la manera con la que plasma las cariátides del templo del Jaguar de Chichen-Itzá, presentándonos las mismas de frente, de espaldas y de perfil. Más precisas en el dibujo son las composiciones de Nebel, como los extraordinarios grabados en los que reproduce la colosal escultura de Coatlicue, que aparecía a finales del siglo XVIII en los trabajos de construcción que se practicaban en el Zócalo de la ciudad de México, o el excepcional calendario azteca, que presenta y describe con todo detalle a modo de colofón a su *Viaje pintoresco*.

Pero también el arte virreinal fue objeto de alguna atención por parte de ambos, bien es verdad que en menor escala que el prehispánico, lo que hay que entender dentro de la corriente nacionalista que tanto Nebel como Breton vivieron en su tiempo y que buscaba en el pasado prehispánico las raíces culturales de

la nación. Excepcionalmente, Nebel incluye un grabado en su obra dedicado a la Capilla del Señor de Santa Teresa de la Ciudad de México, obra del arquitecto neoclásico José Antonio González Velázquez, para mostrar las consecuencias del terremoto de 1845. Nebel sólo dedica alguna atención a los monumentos virreinales cuando reproduce escenas urbanas a las que después nos referiremos. Son igualmente escasas las acuarelas que dedicó Adele Breton a la representación de algunos testimonios de los tiempos del virreinato, como cuando representa las ruinas de una vivienda de cierta nobleza en Chalchicomula de Sesma (Ciudad Serdán), mostrando el destino que esperaba a numerosas edificaciones virreinales tras su abandono por sus inquilinos, o la magnífica fachada principal de la catedral de Aguascalientes (Fig. 5).

El espacio urbano

Otro de los temas cultivados por ambos artistas, como una suerte de diario gráfico de las poblaciones por las que discurrieron sus viajes en el territorio mexicano, fue el de los paisajes urbanos, en una selección que no sigue un criterio histórico-artístico y sí personal. La posición de ambos artistas en el espacio urbano es muy diferente. Mientras Nebel hace de la ciudad un espacio analizable del que se distancia para reproducir los hitos arquitectónicos que lo identifican con total objetividad, Breton se introduce en el contexto urbano, lo habita y lo vive, o bien nos ofrece la imagen de la ciudad cuando el viajero se aproxima a la misma. No es de extrañar, por tanto, que Nebel recurra a imágenes en perspectiva elevada para representar las plazas de Veracruz, Guanajuato, Guadalajara, Zacatecas o Ciudad de México. Estas y otras plazas, como la de Aguascalientes, son para Nebel el espacio urbano por excelencia de la ciudad, el lugar que identifica esta y en el que se encuentran algunos de los hitos arquitectónicos más destacados de la misma y en los que deja testimonio de admiración por ellos como el arquitecto viajero que era. Solo en algunos casos, como en el de Papantla, San Luis Potosí o Puebla de los Ángeles, se aleja de la ciudad y nos muestra los perfiles de sus edificios significativos en la distancia. La presencia de la figura humana en las vistas urbanas de Nebel convierte estas también en escenas costumbristas, aunque no podamos identificar los tipos humanos que pululan por el espacio. Es, de alguna forma, una representación arquetípica de la colectividad humana que habita la ciudad. No ocurre así con los edificios que conforman el espacio placero y que Nebel reproduce con toda veracidad. De ahí su valor documental, como cuando presenta la catedral de Guadalajara con las torres desmochadas por el sismo de 1818 y antes de que, a mediados del siglo XIX, se remataran las mismas con la estructura diseñada por el arquitecto Manuel Gómez Ibarra (Fig. 6).

La forma de entender y sentir la ciudad para Breton es sensiblemente diferente a la Nebel. La británica habita la ciudad, nos introduce en la misma y nos hace experimentar las sensaciones que ella percibe al recorrer sus ámbitos. Por otra parte, huye de los grandes espacios urbanos y se centra en rincones, en ocasiones recónditos, de arquitecturas populares, como en la intimista acuarela dedicada la vista urbana de Pátzcuaro o aquella que representa seguramente una calle de Ciudad Serdán con la imponente presencia al fondo del volcán Citlaltépetl (Fig. 7). Sólo en alguna ocasión nos lleva hasta el centro urbano y nos presenta sus hitos arquitectónicos, como cuando dibujó en 1901 la plaza de Celaya para dejarnos ver parte de su catedral e interesarse más por la sociedad que habitaba ese espacio, convirtiéndolo en lugar para el mercado. Al



Fig. 6. Nebel, C. *Plaza mayor de Guadalajara*. *Viaje pintoresco...* Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/>.



Fig. 7. Breton, A., *Ciudad Serdán y volcán Citlaltépetl*. Disponible en Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Adela-Breton/1010595/Volc%C3%A1n-de-Orizaba-o-Citlalt%C3%A9petl---Monta%C3%B1a-Estrella---Veracruz%2C-M%C3%A9xico.html>.

tomar distancia para ampliar el campo de visión, Breton sigue la ciudad de cerca, no se aleja y hace uso de una perspectiva factible. En esta dirección caminan las bellas vistas que nos presenta de ciudades como Tlaxcala, Guanajuato o Xalapa. Y cuando se aleja aún más, siempre desde visiones humanizadas y desde la del viajero que se aproxima o aleja de la ciudad, nos permite adivinar la belleza que nos aguarda al llegar o evocar la que dejamos atrás al alejarnos de ella, según ocurre en acuarelas como la que dedica a Puebla de los Ángeles, cuyo *skyline* compite con el relieve al fondo de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Recordemos que desde Humboldt la seducción ejercida por los volcanes americanos se dejó sentir en la frecuencia con la que estos aparecen en esos paisajes pintorescos del artista viajero, lo que tiene que ver tanto con el deseo de reproducir su cautivadora majestuosidad como con el afán de que quede constancia gráfica y documental de su existencia.

Tipos y costumbres

Hemos dejado para el final un género muy querido para quienes redactan estas páginas, como es el de los tipos humanos y la temática costumbrista, en el que nos hemos adentrado en otras ocasiones. Es en esta materia en la que encontramos las mayores distancias entre los dos artistas objeto de análisis, no sólo por la desigual cantidad de ocasiones en la que el tema interesó a uno y a otra, sino por la manera con la que se aborda el género. El interés por los temas etnográficos iberoamericanos no era nuevo y hundía sus raíces en los primeros tiempos del virreinato, siendo especialmente notables las conocidas acuarelas de indígenas mexicanos de 1529 de Christoph Weiditz para su *Trachtenbuch*, la singular obra de François Desprez *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages, le tout fait après le natural* (1567), así como las magníficas imágenes que de los habitantes del Brasil holandés nos dejara Albert Eckhout entre 1641 y 1643. En el siglo XIX la atracción por los temas etnográficos y costumbristas iberoamericanos conecta con la corriente costumbrista romántica y con el sentimiento nacionalista para dar como resultado el acercamiento de los artistas a aquéllos¹⁵. En el caso mexicano, y de igual manera que en otros países iberoamericanos, irrumpe la necesidad de las élites culturales por conectar con lo popular a raíz del sentimiento nacional que surge tras el fenómeno independentista. Conservar las raíces culturales más genuinas era una manera de asegurar la sustancialidad de la nación.

15. Juana Gutiérrez Haces, "Etnografía y Costumbrismo en las imágenes de los viajeros," en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 177.

Centrando el objetivo en el caso mexicano y en el siglo XIX, debemos tener presente el papel que en esta dirección tuvieron publicaciones como la de William Bullock *Six Month's Residence and Travels in Mexico*, editada en Londres en 1824, en el que además de interesantes vistas urbanas, paisajes y testimonio arqueológicos, incluía algunas láminas con la representación arquetípica de la sociedad mexicana india y criolla, o la del litógrafo y dibujante Claudio Linati, *Trajes civiles, religiosos y militares de México (Costumes civils, militaires et religieux du Mexique)*, editada en Bruselas en 1828 para dejarnos, entre otros temas, un amplio repertorio de indumentarias, costumbres y tipos humanos de la sociedad mexicana de aquel momento. Ese mismo año el suizo Lukas Vischer llegó a México, haciendo de la figura humana y los tipos populares su principal interés ilustrador y artístico en su *Carnet de Voyage*. Es evidente que la selección de los temas que realizan tanto Nebel como Breton conectaba con la tradición costumbrista precedente, pero en el caso mexicano el camino abierto por Linati y por Vischer sería inspirador tanto para nuestros artistas como para otros viajeros europeos interesados por los temas costumbristas, como el también pintor suizo Johann Salomon Hegi (1814-1896). En la segunda década del siglo XIX el checo Jean Frédéric Maximilien de Waldeck (1766-1895) ya se había interesado por los temas etnográficos de Palenque, aunque hasta 1838 no se publicaría en París su conocido *Voyage pittoresque et archeologique dans la province d'Yucatan*. Así pues, nuestros artistas se vieron inmersos en una corriente artística que puede rastrearse siglos antes y que en el siglo XIX había despertado un evidente atractivo entre los artistas viajeros. No olvidemos tampoco que el propio Humboldt en su *Voyage de Humboldt et Bonpland. Première partie. Relación Historique* (París, 1810) incluyó también diversas láminas con la imagen de indios michoacanos con su indumentaria tradicional.

De igual forma que en el resto de los géneros por lo que han transitado estos dos artistas, también en este existen diferentes maneras de enfrentarse a esa realidad. Bien es verdad que ambos, como partícipes del costumbrismo artístico, comulgan de las características esenciales del género. Los dos nos muestran escenas y personajes arquetípicos de la sociedad mexicana, pero no de toda sino de una parte de la misma, de aquella en la que se podían encontrar sus esencias y satisfacer la curiosidad pública. Para Nebel, siempre académico y metódico, el paisaje humano merece la misma consideración estética que el paisaje natural y en las descripciones textuales que realiza de las escenas representadas ejecuta un ejercicio semejante al que lleva a cabo en las descripciones paisajísticas, analizando cada elemento en función de razones sociales, culturales y ambientales. Así, por ejemplo, explicaba Nebel la forma de vestir de las *Indias de la Sierra* en una de sus más populares estampas:

Los trajes de más lujo, y de formas y colores variados, se encuentran siempre entre los pueblos montañoses. Puede creerse que esto proviene de la simpatía que existe entre los hombres y la naturaleza del suelo que habitan; ó, por mejor decir, de un espíritu de imitación que los conduce á reproducir, en lo que les toca de más cerca, la riqueza y la variedad de la naturaleza que los rodean. No solamente influye mucho esta naturaleza sobre el gusto de los pueblos, sino también sobre sus costumbres, su idioma, su religión y su independencia, separándolos lo impracticable de su terreno de la influencia viciosa de las grandes poblaciones.

El hecho de que Nebel se quede en lo epidérmico de lo humano, como es el tema de la indumentaria y las diferentes formas de vestir, es algo que tiene su explicación en la tradición desde Weiditz, pero también en la búsqueda de identidades etnográficas y pintorescas que pudieran ser de interés tanto para México como para Europa. Cuando Nebel se adentra de manera selectiva en las formas de vida lo hace desde la misma óptica y consagrando una atención especial a la población india, a la que dedica frases que parecen inspiradas en las crónicas y en las imágenes de América en las que se hacía de la antropofagia su emblema. Así se expresa en el texto que acompaña la imagen que dedica a los *Indios carboneros y labradores*:

Ya no se trata de individuos que devoran á sus enemigos, y que, sin domicilio fijo, corren de un país á otro, viviendo de la caza y de la pesca. No se trata tampoco de las gentes de que hablan los primeros conquistadores como de un pueblo civilizado con conocimientos de astronomía. Los Indios actuales de Méjico son gentes demasiado dóciles y pacíficos para comer carne humana, y demasiado flojos é indolentes para ocuparse del curso de los astros.

La mirada de Nebel es, en efecto, una mirada eurocéntrica y algo despectiva, como dejó bien claro, por ejemplo, en la descripción que hizo de sus *Poblanas* (Fig. 8):

El pueblo mejicano, que gasta mucho y sin utilidad, no se ocupa sino en satisfacer sus caprichos; ama sobre todo el lujo y la novedad en sus vestidos; y muchas veces está lleno de oro y plata sin tener ni casa ni cama. Pero poco cuidado da esto en un país en donde el clima y las costumbres no exigen ni lo uno ni lo otro. Sentados y acostados, como los pueblos del Oriente, sobre un petate extendido en el suelo, no solo no conocen estas gentes la buena mesa ni las otras comodidades de la vida, sino que ni aún aspiran á tenerías. Así es que gastan el fruto de su trabajo en las cosas más vanas y pasajeras, consultando únicamente su primera inclinación.

En escenas como *La Mantilla. Traje por la mañana* (Fig. 9), Nebel construye verdaderos cuadros de costumbres, diferenciando en dos planos bien definidos el tema principal del secundario, el cual, en tonos más difusos, sirve para situar a sus personajes en un espacio concreto. En el texto que acompaña la imagen, Nebel vierte sobre la mujer criolla una cierta actitud despectiva:

Siendo este traje enteramente español, no ofrece ningún interés de novedad, de modo que nada hay que decir sobre él. Todas las damas mejicanas han adoptado la mantilla como traje de mañana; después de



Fig. 8. Nebel, C., *Poblanas. Viaje pintoresco...* Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/>.

las dos de la tarde se visten á la moderna; pero no usando de gorro como las damas europeas, no salen sino en coche, y aun en los paseos públicos raras veces se encuentra una señora á pie, excepto de noche, cuando el adorno exige menos cuidado; entonces suelen pasearse bajo los portales que encuadran las plazas públicas, con la cabeza cubierta de un schal ó tápalo¹⁶.

En la estampa dedicada a las *Indias de la Sierra*, Nebel se recrea en los detalles de la indumentaria de las mujeres, las cuales representa de manera idealizada y, de alguna manera, clásica; asimismo, en la estampa dedicada a *Gente de Tierra Caliente* efigia a una mujer que parece sacada de la estatuaria ática, reforzando esta imagen con la greca que bordea la túnica en la zona inferior de la misma.

16. Resulta de interés el hecho de que Madame Calderón de la Barca se manifestara en términos parecidos a los de Nebel pocos años después de su *Viaje*: "En México no se practica el paseo a pie, que aquí se considera poco elegante; y aunque a veces algunas señoras vestidas de negro y puestas de mantilla se aventuren a andar a pie muy temprano en la mañana para ir a misa o de compras, están las calles en tan mal estado, y las aceras son tan estrechas, tan compacto el gentío, el hormigueo de léperos en andrajos tan molesto, que todos estos inconvenientes ofrecen una perfecta excusa para que las señoras no se dejen ver por las calles de México (...). Después de todo, cada cual tiene sus pies; pero nada más las señoras tienen coches, y es quizás esta mezcla de aristocracia e indolencia la que no permite a las Doñas mexicanas profanar las suelas de sus zapatos con el contacto de la madre tierra". Madame Calderón de la Barca, "Carta XI," *La vida en México durante una residencia de dos años en este país* (1843), trad. y prólogo de Felipe Teixidor, (Editor digital: Titivillus, 2023), 217.



Fig. 9. Nebel, C., *La Mantilla. Viaje pintoresco...* Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/>.

La posición de Adele Breton frente al paisaje humano es muy diferente a la de Nebel. Como en el caso del paisaje natural, Breton se sitúa frente a la sociedad con la que se encuentra en sus viajes con una mayor dosis de realismo y sin posicionamientos, prejuicios o juicios de valor. Existe, de igual forma que hiciera con sus paisajes, una posición emocional frente a lo que ve. Su puesta en escena es sensiblemente distinta a la del alemán. No analiza, no interpreta; simplemente representa. Ejemplo elocuente de ello es la acuarela que sobre la venta ambulante realizó en la localidad de Acámbaro. A diferencia de lo estereotipado e ideal de las escenas de Nebel, la escena dispone de una apariencia de verosimilitud, tanto por el grupo humano como por el entorno en el que se sitúa este (Fig. 10). La misma idea realista y verosímil se advierte en la acuarela en la que nuestra artista nos presenta a dos hombres fabricando una silla de montar en la localidad veracruzana de Coscomatepec. Los temas costumbristas de Breton transmiten la sensación respetuosa con la que la británica se acerca tanto al paisaje natural como al humano. En este posicionamiento de Breton frente a lo distinto subyace de alguna manera la necesidad que las mujeres de la élite victoriana sintieron de presentarse ante el mundo de la cultura y la ciencia



Fig. 10. Breton, A., *Acámbaro*. Disponible en Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Adela-Breton/884326/Ac%C3%A1mbaro%2C-Estado-de-Guanajuato%2C-M%C3%A9xico.html>.

desde discursos más emocionales y ajenos a los que ofrecía el entorno patriarcal en el que tienen que desenvolverse.

A modo de conclusión, puede afirmarse que tanto Nebel como Breton descubrieron en sus viajes por México esa desconocida otredad al mundo europeo que era la disparidad y el exotismo de la naturaleza del territorio mexicano, la singular riqueza de los testimonios arqueológicos de culturas antiguas y lo pintoresco de su paisaje humano. Las ilustraciones de Nebel y las acuarelas de Breton, que constituyen destacadas páginas de la historia gráfica de los viajeros europeos por Iberoamérica, contribuyeron a la difusión de la imagen de esta por el Viejo Continente y su contribución al mundo de la ciencia arqueológica es incuestionable. Es cierto que ambos sintieron la seducción que ejercen otros mundos sobre el hombre y la mujer occidentales, pero sólo en la británica se advierte haber sabido adentrarse con plenitud en el país, experimentar sentimientos y emociones con sus paisajes, sus culturas y sus gentes, y, en definitiva, gozar íntimamente de la belleza inesperada.

Referencias

- Bayón, Damián. "Los artistas viajeros en América Latina." En *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, 169-175. Badajoz: Junta de Extremadura, 1995.
- Calderón de la Barca, M. *La vida en México durante una residencia de dos años en este país (1843)*, Traducido y con prólogo de Felipe Teixidor. Editor digital: Titivillus, 2023.
- Diener, Pablo. "El perfil del artista viajero en el siglo XIX." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 63-87. México: Fondo Cultural Banamex, 1996.
- . "La pintura de paisajes entre los artistas viajeros." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 137-157. México: Fondo Cultural Banamex, 1996.
- Eder, Rita. "Las mujeres artistas en México," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 202 (1982): 251-260. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo2.1144>.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "La labor anticuaria novohispana en la época de Carlos IV: Guillermo Dupaix, precursor de la historia del arte prehispánico." En *América, un tema para el arte*, vol. 1 de *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparadas*, coordinado por Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello, y Juana Gutiérrez Haces, 191-206. México: UNAM, 1994.
- García Sáiz, María Concepción. "Antonio del Río y Guillermo Dupaix: el reconocimiento de una deuda histórica." *Anales del Museo de América*, no. 2 (1994): 99-119.
- Gutiérrez Haces, Juana. "Etnografía y Costumbrismo en las imágenes de los viajeros." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 159-179. México: Fondo Cultural Banamex, 1996.
- Illán Martín, Magdalena. "Artistas mexicanas en el París de *fin-de-siècle*. Hacia la visibilización del talento creativo femenino." En *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, 209-228. Puebla: BUAP, 2023.
- Juárez López, José Luis. *Las litografías de Carl Nebel. Versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- McVicker, Mary French. *Adele Breton: A Victorian Artist Amid México's Ruins*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005.
- Minguet, Charles, y Jean-Pierre Duviols. *Frederick Catherwood. Un monde perdu et retrouvé*. París: Bibliotheque de l'image, 1993.
- Perales Piqueres, Rosa María. "Aproximaciones del imaginario americano en artistas y viajeros europeos a México en el siglo XIX. Breve apunte sobre las mujeres viajeras." *Norba. Revista de Arte*, no. XXXVIII (2018): 87-107.
- Ranero Castro, Mayabel. "Mujeres viajeras." *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales*, no. 10 (2007): 1-38.
- Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Barcelona: Lumen, 1992.
- Velázquez Guadarrama, Angélica. *Ángeles del hogar y musas callejeras: representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*. México: UNAM, 2018.




Las ideologías nacionales en la iconografía de Hernán Cortes en el siglo XIX. El papel de la Academia

National Ideologies in the Iconography of Hernán Cortés in the 19th Century.
The Role of the Academy

Rosa Perales Piqueres

Universidad de Extremadura, Cáceres, España

rperales@unex.es

 0000-0002-9860-9409

Recibido: 15/07/2024 | Aceptado: 02/10/2024

Resumen

En el contexto convulso de la España del siglo XIX, la efigie cortesiana no solo es recurrente sino necesaria, al convertirse en el paladín de los ideales sociopolíticos que rigen su tiempo, siendo representado por los conservadores y por los liberales. A ello se une una segunda vía, el perfil europeo de su imagen, cuya consciencia de valor aumenta en popularidad, al presentarse exenta de las cargas emocionales anteriores, y siendo favorecida por el movimiento romántico. En estos campos de acción se moverán las propuestas intelectuales europeas y españolas que influirán a través de publicaciones y estampas en las academias de Bellas Artes, propiciando un revisionismo histórico, iniciado en los siglos anteriores, que desembocará en una nueva mirada crítica sobre los hechos acontecidos en América y en una nueva iconografía de Hernán Cortés.

Abstract

In the turbulent context of 19th century Spain, the Cortesian effigy is not only recurrent but necessary, becoming the guardian of the sociopolitical ideals that govern his time, being represented by conservatives and liberals. To which they are given a second opportunity, the European profile of their image, keep in mind whose value increases in popularity, as it is presented free of the previous emotional burdens and is favored by the romantic movement. In these fields of action, European and Spanish intellectual proposals will move, those that influence through publications and prints in the Academies of Fine Arts, promoting historical revisionism, initiated in previous centuries, which will lead to a new critical look at the events that occurred in America and in a new iconography of Hernán Cortés.

Palabras clave

Hernán Cortés
Conquista de México
Teoría del Arte
Academia de Bellas Artes
Arte del siglo XIX
Pintura de historia

Keywords

Hernán Cortés
Conquest of Mexico
Theory of Art
Academy of Fine Arts
19th Century Art
History painting

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Perales Piqueres, Rosa. "Las ideologías nacionales en la iconografía de Hernán Cortes en el siglo XIX. El papel de la Academia." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 362-383. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10827>.

© 2025 Rosa Perales Piqueres. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Con el paso de Antiguo Régimen al concepto liberal de nación, en Europa se produce una politización social que permanece hasta nuestros días. La identidad colectiva será una necesidad impulsada, aceptada y promovida por toda sociedad moderna que se precie, creando un sistema de comunidades nacionales a nivel internacional. Desde el siglo XVIII los pensadores europeos están de acuerdo en que la base de la convivencia de la sociedad humana es la nación. El hombre y la mujer modernos aceptarán el sistema como una realidad que determinará todos los aspectos de su existencia. A finales de siglo, la religión, la monarquía y el sistema rural serán abandonados por otra forma de sociedad que es la sociedad moderna¹. Autores como Tomás Pérez Vejo, ya plantearon la homogeneización de los pueblos a raíz de las invasiones napoleónicas, "las naciones se inventan, pero no a partir de decretos y gobiernos, sino de valores simbólicos y culturales"²; esta transcendencia favorecerá el alejamiento de los valores medievales y señoriales basándose en una cultura común, necesitada de héroes y de referentes a seguir. Es evidente que esta postura afecta a la visión que se tiene del pasado, de tal manera que no es de extrañar la aparición de un revisionismo histórico sobre los acontecimientos más relevantes de los últimos siglos, y en concreto sobre el descubrimiento y conquista de América, cuyo resultado fue la transformación total del continente europeo.

La sociedad, el pensamiento que genera y los comportamientos políticos, afectarán por igual al devenir de una cultura que debe romper con lo anterior, representada por su mirada al pasado clásico para centrarse en un proceso cultural abierto, basado en una nueva visión hacia un mundo que ahora aparece distinto, tanto en concepto como en geografía, en el que, hasta entonces, se había centrado Europa³. Las sociedades liberales y los nuevos ciudadanos quieren conocer otro mundo que no sea el Antiguo, ligado a las clases dirigentes anteriores. América significa el futuro, pero también el misterio de lo desconocido, y el nuevo viajero desea conocer otro modo de vida, otras culturas lejanas y un exotismo del que carecen las civilizaciones tradicionales del Mediterráneo. En esta amalgama de cambios, el papel de España va a ser determinante para, desde la perspectiva proteccionista y colonial europea, se enjuicie y se juzgue

1 Tomás Pérez Vejo, *Nación, Identidad Nacional y Otros Mitos Nacionalistas* (Madrid: ediciones Nobel, 1999), 8, 16.

2 Pérez Vejo, 17.

3 Ramón Ezquerra, "La crítica española de la situación de América en el siglo XVIII," *Revista de Indias*, no. 22 (1962): 278; Miguel Artola, "América en el pensamiento español del siglo XVIII," *Revista de Indias*, no. 29 (1969): 67; Javier Yagüe Bosch, "Aspectos de la visión de América en los ilustrados," *Cauce*, no. 14-15 (1992): 64.

el comportamiento de sus militares en la conquista de América por otras potencias de ultramar, sin entrar ellas mismas en sus propias contradicciones. Naciones como las anglosajonas, Inglaterra o EEUU, se interesarán por hechos y personajes de la llegada y conquista de América, teniendo especial interés en las figuras de los conquistadores, de entre los que destaca Hernán Cortés, personaje que se ajusta a los intereses de la sociedad del momento, tras la incursión del Romanticismo como modo de pensamiento y cultura en Europa⁴.

No podríamos entender la influencia en la plástica artística del cuestionamiento crítico sobre la llegada y conquista de los españoles a América, y su transformación en el siglo XIX, si dichos planteamientos no se hubieran suscitado ya desde los primeros tiempos. No solo por la leyenda negra, sino también desde la perspectiva filosófica e intelectual del efecto que causó en la sociedad europea moderna. Una de las figuras críticas, determinante en el panorama cultural europeo, será el filósofo y ensayista Charles Louis de Secondat, señor de la Brède y barón de Montesquieu (1689-1755), conocido como Montesquieu, quien, en dos de sus escritos más notables, las *Cartas Persas* (1717)⁵ y *Del espíritu de las leyes* (1735)⁶ analiza las razones y las consecuencias de los actos españoles realizados en América, y sus consecuencias en territorio europeo. Montesquieu, en consonancia con la política francesa de apreciar en poco la labor de los españoles en el continente americano, alude, influido por la tradición cristiana, al providencialismo de los conquistadores, dominados por la evangelización y apoyados en la fe religiosa: "Diría también que la religión otorga a los que la profesan el derecho de reducir a esclavitud a los que no la profesan, para trabajar más fácilmente en su propagación"⁷. Con su postura crítica y negativa impulsará aún más la leyenda negra, generalizándose la opinión en el pensamiento de los filósofos franceses de la crueldad de los acontecimientos y los terribles resultados de destrucción⁸. Será José Cadalso (1741-1782), militar y escritor español, quien rebata las tesis de Montesquieu a través

4 Destacada será la labor de la prensa española en Inglaterra, realizada por los exiliados liberales, de contenido cultural, político, religioso o de entretenimiento, como *El Español*, editado por Blanco (1810), o *La Colmena* (1842-1845) de Ángel Villalobos, que pudo influir en el pensamiento crítico anglosajón sobre la historia española. Leonardo Romero Tovar, *Panorama crítico del Romanticismo español* (Madrid: Editorial Castalia, 1994), 197.

5 Charles Louis de Secondat, señor de la Brède y barón de Montesquieu, *Cartas persas*, 3.ª ed. (1721; reimpr., Madrid: Tecnos, 1986), 208-211.

6 Charles Louis de Secondat, señor de la Brède y barón de Montesquieu, *Del espíritu de las leyes*, XV, IV, 3.ª ed. (1735; reimpr. Madrid: Tecnos, 2007), 210.

7 De Secondat, señor de la Brède y barón de Montesquieu, 354.

8 Véanse los estudios realizados sobre las posturas antagónicas de los dos escritores, Paul Laborde, "Cadalso et Montesquieu," *Revue des Langues Romanes*, vol. LXXI (1952): 171-80; Guillaume Barrera, "Espagne," *Dictionnaire électronique Montesquieu*, consultado el 6 de septiembre de 2024, <http://w7.ens-lsh.fr/dictionnaire-montesquieu/index.php?id=321>; Emily Cotton, "Cadalso and his foreign sources," *Bulletin of Spanish Studies*, no. 29 (1931): 5-18, <https://doi.org/10.1080/14753825012331365805>.

de sus escritos, aportando el lado humanitario y militar de la hazaña española, con los títulos *Defensa de la nación española contra la carta persiana LXXVIII de Montesquieu* (1775)⁹, obra que fue olvidada hasta el siglo XX, y las *Cartas Marruecas* (1793), cuyos escritos tendrán un importante peso en determinar las composiciones y la estética de los pasajes de la conquista de México.

Sorprende que Montesquieu en su sesgado relato sobre los acontecimientos históricos utilice el mismo recurso pragmático para no apuntar en responsabilidad a las acciones de los protagonistas, como es el caso de Hernán Cortés, y alude a la acción generalizada de los españoles en el Nuevo Mundo. Motivo basado en la evangelización como el soporte ideológico utilizado en los siglos anteriores e incluso incorporando la duda sobre la acción divina para conseguir la victoria de Cortés en difíciles circunstancias¹⁰. José Cadalso, fiel defensor de la acción española en América, coincide con el autor francés en ser crítico con estos aspectos legendarios, que son narrados en la tradición de los siglos anteriores, e ironizará sobre la aparición de Santiago Matamoros en las batallas de Centla en 1519 o la de Cholula en 1520¹¹.

Los escritos de José Cadalso servirán de soporte moral e intelectual a lo largo del siglo XIX, no solo para los estudios históricos, sino también para perfilar a las figuras protagonistas desde una estética que, si bien se inicia próxima a un clasicismo basado en la recuperación de imágenes que simbolicen el valor y la fortaleza moral, se desprenden lentamente de los preceptos del Neoclasicismo para aproximarse a la representación legendaria y romántica de los mismos.

Cadalso en sus *Cartas Marruecas* alude a Hernán Cortés en términos que, posteriormente, veremos representados en las imágenes de las obras creadas para los concursos

9 Fue descubierta por el crítico francés Guy Mercadier a un librero madrileño en 1970. De este texto se tenía referencia al ser nombrado por el autor en una carta enviada a su amigo el poeta Juan Meléndez Valdés, que lo titula: *Notas a la Carta Persiana N.º 78 en que el Sr. presidente Montesquieu se sirve decir un montón de injurias a esta nación sin conocerla*. La localizada por Mercadier, tiene el título diferente: *Defensa de la nación española contra la "Carta persiana LXXVIII" de Montesquieu. Notas a la carta persiana que escribió el presidente de Montesquieu en agravio de la religión, valor, ciencia y nobleza de los españoles* y fue publicada por el descubridor en 1970. Ana Peñas Ruíz, "Algunas notas sobre la Defensa de la nación española contra la 'Carta persiana LXXVIII' de Montesquieu, de José Cadalso," *Cartaphilus* 3, *Revista de Investigación y Crítica Estética*, no. 3 (2008): 148.

10 Francisco Castilla Urbano, "La conquista de América en la ilustración francesa y española: Montesquieu y Cadalso," *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, no. 40 (2018): 83, <https://doi.org/10.12795/araucaria.2018.i40.04>; José Cadalso, *Cartas Marruecas*, LXXXVII, consultado el 5 de septiembre de 2024, https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Cartas_Marruecas.pdf.

11 Bernal del Castillo afirma que serán los caballeros de Hernán Cortés, quienes aparecen para salvar las huestes españolas en las dos batallas. Además, el apóstol Santiago fue declarado patrón de España posteriormente, en 1630. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de México*, consultado el 7 de septiembre de 2024, <https://www.rae.es/obras-academicas/bcrae/historia-verdadera-de-la-conquista-de-la-nueva-espana>.

nacionales de pintura en la Real Academia de San Fernando, por lo que consideramos de gran valor su relato en cuanto a la transformación de la apariencia cortesiana aceptada a lo largo de todo el siglo XIX. En su Carta IX¹² utilizará la imagen de Cortés para contrarrestar las críticas que se achacan a la nación española como cruel e injusta. Sus escritos estarán en línea con la *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España* de Antonio de Solís y Ribadeneira (1684), que había sido editada nuevamente en 1784¹³. El autor ensalza el mérito de Hernán Cortés, sin obviar su desobediencia a la autoridad y conflictos con la corona, destacando la barbarie de los aztecas, paralizando los sacrificios humanos o ensalzando su calidad de negociador y diplomático con los pueblos indígenas, que contrarresta la condescendencia de los intelectuales ilustrados, influidos por las teorías rousseauianas del buen salvaje. Al exponer el buen hacer en la gestión de Hernán Cortés en México, Cadalso evita responsabilizarlo de sus acciones, que quedarán en segundo plano, ante la crueldad de los ejércitos mexicanos y la necesidad de salvar a los soldados españoles para evitar ser sacrificados¹⁴. En su relato, escenifica su valor en pasajes que muestran el avance y la suma de aliados, los múltiples combates y el triunfo final de Cortés, siendo presentado como un héroe que supera todas las dificultades para triunfar. Esta relación de fragmentos históricos servirá como referente compositivo para ser escenificados en las composiciones pictóricas.

El autor vuelve a ensalzar la figura cortesiana en su obra *Los eruditos a la violeta* (1772)¹⁵, con un aspecto a destacar que influirá directamente en la percepción popular de la conquista de México: la imagen del héroe patriota¹⁶. Concepto que se une a las representaciones estéticas de un personaje de miras elevadas, cuyo destino es la gloria.

12 Las *Cartas Marruecas*, fueron concluidas en 1774, pero publicadas en varios números impresos en el *Correo de Madrid*, en fechas posteriores a la muerte de Cadalso, entre 1788 y 1789. Como libro exento que recoge las *Cartas Marruecas* al completo se editaron por primera vez en la imprenta de Antonio de Sancha en 1793. Cadalso, *Cartas Marruecas*, IX, consultado el 5 de septiembre de 2024, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-marruecas-0/html>, 182-188.

13 Francisco Castilla Urbano, "La *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís en la obra de José Cadalso y sus fuentes francesas," en *España y el continente americano en el siglo XVIII*, eds. Gloria Franco Rubio, Natalia González Heras, y Elena de Lorenzo Álvarez (Gijón: Ediciones Trea, 2017), 827-841.

14 Cadalso, *Cartas Marruecas*, IX, 187.

15 Esta obra está dedicada casi en su totalidad a la figura de Hernán Cortés, en donde José Cadalso, al ensalzar la gesta de Cortés, dedicará tres epitafios imaginados al héroe español. José Cadalso, *Los eruditos a la violeta o Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana* (Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1772), 59, consultado el 7 de septiembre de 2024, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-eruditos-a-la-violeta-3/html/ff14bdd2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

16 Cadalso, *Cartas Marruecas*, 202; Hans Joachin Lope, "Cadalso y Hernán Cortés," *Dieciocho. Hispanic Enlightenment* 9, no. 9 (1986): 188-200; Ismael López Martín, "José Cadalso y el proceso de reinterpretación neoclásica de Hernán Cortés como héroe nacional y personaje literario," en *XLIV Coloquios Históricos de Extremadura. Dedicados a Hernán Cortés y su tiempo de descubrimiento, conquista y colonización* (Trujillo: Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2016), 49-71.

De este modo, Hernán Cortés queda reflejado en las Bellas Artes del siglo XIX, alejado del aspecto crítico, como un personaje que muestra la visión heroica de su españolidad en el Nuevo Mundo. Las palabras de Cadalso corroboran la creación romántica del prohombre cuando aboga por la necesidad de ensalzar a sus héroes con esculturas públicas, propuestas por el escritor, cuando afirma que hay que situar “estatuas, monumentos y columnas... en los parajes más públicos de la villa capital con un corto elogio de cada uno, citando la historia de sus hazañas”, considerando a Hernán Cortés como una de las figuras más carismáticas, a la altura de Alejandro o Aquiles, “Repetid, que tan poca fe dais al Alejandro de Quinto Curcio, y al Cortés de Solís como al Aquiles de Homero”¹⁷.

Frente a las teorías negativas sobre la acción española en América, en el ámbito europeo hay autores excepcionales como el francés Voltaire que dedica un capítulo de su obra *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756)¹⁸ al extremeño, y cuya influencia en los escritos de Cadalso es destacable¹⁹. Su imagen se asemeja al héroe cívico, consciente de su destino para alcanzar la gloria y como responsable de sus actos, frente al resto de los conquistadores²⁰, más próximo a la idea del hombre renacentista. Este perfil heroico recoge la imagen generalizada del conquistador en la sociedad francesa, quien, a través de series de grabados y estampas, es representado como un héroe romántico. De gran valor en su difusión serán las ilustraciones editadas en revistas como *Le Magasin Pittoresque*, *Magasin Pittoresque*, *L'illustration*, *Journal Universal* o *Tour de Monde*, que lo incluyeron frecuentemente en relación a la historia americana, así como los álbumes fotográficos y estampas sueltas²¹ editados con carácter popular. Otros autores en la estela de Voltaire han coincidido en plasmar la imagen cortesiana de manera caballeresca y romántica, es el caso de Rinaldo Froldi, quien en su obra *La conquista dell'America e Cadalso*, cita a Hernán Cortés como el héroe “ci appare dunque come un virtuoso nel senso quasi rinascimentale e machiavellico del termine, un uomo che nell'ambito della realtà dei contemporanei si staccò da essi perché ad essi superiore”²².

17 José Cadalso, al ensalzar la gesta de Cortés, dedicará tres epitafios imaginados al héroe español. Francisco Castilla Urbano, “La conquista y colonización de América en Cadalso,” *Revista de Estudios Políticos*, no. 167 (2015): 33-57.

18 Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (Quebec: Chicoutimi, 2002), consultado el 3 de septiembre de 2024, <https://homepages.uc.edu/~martinj/French/Essai%20sur%20les%20moeurs.pdf>.

19 Voltaire, 107.

20 Voltaire describe a Cortés como un hombre admirable, frente a Pizarro, a quien considera cruel e inhumano. Voltaire, 110-113.

21 Arturo Aguilar Ochoa, “Cortés en la litografía francesa de la primera mitad del siglo XIX, algunos casos para la construcción de su imagen como héroe universal,” *Aportes, ANTRPOLOGÍA. Revista Interdisciplinaria del INAH*, no. 8 (2020): 100-113.

22 Rinaldo Froldi, “La conquista dell'America e Cadalso,” *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo* (Roma: Editorial Bulzoni, 1989), 123.

El Romanticismo se consolida a partir de los años treinta en toda Europa como movimiento literario y artístico, fechas en las que las publicaciones en torno al descubrimiento y conquista de América suscitan revisionismo y controversias; serán por lo tanto un fondo temático apropiado a la época y a la situación que se vive. Frente a las posturas enfrentadas de España y de México, interesados en contar su historia a su manera, el resto de Europa se dejará arrastrar por las teorías ilustradas del siglo XVIII, y por los escritos previos realizados por autores franceses, interesados en mostrar la decadencia de la monarquía española desde finales del siglo XVII.

Será México quien utilice la plástica de la conquista desde la perspectiva teórica francesa e inglesa. Esta fisonomía de discordia, que al mismo tiempo rechaza el paternalismo europeo, será empleada en el ámbito cultural académico y social, de gran calado en el colectivo mexicano²³. Las decisiones y acciones de la monarquía reinante durante los hechos acontecidos quedan relegadas, para redefinir a Cortés como máximo responsable de las guerras y destrucciones ocurridas durante la conquista; dando paso a la singularidad de sus hechos y alejándose, intelectualmente, de las posturas europeas de Montesquieu, Voltaire y Cadalso, autores que, por otra parte, habían responsabilizado de las acciones cruentas de la conquista a los actos de los ejércitos españoles, eximiendo a Cortés de las mismas.

Reflejos intelectuales en la temática artística de los concursos de la Academia

La importancia de las *Cartas Marruecas* de José Cadalso en la recreación de la figura de Hernán Cortés y de la conquista de México son evidentes desde el punto de vista artístico. Frente a los análisis externos anteriores, como el de Montesquieu, Cadalso con sus escritos influyó en la adaptación de su perfil a los nuevos tiempos, como recurso plástico al servicio de unos intereses geopolíticos que serán hábilmente utilizados por las instituciones de Bellas Artes, sobre todo por las academias. Todo cambiará cuando conceptualmente una imagen renovada forme parte de otra historia, la verdadera o falsa, creada en su momento y que, si es válida para la sociedad, se adaptará al paso del tiempo, ampliando su horizonte y sobreviviendo a las diferentes perspectivas intelectuales que sucederán en los nuevos escenarios. La supervivencia significativa de

23 Isabel Fraile Martín, "El tema de la conquista en los pintores mexicanos," en *Hernán Cortés y las Bellas Artes. Iniciativas artísticas e iconografía cortesiana*, ed. Rosa Perales Piqueres (Madrid: Editorial Síndéresis, 2023), 188-209.

Hernán Cortés está marcada por la politización constante de su efigie, que ha impedido una percepción y lectura objetiva sobre las expresiones artísticas en torno al personaje.

La efigie clásica del héroe hispano al servicio de la monarquía, cuyo valor radicaba en los hechos realizados, no en ensalzar su figura²⁴, se diluye en sí misma e irá perdiendo fisonomía en cuanto a rasgos personalizados, para acabar esparciéndose en diferentes modelos de interpretación. Este interés se había iniciado en las decoraciones palaciegas del siglo XVIII, con un claro propósito de vincular las ramas monárquicas del viejo y nuevo continente²⁵, y su estela influirá en las decoraciones murales de casas nobiliarias y burguesas.

Las casas burguesas y los palacetes imitarán las decoraciones del Palacio Real, siendo ejemplo de ello la decoración pictórica del salón de la casa Alegre de Sagrera en Tarrasa. Son pinturas murales al temple de principios del siglo XIX, atribuidas a Josep Arrau i Estrada (Barcelona, 1774-1818), que desarrollan en seis paneles escenas figurativas de la conquista de México por Hernán Cortés. Iconografía que recuerda las ilustraciones del libro de Solís²⁶. También los espacios nobles de las instituciones públicas, como los salones de plenos de los ayuntamientos reunirán escenas de la conquista de México, cuyo ejemplo podemos apreciar en el salón de plenos del ayuntamiento de Badajoz, ejecutado por el artista Manuel Montesinos en 1856, con dos escenas: la quema de las naves por Hernán Cortés y Cortés con los embajadores de Moctezuma.

Como referencia a la postura anterior, en la pintura destaca la obra del pintor sevillano Vicente Alanís²⁷, quien en la temprana fecha de 1778 realiza para el concurso de pintura de la Academia *Hernán Cortés Llegando a México* (Fig. 1), mostrando el referente clásico del

24 Rosa Perales Piqueres, "Hernán Cortés y la iconografía de los Austrias en México: la obra de arte como expresión de la historia," en *Congreso Internacional Hernán Cortés en el siglo XXI: V Centenario de la Llegada de Cortés a México*, coord. José Ángel Calero Carretero y Tomás García Muñoz (Medellín: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, ayuntamiento de Medellín, 2020), 305-330.

25 Claro ejemplo lo tenemos en las decoraciones pictóricas y escultóricas del Palacio Real de Madrid y en los jardines que decoran el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso en Segovia. Otras pinturas sobre la conquista de México decoran las estancias de palacios reales, como "*La representación en el Parnaso de españoles célebres*, donde aparece una imagen de Hernán Cortés realizada por Juan Antonio de Ribera, que decora uno de los techos del Palacio del Pardo. Las más relevantes son las ejecutadas en papel pintado francés en el Palacio de la Real Quinta del Pardo, en la sala denominada de Hernán Cortés o Despacho del Príncipe, con secuencias de la guerra, de Hernán Cortés, Moctezuma y doña Marina, mandado decorar por Fernando VII, tras su regreso a España en 1816", Martín Sarmiento, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2002), 168; José Luis Sancho, "Las obras reales desde Felipe V a Fernando VII (1700-1833)," en *Pintura mural de la Comunidad de Madrid* (Madrid: Área de Promoción y Difusión Dirección General de Patrimonio Histórico Comunidad de Madrid, 2015), 205-291; Francisco Javier Cambero, "La representación escultórica de Hernán Cortés y la Conquista de México," en Perales Piqueres, *Hernán Cortés*, 280; Rosa Perales Piqueres, "Representación iconográfica de Hernán Cortés," en Perales Piqueres, *Hernán Cortés*, 186.

26 Antonio Elías de Molins, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (Barcelona: Imprenta de Fidel Giró, 1889), 163-168. *Museo Casa Alegre de Sagrera*. Tarrasa, consultado el 2 de septiembre de 2024, <https://visitatarrassa.cat/casa-alegre-de-sagrera/>.

27 Álvaro Cabezas García, *Vicente Alanís (1730-1807)*, Colección Arte Hispalense 94 (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012), 235.



Fig. 1. Vicente Alanís, *Hernán Cortés Llegando a México*, 1778. © Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía: Pepe Morón.

personaje como parte de la acción, que destaca los valores de la monarquía. La obra de Alanís refleja la influencia del teatro en la dinámica académica del siglo XVIII en la creación de la imagen heroica de Cortés²⁸. Su huella perdura a inicios del siglo XIX, cuando el pintor José de Madrazo, en 1808, planteó temas relacionados con Cortés y la conquista de México para decorar el hemiciclo del Congreso de los Diputados²⁹.

Durante tres siglos el proceso estético de Cortés había estado sometido a la presión de la monarquía española como origen y fin de todas sus hazañas, es ahora y gracias a las propuestas europeas y a la utilización individualizada del personaje cuando se ensalza o se aniquila, única y exclusivamente, al hombre. El mito histórico de Hernán Cortés

28 Luis Méndez Rodríguez, "Arte y poder. La imagen de Hernán Cortés en el siglo XVIII," en *Memorias de Tlaxcala: Mesoamérica, la colonia, siglos XIX y XXI*, eds. Adriana Montserrat Pérez Serrano y Serafín Ríos Elorza (Tlaxcala: El Colegio de Tlaxcala, 2021), 211-213.

29 Perales Piqueres, "Representación iconográfica de Hernán Cortés," 192.

volverá a ser gestionado como figura al servicio de un poder político necesitado de estímulos para una sociedad española que, a grandes pasos, se desmoronaba³⁰, aunado por una nueva visión iconográfica, la del ser responsable de sus actos y, por ende, cuestionado e incomprendido. A estos dos factores se une un elemento que se transmite a lo largo de los textos editados de estos autores, preferentemente extranjeros, el concepto paternalista europeo con que se trata el tema americano. Textos que influyen en la percepción no solo literaria, sino artística de los protagonistas de la historia americana y que procede del pensamiento generalizado sobre la condición del otro³¹.

Por otra parte, mientras en España se crea una imagen de Cortés que se vincula no solo a los ideales nacionalistas, sino a los ideales románticos, como héroe insuperable, los planteamientos externos, en el ámbito de la ilustración y la estampa, en naciones tradicionalmente enemigas de las monarquías españolas, como Francia e Inglaterra³², introducen modelos, a veces equívocos, del personaje, que han generado una rica iconografía del conquistador, alejada ya del retrato tradicional que había perdurado a lo largo de los siglos³³. En Francia, su efigie es publicada en revistas y estampas, tomada de una de las obras publicitadas anteriormente por Alexandre Bixio en su *Collection d'autographes, de dessins et de portraits de personnages célèbres, français et étrangers, du XVIe au XIXe siècle*. Aunque con anterioridad, erróneamente, se había utilizado en España por José Murguía en el siglo XVIII. Bixio selecciona en su relación de obras de personajes célebres la pintura *El bufón llamado don Juan de Austria* de Diego Velázquez, cuya efigie se reproducirá en diversas revistas como la imagen de Hernán Cortés. Serán muy populares las estampas de Pierre Michel Adam (1824) y las ilustraciones de *Magasin Pittoresque* (1881)³⁴. Su imagen también será expuesta en Francia desde la perspectiva de un prototipo heroico, con iconografías yuxtapuestas que indican su hazaña y su perfil romántico, recreadas con ciertos tintes exóticos que refuerzan la naturaleza de su acción, tal y como puede apreciarse en las series de *La Conquista de México* (1832)

30 Carlos Reyero, *La pintura de historia en España, esplendor de un género en el siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 1989), 15-50.

31 Diosdado Caballero, *L'eroïsme di Ferdinando Cortese confermato contre le censure nemiche* (Roma: Antonio Fulgoni, 1806); Pedro Montengon, *La conquista del Méjico por Hernán Cortes* (Napoli: Presso Gio. Battista Settembre, 1820).

32 Caso diferente será el de Estados Unidos, cuyo interés por la figura de Hernán Cortés y la conquista de México, irá en aumento a lo largo del siglo XIX, sobre todo a raíz de la publicación de *History of the Conquest of Mexico* (1843) del hispanista William H. Prescott, cuyo libro marcará un modelo estético de la figura cortesiana, tanto en grabados como en ilustraciones. William H. Prescott, *History of the Conquest of Mexico* (1843; facsímil de la primera edición, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020), 125, consultado: 19 de julio de 2024, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/history-of-the-conquest-of-mexico-with-a-preliminary-view-of-the-ancient-mexican-civilization-and-the-life-of-the-conqueror-hernando-cortes-985709/>.

33 Perales Piqueres, "Representación iconográfica de Hernán Cortés," 159-173.

34 Un inventario detallado de esta colección ha sido publicado por Léon Dorez, "La collection Alexandre Bixio à la Bibliothèque Nationale," *Bulletin philologique et historique jusqu'à 1715 du Comité des travaux historiques et scientifiques* (1916): 276-423, consultado el 29 de agosto de 2024, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5787089t/f284>.



Fig. 2. Nicolas Eustache Maurin, *Cortés impide los sacrificios humanos en el templo del sol*, h. 1836. Litografía iluminada. Museo de América, Madrid. Disponible en Red Digital de Colecciones de Museos de España, <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=00310>.

de Nicolas Eustache Maurin (1799-1850) (Fig. 2) y en las ediciones del mismo tema de L. Turgis & Fils. (1865).

El impulso de la temática historicista desde las academias de Bellas Artes repartidas por las ciudades más importantes de la geografía española marcará la pauta de los procesos nacionalistas en las composiciones de sus diferentes convocatorias de premios. Esta iniciativa estará impulsada por la reina por Isabel II, de tal modo que desde 1852 se crean las grandes exposiciones nacionales de Bellas Artes, siendo el género de historia el más valorado y premiado entre las obras presentadas³⁵.

En España, en la Real Academia de San Fernando, en sus convocatorias plásticas anuales a lo largo del siglo XIX, los temas de pensamiento se alejan del cuestionamiento crítico

35 Antonio Duplá Ansuategui, "Gladiadores en la escalera o nota sobre la pintura histórica de temática antigua en España en el siglo XIX," en *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza* (Zaragoza: IFC, 2014), 245-254.

sobre las acciones cortesianas, apoyándose en escritos e historias³⁶ como la *istoria de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España* de Antonio de Solís y Ribadeneira y las *Cartas Marruecas* de Cadalso, para determinar un perfil artístico de Hernán Cortés, textos que cobran fuerza en los últimos tiempos en el análisis de las obras presentadas a concurso.

El autor Carlos Reyero ha hecho una excelente reflexión sobre la selección de temas que, por parte de la Real Academia de San Fernando, debían expresarse plásticamente en las Bellas Artes del siglo XIX. En esta selección habrá una clara preferencia en materias comunes que permanecerán en el imaginario colectivo, como los descubrimientos, los héroes y las victorias americanas. Las diferentes propuestas de exaltación de los logros de la monarquía hispana en la historia universal mostrarán lo mejor del mito nacional y tratarán de evitar, en época de evidente decadencia institucional, ciertos factores históricos de carácter negativo³⁷.

Los artistas románticos, en la mitad del siglo, se dejan seducir por los pensamientos ilustrados valorando los textos de intelectuales que preludian el nacionalismo decimonónico, también buscarán elementos compositivos a través de la novela histórica, tan de moda en Europa, sobre aquellos pasajes que muestran valores morales y heroicos, aludiendo a la historia de los siglos XVI y XVII de las monarquías hispanas, entre los que destacan la unificación del territorio español y la gesta americana.

En los premios anuales de la Real Academia de San Fernando la comisión encargada de determinar los temas a los que debían someterse los concursantes, así como a las diferentes pruebas³⁸, seleccionaron ciertos episodios de la conquista de México, muy acorde con las pretensiones sociales del momento y en línea con los textos seleccionados

36 Las historias de Hernán Cortés serán, igualmente, recreadas en el ámbito literario del siglo XIX, tanto en el teatro como en la ópera. Algunas de estas puestas en escena influyeron en la composición artística de las obras presentadas a los concursos de pintura de la Academia. Wilfried Floeck y Sabine Fritz, *La representación de la Conquista en el teatro español de la Ilustración hasta finales del franquismo* (Hildesheim: Georg Olms Weidmann, 2009), 9-38; José Manuel Vidal Ortuño, "La conquista de América en el teatro español," *Monteagudo*, no. 15 (2010): 155-158; A. Robert Lauer, "La representación de Hernán Cortés en el teatro español y europeo de la Ilustración," *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, no. 21 (2020): 175-189.

37 Carlos Reyero, *La decadencia de la monarquía hispana en el imaginario del siglo XIX* (Madrid: Ediciones Polifemo, 2015), 130-131.

38 Existían dos pruebas, una de ellas era el concurso de repente, que se realizaba en un máximo de dos horas, con un tema elegido previamente por un jurado y comunicado en el momento. El segundo paso era el tema de pensado, elaborado ya en el taller y a partir del dibujo previo presentado con anterioridad. Claude Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989), 27; Carlos Reyero, "Primera parte: 1800-1880," en *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, eds. Carlos Reyero y Mireia Freixa (Madrid: Cátedra, 1995), 76.



Fig. 3. José Galofre, *Hernán Cortés y los embajadores de Moctezuma. Abril 1519*, 1854. Archivo General de Indias, Sevilla. Disponible en Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hern%C3%A1n_Cort%C3%A9s_y_los_embajadores_de_Moctezuma._Abril_1519_\(Jos%C3%A9_Galofr%C3%A9\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hern%C3%A1n_Cort%C3%A9s_y_los_embajadores_de_Moctezuma._Abril_1519_(Jos%C3%A9_Galofr%C3%A9).jpg).

por los críticos e intelectuales de su tiempo³⁹: la quema de las naves en Veracruz, donde se trata simbólicamente el esfuerzo y el tesón de un dirigente para llegar al éxito.

El encuentro de Cortés y Moctezuma pone en cuestión la habilidad diplomática ante el adversario, tema académico que utilizará tanto para Cuauhtémoc como para Moctezuma. En las exposiciones nacionales de 1842 y de 1866 figura este tema, con obras de Joaquín Manuel Fernández Cruzado, *Presentación a Hernán Cortés de Cuauhtémoc por el capitán García de Holguín*, y de Luis López Piquer, *Primera entrevista de Hernán Cortés y Montezuma*; en esa línea diplomática figura la obra de José Galofre (1819-1877) *Hernán Cortés y los embajadores de Moctezuma. Abril 1519* (1854) (Fig. 3).

De igual modo, se interpreta la rebelión como un acto oneroso que permite tomar decisiones difíciles. El prendimiento de Guatimocín, es un hecho que tiene un final cruento,

39 Antonio de la Banda y Vargas, "Temas hispanoamericanos en la pintura decimonónica española," *Temas de estética y arte*, no. 16 (2002): 95-115.



Fig. 4. Carlos María Esquivel y Rivas, *Prisión de Guatimocín, último emperador de Méjico*, 1854. Museo de Zaragoza. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado. Disponible en Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/prision-de-guatimocin-ultimo-emperador-de-los/29d5dfab-bd22-4b33-9fd0-33439afbb250>.

pero que se justifica por el ejercicio del poder y el orden ante la conjura y la insurrección; un concepto que se aplicará por igual a Moctezuma, pero con connotaciones menos honrosas que las del héroe rebelde Cuauhtémoc. Se inicia con la obra de Carlos María Esquivel y Rivas *La prisión de Guatimocín, último emperador de los mexicanos por las tropas de Hernán Cortés y su presentación de este en la plaza de México* (1854) (Fig. 4) que, influido por las teorías de conciliación expresadas por Cadalso, muestra en igualdad de poder a los dos dirigentes. Le sigue José Benito Ortega (1858-1941), *Moctezuma y Hernán Cortés* (1890) (Fig. 5), y la espléndida pieza de Eusebio Valldeperas *Guatimocín y su esposa presentados como prisioneros a Hernán Cortés* (1866) (Fig. 6), premio medalla de tercera clase, con una nueva perspectiva del tema sobre la figura de Cuauhtémoc.

Los hechos militares tendrán dos líneas de interpretación: el componente religioso, que exime de la crueldad del conflicto basándose en el providencialismo, y el componente de acción militar, muy acorde con el militarismo nacionalista imperante del siglo. Obras

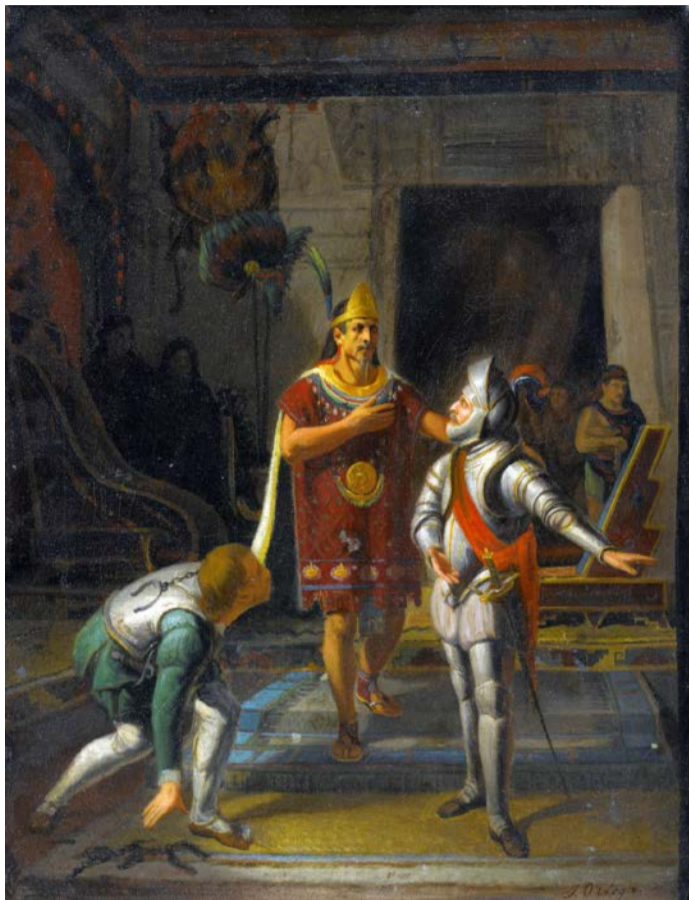


Fig. 5. José Benito Ortega, *Moctezuma y Hernán Cortés*, 1890. Colección particular.



Fig. 6. Eugenio Valldeperas, *Guatimocín y su esposa presentados como prisioneros a Hernán Cortés*, 1866. Museo Municipal de Madrid. Disponible en Biblioteca Digital Memoria de Madrid, https://www.memoriademadrid.es/buscar.php?accion=VerFicha&id=411051&num_id=127&num_total=309.

como las de Antonio Moltó y Such, premio tercera medalla, marcan la esencia religiosa de la conquista con *Hernán Cortés colocando la cruz sobre el Ara mexicana y aparta un indio que se indigna al ver derribados sus ídolos* (1781). Asunto que se vuelve a exponer con Eduardo Gimeno y Canencia, quien presenta en la Exposición Nacional de 1871 *Episodio de la conquista de México*, donde Cortés impide los sacrificios humanos. En esta línea de interpretación inquietante es el intento de asesinato del líder que recrea Antonio Gómez Cros (1809-1863) con *Hernán Cortés tratando de liberarse de los dos indios que trataban de asesinarle* (1862). La acción militar propiamente dicha se utilizará como asunto durante la segunda mitad del siglo XIX, siendo la más destacada la batalla de Otumba, iniciándose con la obra de Antonio Gómez Cros (1809-1863) con el mismo título, *La batalla de Otumba* (1852). Le siguen Francisco de Paula van Halem con otro escenario militar, *La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narváez* (1866), y la magna obra de Manuel Ramírez Ibáñez, *La batalla de Otumba* (1887) (Fig. 7), donde incluye el aspecto religioso, plasmando en el fervor de la batalla la destrucción de los ídolos.



Fig. 7. Ramírez Ibáñez, fragmento de la *Batalla de la Conquista de México (Otumba)*, 1887. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía de autora.

Estos temas, interpretados desde la moral y el enaltecimiento del valor, se mantienen hasta finales de siglo, fecha en la que se incorporan dos sucesos que, por su condición diferenciada, muestran un cambio de actitud ante la figura iconográfica de Cortés: el encuentro de Hernán Cortés ante Carlos V, un tema reflexivo donde se alaba la sumisión del dirigente a la corona, en un momento crítico de la nación, con enfrentamientos entre los poderes políticos de liberales y monárquicos. Un tema que interpreta el artista José Caballero Villaroel, *La Visita hecha por Carlos V a Hernán Cortés hospedado en 1528 en casa del Duque de Béjar* (1867), y culmina con la excelente pieza de José María Uría y Uría, *Hernán Cortés ante Carlos V*, exhibida en la Exposición Nacional de 1890. En cuanto a la "Noche Triste", son escasas las representaciones en el ámbito académico desde la perspectiva argumental, que rompe el discurso anterior de méritos morales. En este caso, se planteará un alegato próximo a la fragilidad del ser humano en la derrota, y aunque existen algunas versiones en clave militar, la más famosa es la del autor Manuel Ramírez Ibáñez (1856–1925), *La Noche Triste* (1898),

en clara alusión simbólica a la pérdida definitiva de los territorios americanos de Cuba y Filipinas.

El estudio de los rasgos, las composiciones, los personajes secundarios, las escenografías y los elementos iconográficos de las pinturas de la historia americana, nos permiten observar en cada uno de los detalles el pensamiento y el objetivo publicitario de aquellos que impulsaron los grandes temas en los concursos académicos. Estas imágenes secundarias suelen ser un reflejo contradictorio de la percepción del indígena en el ámbito artístico. La personificación del indígena, que forma parte de la composición narrativa del cuadro cortesiano, será un complemento más con fuertes simbologías paternalistas, próximas a las teorías rousseauianas. El indígena aparecerá recreado de dos maneras fundamentalmente, como seres pasivos que huyen ante la ocupación o como seres activos que asisten y colaboran con el invasor⁴⁰. Obras de reflejos pasivos serán las de Francisco Sans y Cabot (1828-1881), que pintará *Hernán Cortés quemando las naves* (1862) (Fig. 8) y la de Rafael Monleón (1843-1900) *Hernán Cortés manda quemar sus naves* (1887) (Fig. 9). Estas piezas nos indican cómo a pesar de todo, se impone el pensamiento racionalista del siglo XVIII de la superioridad del europeo frente al indígena americano, bajo el prisma del Romanticismo.

Los aspectos sugestivos de los escritos de Cadalso y del resto de los escritores europeos que definen la figura de Cortés en el siglo XIX, marcan el vínculo del pensamiento ilustrado y de las teorías de la defensa nacional, bajo la tutela de las academias. Estas instituciones serán imprescindibles en la creación del imaginario colectivo español, eludiendo asumir los retos de estudiar, desde el aspecto objetivo y crítico, nuestra historia con América. Una historia que quedará oculta en las interpretaciones pictóricas a lo largo del siglo XIX, cuyas imágenes estarán influidas por la fascinación que sienten los escritores de su tiempo por el protagonista de la gesta mexicana. Escritos que concluyen en admiración por el hombre, no por el héroe, con sus luces y sus sombras.

40 La autora argentina Marta N. Penhos plantea tres maneras de interpretar las escenas del encuentro entre invasores e indígenas: "el jinete terrible que trae la devastación, los grupos estáticos que esperan al hombre blanco y la figura que se integra en los actos de los invasores y asiste a fundaciones y gestos institucionales como creadores del panteón nacional". Marta N. Penhos, "Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en Pinturas del Museo Histórico Nacional," *FILO*, no. 6 (1996): 43-51, 48; M.^a José Villaverde, "Civilizados y salvajes: los amerindios vistos por los ilustrados franceses," en *Discursos legitimadores de la conquista y la colonización de América* (Alcalá: Universidad de Alcalá, 2014), 149-175.



Fig. 8. Francisco Sans Cabot, *Hernán Cortés quemando las naves o La llegada de Hernán Cortés a México*, 1863. Palacio del Segundo Cabo, La Habana. Disponible en <https://servimg.com/view/19649906/10>.



Fig. 9. Rafael Monleón, *Hernán Cortés manda quemar sus naves*, 1887. Museo Naval, Madrid. Disponible en Wikipedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hern%C3%A1n_Cort%C3%A9s_ordena_dar_al_trav%C3%A9s_sus_nav%C3%ADos._Rafael_de_Monle%C3%B3n_y_Torres,_1887.jpg.

Referencias

- Aguilar Ochoa, Arturo. "Cortés en la litografía francesa de la primera mitad del siglo XIX, algunos casos para la construcción de su imagen como héroe universal." *Aportes, ANTRPOLOGÍA. Revista Interdisciplinaria del INAH*, no. 8 (2020): 100-113.
- Artola, Miguel. "América en el pensamiento español del siglo XVIII." *Revista de Indias*, no. 29 (1969): 51-77.
- Barrera, Guillaume. "Espagne." *Dictionnaire électronique Montesquieu*. Consultado el 6 de septiembre de 2024. <https://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/accueilindex.php?id=321>.
- Bedat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
- Cabezas García, Álvaro. *Vicente Alanís (1730-1807)*. Colección Arte Hispalense 94. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012.
- Cadalso, José. *Defensa de la nación española contra la Carta persiana LXXVIII de Montesquieu. Notas a la carta persiana que escribió el presidente de Montesquieu en agravio de la religión, valor, ciencia y nobleza de los españoles*. Consultado el 28 de agosto de 2024. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/defensa-de-la-nacion-espanola-contra-la-carta-persiana-lxxviii-de-montesquieu-0/html/ff72e830-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- . *Cartas Marruecas*. Consultado el 5 de septiembre de 2024. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-marruecas-0/html/>.
- . *Los eruditos a la violeta o Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana*. Consultado 7 de septiembre de 2024. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-eruditos-a-la-violeta-3/html/ff14bdd2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- Cambero, Francisco Javier. "La representación escultórica de Hernán Cortés y la Conquista de México." En *Hernán Cortés y las Bellas Artes. Iniciativas artísticas e Iconografía cortesiana*, editado por Rosa Perales Piqueres, 265-289. Madrid: Editorial Sindéresis, 2023.
- Castilla Urbano, Francisco. "La conquista y colonización de América en Cadalso." *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, no. 167 (2015): 33-57.
- . "La conquista de América en la Ilustración francesa y española: Montesquieu y Cadalso." *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, no. 40 (2018): 75-107. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2018.i40.04>.
- . "La *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís en la obra de José Cadalso y sus fuentes francesas." En *España y el continente americano en el siglo XVIII*, editado por Gloria Franco Rubio, Natalia González Heras, y Elena de Lorenzo Álvarez, 827-841. Gijón: Ediciones Trea, 2017.
- Cotton, Emily. "Cadalso and his foreign sources." *Bulletin of Spanish Studies*, no. 29 (1931): 5-18. <https://doi.org/10.1080/14753825012331365805>.
- De la Banda y Vargas, Antonio. "Temas hispanoamericanos en la pintura decimonónica española." *Temas de estética y arte*, no. 16 (2002): 95-115.
- De Secondat, señor de la Brède y barón de Montesquieu, Charles Louis. *Cartas persas*. 3.^a ed. 1721. Reimpr. Madrid: Tecnos, 1986.

- . *Del espíritu de las leyes*. 6.^a ed. 1735. Reimpr. Madrid: Tecnos, 2007.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de México*. Consultado el 7 de septiembre de 2024. <https://www.rae.es/obras-academicas/bcrae/historia-verdadera-de-la-conquista-de-la-nueva-espana>.
- Diosdado Caballero, Ramón. *L'eroismo di Ferdinando Cortese confermato contre le censuré nemiche*. London: Legare Street Press, 2023.
- Dorez, Léon. "La collection Alexandre Bixio à la Bibliothèque Nationale." *Bulletin philologique et historique jusqu'à 1715 du Comité des travaux historiques et scientifiques* (1916). Consultado el 29 de agosto de 2024. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5787089t/f284>.
- Duplá Ansuategui, Antonio. "Gladiadores en la escalera o nota sobre la pintura histórica de temática antigua en España en el siglo XIX." En *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, editado por María Victoria Escribano Paño, Antonio Duplá Ansuategui, Laura Sancho Rocher, y María Angustias Villacampa Rubio, 245-254. Zaragoza: IFC, 2014.
- Elías de Molins, Antonio. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de Fidel Giró, 1889.
- Ezquerro, Ramón. "La crítica española de la situación de América en el siglo XVIII." *Revista de Indias*, no. 22 (1962): 159-287.
- Floek, Wilfried, y Sabine Fritz. *La representación de la Conquista en el teatro español de la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim: Georg Olms Weidmann, 2009.
- Fraile Martín, Isabel. "El tema de la conquista en los pintores mexicanos." En *Hernán Cortés y las Bellas Artes. Iniciativas artísticas e Iconografía cortesiana*, editado por Rosa Perales Piqueres, 215-238. Madrid: Editorial Sínderesis, 2023.
- Froldi, Rinaldo. "La conquista dell'America e Cadalso." En *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, editado por Giuseppe Bellini, 113-127. Roma: Bulzoni, 1989.
- Joachin Lope, Hans. "Cadalso y Hernán Cortés." *Dieciocho*, no. 9 (1986): 188-200.
- Laborde, Paul. "Cadalso et Montesquieu." *Revue des Langues Romanes*, vol. LXXI (1952): 171-180.
- Lauer, A. Robert. "La representación de Hernán Cortés en el teatro español y europeo de la Ilustración." *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, no. 21 (2020): 175-189.
- López Martín, Ismael. "José Cadalso y el proceso de reinterpretación neoclásica de Hernán Cortés como héroe nacional y personaje literario." En *XLIV Coloquios Históricos de Extremadura. Dedicados a Hernán Cortés y su tiempo de descubrimiento, conquista y colonización*, 49-71. Trujillo: Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2016.
- Méndez Rodríguez, Luis. "Arte y poder. La imagen de Hernán Cortés en el siglo XVIII." En *Memorias de Tlaxcala: Mesoamérica, la colonia, siglos XIX y XXI*. Editado por Adriana Montserrat Pérez Serrano y Serafín Ríos Elorza, 193-218. Tlaxcala: El Colegio de Tlaxcala, 2021.
- Montengon, Pedro. *La conquista del Méjico por Hernán Cortes*. Napoli: Presso Gio. Battista Settembre, 1820.
- Museo Casa Alegre de Sagrera. Consultado el 2 de septiembre de 2024. <https://visitaterrassa.cat/casa-alegre-de-sagrera/>.
- Penhos, Marta N. "Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en Pinturas del Museo Histórico Nacional." *FILO, Instituto de Historia de las Artes*, no. 6 (1996): 43-51.

- Peñas Ruiz, Ana. "Algunas notas sobre la Defensa de la nación española contra la 'Carta persiana LXXVIII' de Montesquieu, de José Cadalso." *Cartaphilus3, Revista de Investigación y Crítica Estética*, no. 3 (2008): 143-155.
- Perales Piqueres, Rosa, ed. *Hernán Cortés y las Bellas Artes. Iniciativas artísticas e Iconografía cortesiana*. Madrid: Sindéresis, 2023.
- . "Representación iconográfica de Hernán Cortés." En *Hernán Cortés y las Bellas Artes. Iniciativas artísticas e Iconografía cortesiana*, editado por Rosa Perales Piqueres, 144-188. Madrid: Sindéresis, 2023.
- . "Hernán Cortés y la iconografía de los Austrias en México: la obra de arte como expresión de la historia." En *Hernán Cortés en el siglo XXI: V Centenario de la Llegada de Cortés a México*, editado por José Ángel Calero Carretero y Tomás García Muñoz, 305-330. Medellín: Fundación Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020.
- Pérez Vejo, Tomás. *Nación, Identidad Nacional y Otros Mitos Nacionalistas*. Madrid: ediciones Nobel, 1999.
- Prescott, William H. *History of the Conquest of Mexico*. 1843. Facsímil de la primera edición. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. Consultado el 24 de julio de 2024. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/history-of-the-conquest-of-mexico-with-a-preliminary-view-of-the-ancient-mexican-civilization-and-the-life-of-the-conqueror-her-nando-cortes-985709/>.
- Reyero, Carlos. *La pintura de historia en España, esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . "Primera parte: 1800-1880." En *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, editado por Carlos Reyero y Mireia Freixa, 17-294. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *La decadencia de la monarquía hispana en el imaginario del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2015.
- Romero Tovar, Leonardo. *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Editorial Castalia, 1994.
- Sancho, José Luis. "Las obras reales desde Felipe V a Fernando VII (1700-1833)." En *Pintura mural de la Comunidad de Madrid*, editado por Rosa Cardero Losada y Carmen García Fresneda, 205-291. Madrid: Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2005.
- Sarmiento, Martín. *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2002.
- Vidal Ortuño, José Manuel. "La conquista de América en el teatro español." *Monteagudo*, no. 15 (2010): 155-158.
- Villaverde, María José. "Civilizados y salvajes: los amerindios vistos por los ilustrados franceses." En *Discursos legitimadores de la conquista y la colonización de América*, editado por Francisco Castilla Urbano, 149-175. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2014.
- Voltaire. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. 1.^a ed. 1756. Consultado el 3 de septiembre de 2024. <https://homepages.uc.edu/~martinj/French/Essai%20sur%20les%20Moeurs.pdf>.
- Yagüe Bosch, Javier. "Aspectos de la visión de América en los ilustrados." *Cauce*, no. 14-15, (1992): 63-68.



La vida en México más allá de lo pintoresco. Una relectura de la obra de madame Calderón a través de las artes

Life in Mexico beyond the Picturesque. A Reinterpretation of the Work of
Madame Calderón through the Arts

Carmen Rodríguez Serrano

Universidad de Sevilla, España

crodriguez7@us.es

ORCID: 0000-0002-6707-0404

Recibido: 25/06/2024 | Aceptado: 04/10/2024

Resumen

La vida en México de Frances Erskine Inglis, marquesa de Calderón de la Barca, es uno de los ejemplos de la literatura de viaje del siglo XIX más conocidos y estudiados en su campo y desde el punto de vista literario, donde han sido frecuentes las publicaciones y reflexiones en torno al mismo y a los contenidos que aborda. No obstante, y examinado en menor medida, el análisis de la obra bajo una perspectiva histórico-artística revela también una valiosa información que la escocesa –casada con el embajador español en México–, recopiló a lo largo de su estancia de dos años en aquella tierra, así como del gusto que ésta desarrolló entre 1839 y 1842. Las alusiones relativas al pasado prehispánico o colonial, unidas a las heterogéneas referencias a las bellas artes, convierten el texto en un recurso clave para su comprensión en tal ámbito.

Abstract

Life in Mexico by Frances Erskine Inglis, Marchioness of Calderón de la Barca, is one of the best known and studied examples of nineteenth century travel literature in its context and from a literary point of view, where publications and reflections on it have been frequent about its contents and what it addresses. However, and examined to a lesser extent, the analysis of the work from a historical-artistic viewpoint also reveals valuable information that the Scotswoman –married to the Spanish ambassador in Mexico– collected throughout her two-year stay in that country land, as well as the taste that she developed between 1839 and 1842. The allusions to the pre-Hispanic or colonial past, together with the heterogeneous references to the fine arts, make the text a key resource for understanding it in this context.

Palabras clave

Viaje
México
Europa
España
Mujeres
Siglo XIX

Keywords

Travel
Mexico
Europe
Spain
Women
Nineteenth Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rodríguez Serrano, Carmen. "La vida en México más allá de lo pintoresco. Una relectura de la obra de madame Calderón a través de las artes." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 384-409. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10728>.

© 2025 Carmen Rodríguez Serrano. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Aproximación al estudio

Ante la existencia de una abundante bibliografía dedicada a Fanny Erskine Calderón de la Barca –especialmente proveniente del ámbito mexicano y anglosajón–, resulta necesario matizar cuál es el objetivo principal del presente texto. *La vida en México*, extraordinaria fuente para lo cotidiano, que permite “reconstruir con la mirada del otro” la historia mexicana¹, ha sido analizada desde múltiples perspectivas. Especialistas en historia, letras, antropología, gastronomía, política y muchas otras disciplinas, han buceado a través de las cuantiosas noticias de sus páginas, y más recientemente, a lo largo de las circunstancias biográficas de la autora. Entre toda esa vasta literatura, sin embargo, su estudio como recurso para el conocimiento histórico artístico, ha pasado algo más desapercibido, motivando el punto de partida de este artículo.

El interés por los aspectos culturales, del que va dejando constancia conforme evoluciona su viaje, se plasma en las numerosas alusiones que emite sobre cuestiones urbanísticas, arqueológicas o referentes al medio de las bellas artes. Por ello, y ante la abrumadora cantidad de menciones a este campo, se ha realizado una selección acorde a la extensión del trabajo, donde se exponen ciertas noticias artísticas, acompañadas –en algún caso–, de su juicio y reflexión. La descripción minuciosa que Fanny Calderón de la Barca realiza de todo aquello que ve, hace de su recopilación, como ya se ha adelantado, una fuente esencial para la historia del arte y para el conocimiento de un México en plena ebullición, a través de la mirada de una mujer, que sin ser ni mexicana ni española, estuvo estrechamente vinculada a ambos países.

“Una española escribiendo en inglés”. Madame Calderón de la Barca y la obra

Cuando William H. Prescott, célebre hispanista, amigo personal de madame Calderón de la Barca² y artífice del prefacio de *La vida en México* contactó con Charles Dickens para pedirle ayuda en la búsqueda de un editor que pudiera sacar el texto en Inglaterra

* Esta investigación se ha desarrollado en el marco del Grupo de Investigación HUM 210: Laboratorio de Arte, así como dentro de los proyectos: Proyecto I+D+i *Agencia Femenina en la Escena Artística Andaluza (1440-1940)* (P20_01208, Junta de Andalucía, Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades, cofinanciado por Fondos Feder) y Proyecto I+D+i *Las Artistas en la Escena Cultural Española y su Relación con Europa, 1803-1945* (PID2020-117133GB-I00, Gobierno de España, Agencia Estatal de Investigación-Ministerio de Ciencia e Innovación).

1. Begoña Arteta, “La vida cotidiana en la ciudad de México 1824-1850,” *Fuentes Humanísticas*, no. 36 Dossier (2008): 37.
2. Fanny Erskine Calderón de la Barca. Se la verá referenciada en el texto como Fanny, Calderón o madame Calderón.

–tras ser publicado en Estados Unidos–, presentó a su autora como “una española escribiendo en inglés”³. La frase la descubre como una escritora, que, sin haber nacido en territorio español, había estado muy próxima a su cultura tanto por su relación con intelectuales hispanistas, como por su matrimonio con el diplomático español Ángel Calderón de la Barca. En esta línea, en el preámbulo del libro editado en Rey Lear, se señalaba que su artífice “se enamora de España desde México”⁴, y se podría añadir, que lo hace de modo progresivo, al igual que le sucede con el país donde pasa más de dos años, y del que siente una gran nostalgia al marchar. Al avanzar y tratar de realizar una aproximación biográfica de la autora, resulta complejo desvincularla de *La vida en México*⁵. Lo cierto es que tanto su redacción, como su posterior repercusión, son una parte indisoluble de la misma y así se intentará exponer.

Frances Erskine Inglis, hija de familia burguesa, nació en Edimburgo en 1804, disfrutando desde muy joven de una amplia formación intelectual y en idiomas. Tras fallecer su padre, la familia se muda a Boston en 1832, donde fundaron una escuela para señoritas, en la que ejerció como profesora. La futura marquesa de Calderón tenía varias hermanas, entre las cuales, estaba la madre de su sobrina Kate⁶ –muy presente en una parte de *La vida en México*, ya que acompañó a sus tíos en un tramo de su estancia–. Desde muy pronto, Fanny demostró talento en la escritura, desarrollando una precoz actividad literaria. En mayo de 1833 fue publicado el panfleto *Scenes at the fair*, atribuido a su mano, en el cual se ridiculizaba a buena parte de la alta sociedad de Boston, siendo un temprano ejemplo del estilo que la caracterizaría en posteriores obras. En aquel tiempo se vincula con importantes hispanistas como George Ticknor y William H. Prescott, que parece, pudieron influenciar en el proceso del cortejo de Ángel Calderón de la Barca. Éste, afín a la vertiente moderada, tras “promulgarse la Constitución de 1837, y al jurarla, reasumió su puesto diplomático en Washington en 1838”⁷. Ese mismo año, contraen matrimonio y el 27 de octubre de 1839 parten hacia México, a donde

3. Nina Gerassi-Navarro, “Conflictos imperiales: La mirada de Frances Calderón de la Barca,” *Revista Iberoamericana* LXXV, no. 228 (2009): 743, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6605>.
4. Fanny Calderón de la Barca (Frances Erskine Inglis, marquesa de Calderón de la Barca), *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, trad. Raquel Brezmes (Madrid: Rey Lear, 2007), 23.
5. Para este artículo se ha trabajado con la ya mencionada edición de Rey Lear, aunque también se ha manejado la versión original publicada en Londres, Fanny Calderón de la Barca (C. de la B., Madame), *Life in Mexico during a residence of two years in that country* (Londres: Chapman and Hall, 1843); la versión extensa de *Life in Mexico: The Letters of Fanny Calderon de la Barca, with New Material from the Author's Private Journals*, ed. y notas de Marion Hall Fisher y Howard T. Fisher (Garden City, Nueva York: Doubleday, 1966), así como la conocida edición de Porrúa, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, trad. y prólogo de Felipe Teixidor (México: Porrúa, 1981).
6. Madame Calderón de la Barca, *La corte de Isabel II y la revolución de 1854 en Madrid*, ed. y trad. Raúl Figueroa Esquer (Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2023), XV.
7. Calderón de la Barca, XVI.

llegan el 18 de diciembre. El político había sido nombrado ministro plenipotenciario y como ella decía, lo convertía en “el principal representante de la monarquía española, que viene a traer de la Madre Patria el reconocimiento formal al México independiente”⁸. En ese viaje se fragua el contenido de la obra estudiada, que, en forma de cartas personales, llegaba a la familia de Fanny en Boston. Todo lo que veía era susceptible de ser descrito y a través de las letras, consiguió acercar su realidad más inmediata a los conocidos lectores a lo largo de dos años, ya que tal y como la prensa recoge, “la salida de los Calderón, acompañados de una sobrina”, –se referían a Kate–, tuvo lugar el 9 de enero de 1842, “en un barco de S.M.B, Jirian, hacia La Habana”⁹.

A su regreso, inicia por recomendación de Prescott una selección de las cartas que verían la luz en forma de libro. En abril de 1843, año en que se publica éste, los Calderón estaban en Europa y a finales de septiembre, en Madrid¹⁰. Tras pasar un tiempo en esta tierra, regresan a Estados Unidos, al ser nombrado su marido ministro plenipotenciario de España en Washington¹¹. Allí se instalan en agosto de 1844, residiendo durante nueve años en dicha ciudad, donde se acaba convirtiendo al catolicismo en 1847, ya que, hasta la fecha, había sido presbiteriana. De aquella época, se conserva un retrato de *madame Calderón* (Fig. 1), elegantemente vestida, aunque sin caer en lo excesivo, y en el que resulta significativa su mirada, el contacto visual que establece con el espectador. En este caso, aun habiendo demostrado sobradamente ser una mujer decidida, preparada y con un criterio y una pluma acorde a su educación, proyecta, a través de sus expresivos ojos azules, un halo de contención o pesadumbre, que quizás tuviera que ver con las críticas recibidas tras publicarse las cartas de su estancia en México. Más tarde, y por poco tiempo, regresan a España al ostentar Ángel Calderón de la Barca el título de ministro de Estado, desde septiembre de 1853 a julio de 1854¹². Con la revolución de tal fecha, deben salir del país, instalándose en París hasta 1856. Allí prepara otra de sus obras, la no tan conocida *Un diplomático en Madrid. Impresiones sobre la corte de Isabel II y la revolución de 1854*¹³, que no firma, ni siquiera con sus iniciales. Quizás las críticas recibidas por *La vida en México* la llevan a evitar ser descubierta. Tras fallecer su marido en 1861, se retira a un convento cerca de Biarritz, donde es requerida por Isabel II para encargarse de la educación de la infanta Isabel. Cuando esta se

8. A partir de ahora las referencias a las cartas se ajustarán a la ya mencionada edición de Rey Lear. Carta VI, 83.

9. “Salidas,” *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 28 de enero de 1842.

10. Marion Hall Fisher y Thomas T. Fisher, *Frances Calderón de la Barca. Neé Frances Erskine Inglis. A biography of the author of Life in Mexico and The Attaché in Madrid*, ed. Alan H. Fisher (Estados Unidos: Xlibris, 2016), 244.

11. Calderón de la Barca, *La corte de Isabel II*, XXVII.

12. Calderón de la Barca, XLVII.

13. Frances Calderón de la Barca, *Un diplomático en Madrid. Impresiones sobre la corte de Isabel II y la revolución de 1854*, ed. y estudio introductorio de Raquel Sánchez y David San Narciso (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2018).



Fig. 1. *Madame Calderón de la Barca*, hacia 1850, óleo sobre lienzo. Documentos de Frances Erskine Inglis Calderón de la Barca con Howe y otros documentos familiares, MS Eng 1763, (57), Caja: 2. Houghton Library, Harvard University. Disponible en Harvard Library, <https://id.lib.harvard.edu/ead/c/hou02497c00062/catalog>.

casa en 1868 y se ven interrumpidas sus funciones, solicita permiso para viajar a Estados Unidos. Una vez concedido, cruza el Atlántico, para más tarde retornar, de manera puntual a Roma y a España¹⁴. Al quedar viuda la infanta, vuelve a pasar a su servicio, acompañándola hasta reinstalarse en Madrid, tras proclamarse la Restauración borbónica en 1874. Tanta dedicación y vínculo con esta dinastía, se materializó en su nombramiento como marquesa, por parte del rey Alfonso XII en 1876¹⁵. Muere en febrero de 1882 en el Palacio de Oriente¹⁶, con gran reconocimiento, como manifiestan algunas notas de prensa de la época¹⁷.

14. Calderón de la Barca, *La corte de Isabel II*, XCIII.

15. Calderón de la Barca, *La vida en México* (Porrúa), XXXIV- XXXV.

16. Calderón de la Barca, *La vida en México* (Rey Lear), 21.

17. "La Correspondencia. Edición de la tarde de hoy 24 de febrero," *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25 de febrero de 1882.

Como ya se ha apuntado, la vasta formación intelectual de la autora fue uno de los aspectos más reseñables y con impacto en su vida. Dicha formación, se nutrió, además, de una insaciable curiosidad, a la que ella misma hizo alusión en algunos pasajes del libro. De este modo, recién llegada a la Ciudad de México, en su Carta VI expone: "Han de pasar uno o dos días antes de que pueda salir a satisfacer mi curiosidad"¹⁸. Como indica Nina Gerassi, "ella no se detiene en los confines del hogar. Por el contrario, aprovecha sus privilegios de diplomática y sus conocimientos lingüísticos para recorrerlo y explorar su cultura de una forma que transgrede las normas implícitas del decoro inglés; obtiene permiso para entrar en museos y conventos prohibidos al público"¹⁹.

Sin duda, no se conforma con limitaciones impuestas a la mujer y no se repliega ante las dificultades que no dejaban de aparecer en su camino. Por ello, Fanny Calderón de la Barca ha despertado todo tipo de interés y crítica, especialmente entre la bibliografía anglosajona. Su figura, más estudiada recientemente²⁰, fue muy desconocida durante el siglo XX. Así Teixidor en el prólogo del libro que centra el texto, señala con sorpresa que era "notable" que, aun siendo un libro tan afamado en México y entre ingleses y norteamericanos, no tuviese la escritora una biografía "de sustancia"²¹. A esto, se podría añadir la circunstancia de que, en España, con excepción de algunos trabajos difundidos en los últimos años, apenas ha sido tratada. De cualquier modo, *La vida en México*, sin ser el único libro que publicó madame Calderón, es con diferencia el más divulgado. La incesante comunicación, en modo epistolar a su familia y su posterior selección, se materializa en forma de literatura de viaje, género muy difundido en el siglo XIX. Al parecer, como se ha apuntado, la autora eligió para su publicación cincuenta y cuatro cartas, "de las que eliminó muchos nombres propios y otros datos"²². En un primer momento, parece que no hubo pretensión de propagar el material, pero el interés de Prescott, así como al apoyo de Charles Dickens²³, motivaron su gran difusión en Estados Unidos y Gran Bretaña, donde la obra se publicó simultáneamente en enero de 1843. No transcurrió mucho tiempo entre que se editó y se comenzó a traducir al español. Tales fragmentos se distribuyeron en la prensa mexicana²⁴, aunque no se realizó una versión completa en este idioma hasta 1920. El volumen, no obstante, fue muy

18. Carta VI, 78.

19. Gerassi-Navarro, "Conflictos imperiales," 742.

20. El estudio biográfico realizado por los Fisher es el más completo hasta la actualidad. Ver Hall Fisher y Fisher, *Frances Calderón de la Barca*.

21. Calderón de la Barca, *La vida en México* (Porrúa), VII.

22. Rosa María Burrola Encinas, "El viaje a México de Madame Calderón de la Barca," *Perífrasis* 10, no 19 (2019): 27, <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.19.02>.

23. Calderón de la Barca, *La vida en México* (Rey Lear), 20.

24. Con las consiguientes críticas tras su lectura.

apreciado por los historiadores contemporáneos al considerar que su narrativa se adelantaba a la época, estando ésta muy cercana a la moderna historia social²⁵, así como por ser “una de las fuentes interesantes de ese México joven”²⁶, que tanta admiración despertó entre las viajeras y los viajeros burgueses. Tal afirmación nace de la necesidad de reivindicar su libro, ante las cuantiosas y tempranas reprobaciones recibidas. Así, *El Diario del Gobierno de la República Mexicana*, con fecha de 30 de abril de 1843, pocos meses después de que esta saliese, emite un juicio feroz sobre la escritora:

Los señores editores del Siglo XIX²⁷ han juzgado conveniente y útil traducir y publicar las cartas que ha dado a luz en Boston la esposa de D. Ángel Calderón de la Barca, exministro de S.M.C. en esta República. No acertamos a decidir cuál ha sido mayor imprudencia, si la de esa señora, comprometiéndolo el carácter diplomático de su marido, o la de los que se presentan a poner en manos de todos los mexicanos, las injustas, apasionadas, virulentas diatribas con que la Sra. Calderón ha correspondido a la exquisita y benévola hospitalidad con que ella y su esposo fueron tratados por los generosos vecinos de México (...) Hemos dado una rápida lectura a una obra que contiene tan miserables pequeñeces, y que solamente es pasable porque le ha prestado las gracias de su estilo, y prohijándola Mr. Prescott, el aplaudido autor de la historia de Isabel y de Fernando el Católico. Desde luego, se percibe que pertenece a las Sra. Calderón, lo que no puede pertenecer más que a una mujer de las que los ingleses llaman medias azules, es decir, un talento tan frívolo para la literatura, como para todos los asuntos que puedan encerrarse en la dilatada esfera del coquetismo²⁸.

La crítica, que ataca directamente la osadía de la mujer al poner en riesgo la carrera de su marido, entre otro tipo de sentencias, ensalza, por el contrario, la figura de Prescott, cuya obra, *La conquista de México*, fue acogida muy bien cuando se conoció en dicho país a mediados de 1844²⁹. El autor se había servido, además, de toda la información minuciosamente descrita por madame Calderón a través de su correspondencia para su ejecución, sin tener que padecer los innumerables reproches que, por el contrario, sufrió su fuente. Estos, no solo provenían del ámbito mexicano, donde incluso se ahondó en la “perspectiva imperialista” con la que se supone que “juzga la realidad mexicana”³⁰, sino que también se emitieron desde Inglaterra, como los vertidos por Elizabeth Eastlake. La crítica de arte siente interés por el libro, pero se refiere a Calderón de la siguiente manera:

25. María Soledad Arbeláez, “La vida en México. Una breve historia,” *Historias*, no. 34 (1995): 71.

26. M.^a Justina Sarabia Viejo, “Las mujeres mexicanas en la visión de Madame Calderón de la Barca,” en *Frasquita Larrea y Aherán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*, eds. María José de la Pascua Sánchez y Gloria Espigado Tocino (Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2003), 363.

27. Otro periódico de la época que publicó algunas partes de *La vida en México* en español.

28. “México, abril 30 de 1843,” *El Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 30 de abril de 1843.

29. Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849),” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 76 (2010): 140, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2000.76.1890>.

30. Burrola Encinas, “El viaje a México de Madame Calderón de la Barca,” 26.

Madame Calderón de la Barca es muy distinta de las damas que la anteceden (...) y aunque su libro atrae la atención en gran grado y exhibe una gran y variada habilidad, no logra interesarnos por la escritora. (...) La naturaleza de su escritura es muy poco inglesa. Madame Calderón era escocesa –y presbiteriana–, tenemos motivos para suponer; ahora es española –y católica romana, como tenemos más que motivos para suponer–. Y, en consecuencia, tenemos una indiferencia española por el derramamiento de sangre, un entusiasmo español por las corridas de toros, un brillo de color a lo Murillo, un toque de humor cervantino, una suave defensa del cigarro y un duro ataque a John Knox³¹, que no deja lugar a dudas de que nuestra antigua compatriota se sentía perfectamente a gusto en su tierra adoptiva³².

Este juicio resulta especialmente llamativo, ya que Eastlake acusa a Calderón de haberse hispanizado, alejándose del ya mencionado “decoro inglés”, y estando muy cómoda en su tierra adoptiva. No hay duda de que tales palabras permitirían ahondar en el profundo y complejo tema de la valoración de su obra y figura, puesto que la imputan desde todos los planos posibles. Ante esa situación y como no podía ser de otra manera en aquella sociedad limitante, la autora prefirió ser olvidada y no hablar del libro que la había viralizado y que tantos problemas estaba ocasionado. Así, Sierra O’Reilly, tras establecer contacto con los Calderón, señalaba: “No sé yo si se habrá arrepentido de ciertos golpes dados en ese cuadro de México; lo que puedo afirmar es que no le gusta mucho que se hagan alusiones a su libro, y evita la ocasión de hablar de él”³³. Pese a las espinosas críticas vertidas, también se generaron otro tipo de opiniones, que remarcaron las virtudes y las curiosas casualidades que se combinaban en la autora. Un ejemplo de ello es la presentación que se hace de Fanny en un artículo de *The Edinburgh Review*, a la que se refieren como “una dama escocesa, criada en Nueva Inglaterra, y casada con un español, con quien estuvo domiciliada durante dos años como Embajadora en México –una curiosa combinación de accidentes personales– no sería fácil concebir algo más favorable, en cuanto a astucia, situación y oportunidades, para familiarizarnos con las modas de la vida social en esa apartada parte del mundo”³⁴. La citada combinación de accidentes personales viene a subrayar el carácter de este texto, puesto que realmente, sin ser española, ni mexicana, la relación con ambos países es indudable, y es que no podemos obviar que ella es la esposa de Calderón y, por lo tanto, también representante de España en México³⁵.

31. Pone en evidencia la destrucción de edificios católicos por Knox y lo pone en común con el ataque al pasado prehispánico de Cortés.

32. Elizabeth Eastlake, “Lady Travellers,” *Quarterly Review*, vol. LXXVI (1845): 114-115.

33. Justo Sierra O’Reilly, *Impresiones de un viaje a los Estados Unidos de América y al Canadá*, ed. y estudio preliminar de Manuel Sol (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 290.

34. “Life in Mexico during a residence of two years in that Country,” *The Edinburgh Review or Critical Journal*, vol. LXXVIII (1843): 157.

35. Beatriz Ferrús Antón, *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas* (Valencia: Universitat de València, 2011), 52.

“Cuando quiera que partamos, dejaremos sin visitar algún lugar de interés”. *La vida en México* como fuente para el análisis histórico-artístico

Como ya se ha adelantado, la obra de madame Calderón es una amplísima fuente para diversas disciplinas de estudio y, su análisis como recurso para la historia del arte, plantea la compleja labor de establecer una selección entre las numerosísimas referencias que, sobre la misma, hizo. Con algunas excepciones –sirva de ejemplo el artículo del profesor Recio en el que analiza *La vida en México* y la carrocería de su época³⁶–, estas no han sido abordadas de manera directa, por lo que dicho compendio se ha enfocado en aquellas noticias, que a juicio de la que escribe, suscriben la valiosa aportación que supuso la publicación de su crónica personal.

A lo largo del siglo XIX, fueron muchos los viajeros y viajeras que recorrieron México, plasmando su majestuosa naturaleza y paisajes, sus costumbres, pasado y presente a través de sus plumas o pinceles³⁷. Ya apuntaba Jiménez Codinach en su *Europa aventurera* que “México, el país de nombre misterioso, atraía no solo a especuladores e inversionistas, también a hombres y mujeres cultos de otros países. Científicos, escritores, pintores, escultores, litógrafos”³⁸. Entre ellos, también se encontraban los llamados “viajeros accidentales”, siguiendo la denominación de Pablo Diener –donde se insertarían los Calderón–, al referirse a aquellos como “el viajero que acude a México por razones profesionales” y que “por rango social, durante su estancia en el país que los acoge, establecen una amplia red de relaciones y tienen acceso a todo tipo de información”³⁹. Tales circunstancias son las que se aprecian en el diplomático y su esposa, que como ya se indicó, traspasa lo doméstico, el espacio reservado a la mujer, para también dejar su testimonio, una vez se enfrenta al contexto que la rodea de modo directo. En este sentido, al leer las cartas de madame Calderón, se observa que las descripciones y su visión escudriñadora de la realidad comienzan en la travesía a México y desde La Habana.

Este artículo, que solo se centra en la parte mexicana, pretende poner en valor a Fanny no como una simple viajera más, si no como una que lo hace con gran formación previa,

36. Álvaro Recio Mir, “La Vida en México de madame Calderón de la Barca como fuente de la carrocería en la primera mitad del siglo XIX,” *Miradas*, vol. 3 (2016): 3-19.

37. Numerosos artistas recorren el país, tales como Humboldt, Linati, Egerton, los Ward, Rugendas, etc.

38. Guadalupe Jiménez Codinach, “La Europa Aventurera,” en *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996), 43.

39. Pablo Diener, “El perfil del artista viajero en el siglo XIX,” en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 70.

lo que le permite ejercer una pormenorizada reflexión sobre su cultura y su arte. Ello, se demuestra en algunas de las sentencias que emite, tales como la de su Carta XXX, fechada el 25 de diciembre de 1840, donde indica que “y si bien ha desaparecido la novedad con sus encantos y sus sinsabores, en México no hay nada anodino, todo es a gran escala y muy pintoresco. Sus viejos edificios resultan tan interesantes y tiene tanto que ver (...) que cuando quiera que partamos, estoy convencida de que dejaremos sin visitar algún lugar de interés”⁴⁰. La autora, tras haber pasado un largo periodo en el país y estando menos expuesta a sucumbir a las primeras impresiones, es consciente, no obstante, de lo mucho que se habrá perdido al marcharse. Pese a que, en su lectura, en ocasiones se observan contradicciones, no se duda de su capacidad crítica, que la convierte en una adelantada a su época. Va más allá de lo pintoresco, de aquello que se vincula con la simple expresión de los artistas viajeros y sus ilustraciones de ruinas prehispánicas y construcciones coloniales, de lo que encarna y encierra una idea, a través de la imagen de un lugar. Se podría decir que estamos ante una mujer que se aproxima a la crítica artística, que emite juicios y valoraciones sobre obras -contexto y estado- y artistas, así como noticias que convierten *La vida en México* en una fuente para reflexionar de manera libre, quizás por la confianza depositada en los lectores a los que estaba dirigida y en los que influye en primer término.

Lugares donde satisfacer la curiosidad. Noticias, artes y reflexión

Uno de los acontecimientos fundamentales del siglo XIX es el nacimiento de la fotografía. Su punto de partida en México da comienzo en diciembre de 1839, al desembarcar en Veracruz Louis Prelier, tal y como recogió Rosa Casanova⁴¹. Según esta, el comerciante francés llevaba consigo “unos aparatos para daguerrotipo”, con el que realizará muestras en público, registrando vistas del puerto veracruzano o ejemplos de la capital en enero de 1840⁴². Aquellas primeras imágenes, obra de Jean François Préliier Duboille que se custodian en la colección George Eastman de Nueva York⁴³, guardan una estrecha relación con madame Calderón. En una de sus misivas, firmada el 29 de noviembre

40. Carta XXX, 239.

41. Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México 1839-1890,” en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, coord. Emma Cecilia García Krinsky (Barcelona: Lunverg Editores; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005), 3.

42. Casanova, 3.

43. “Works of: Jean François Préliier Duboille,” Colección Eastman, consultado el 14 de agosto de 2024, <https://collections.eastman.org/people/147529/jean-francois-prelier-duboille/objects>.

de 1840, esta escribe: "Ayer Calderón y yo (...) fuimos a Chapultepec⁴⁴ para tomar vistas con el daguerrotipo que Calderón tuvo el placer de recibir en Boston de nuestro amigo Mr. Prescott"⁴⁵. Esta información resulta reveladora, ya que, según la misma, ellos estarían entre los primeros en introducir el aparato en el país, al portarlo en su equipaje personal, también en diciembre de 1839. Hay una coincidencia cronológica evidente entre los daguerrotipos de Prélíer y Calderón, aunque la intencionalidad de uno y otro sí era, de origen, muy diversa. Al embarcarlo el diplomático desde Boston, como un presente de Prescott, se debe redundar en el interés de este último en tener un registro visual de la nación, más allá de las descripciones de Fanny. Pero no solo se establece esta única relación entre madame Calderón y Prélíer, ya que ambos coinciden igualmente en el interés por dejar registro, cada uno con sus herramientas, de aquellas piezas fundamentales del pasado prehispánico que cautivaban a los viajeros europeos. Así, recién llegada a México, en su debut visitando la catedral, ya advertía y preludiaba que "la acentuada irregularidad de los edificios, la profusión de bonitas iglesias y conventos -todo ello a gran escala, aunque afectado por el paso del tiempo o la revolución- hacen mantener constantemente despiertos la atención y el interés"⁴⁶, como ella lo haría con su atractiva y fluida correspondencia. Tras describir el espacio catedralicio y reparar en la base prehispánica sobre la que se construyó, se interesa por el *Calendario Azteca* o *Piedra del Sol*, adosada al exterior del templo, y cuya observación, junto a "la piedra de los sacrificios" o *Piedra de Tízoc*⁴⁷, aviva en su mente escenas que enlazan con un pasado que, idealizado, evocaba una "extraña mezcla de horror y belleza"⁴⁸. Este ejemplo mexicana, que fue trasladado al Salón de Monolitos del Museo Nacional⁴⁹, inaugurado en 1887⁵⁰, había llamado también la atención de Prélíer que, al llegar a la capital, lo registró solo un mes más tarde de hacerlo ella (Fig. 2).

Entre los cuantiosos edificios que visita y aprecia, aunque "estén descuidados", se encuentra el Museo, el cual contenía "obras extrañas muy valiosas y muchas antigüedades indias (...) pero nada hemos encontrado en México que pueda superar la colosal estatua de bronce de Carlos IV subida a un pedestal de mármol en el patio de la Universidad y antiguamente en medio de la plaza. Es una pieza escultórica grandiosa, la obra maestra de

44. En la Carta VIII la autora había sentenciado que era "el más evocador de todos los lugares de los que México puede presumir".

45. Carta XXIX, 287.

46. Carta VII, 85.

47. Calderón indica que estaba en el patio de la Universidad, es decir, en el edificio compartido con el Museo Nacional.

48. Carta VII, 86.

49. No en su sede inicial, cuando compartía edificio con la Universidad, sino en la Casa de la Moneda, que hoy día alberga el Museo Nacional de las Culturas del Mundo.

50. "Historia y orígenes del Museo Nacional," *Museo Nacional de Antropología*, consultado el 20 de agosto de 2024, https://mna.inah.gob.mx/historia_detalle.php?id=1.



Fig. 2. Jean François Préliér Duboille, *Piedra del Sol azteca, ubicada en la pared exterior de la Catedral Metropolitana de la Asunción de la Santísima Virgen María a los Cielos de la Ciudad de México*, enero de 1840, daguerrotipo. 1976.0168.0144. Por cortesía del George Eastman Museum, New York.

Tolsá, notable por su maravillosa simplicidad y pureza de estilo, que se realizó a expensas del exvirrey, el marqués de Branciforte⁵¹. Ejecutada por Manuel Tolsá, arquitecto y escultor valenciano, estrechamente vinculado a la Nueva España, esta llama su atención dentro de su nueva ubicación, al igual que lo había hecho en Preliér, que también la inmortaliza a comienzos de 1840 (Fig. 3). El famoso *Caballito*, símbolo del pasado español, fue retirado del viario público e insertado en el interior de uno de los patios de la Universidad, que compartía con el Museo, en 1824⁵², del mismo modo que sucedió con otra de las piezas que describe Calderón en tal espacio, el *busto de bronce de Felipe V*. Como ya ella había advertido, el Museo compartió edificio con la Nacional y Pontificia Universidad de México desde 1825 –lo que generó desde sus comienzos, una mala relación entre ambas instituciones por la falta de espacio–, hasta que el primero se trasladó a la antigua Casa

51. Carta XIII, 144.

52. Manuel Rivera Cambas, *México Pintoresco, Artístico y Monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880), 125.



Fig. 3. Jean François Prélief Duboille, *Monumento ecuestre de Carlos IV*, conocido popularmente como "El Caballito", en el patio de la Real y Pontificia Universidad de México, daguerrotipo, enero de 1840, 1976.0168.0149. Por cortesía del George Eastman Museum, New York.

de la Moneda en 1866⁵³. Una fotografía de finales del XIX que muestra el patio principal de la nueva ubicación de éste (Fig. 4), en la que aparece la portada que antecede al Salón de Monolitos –custodiada por la ya mencionada *Piedra de Tízoc* y la *Coatlicue*–, revela cómo, en 1890, dicha portada no poseía en su tímpano el citado busto de Felipe V, que en otros ejemplos de comienzos del XX sí lo coronan (Fig. 5). Lo cierto es que el dato, aportado por Calderón, refleja que en ese momento el busto, creado para rematar la portada principal que daba a la calle de la Casa de la Moneda, había sido retirado tras la consumación de la Independencia⁵⁴, yendo a parar a la Universidad, donde será custodiado hasta que volvió a ser dispuesto en su edificio original, aunque en la portada interna del patio en 1898⁵⁵.

53. Rodrigo Vega y Ortega Báez, "En busca de una sede propia. El Museo Nacional y la Ciudad de México, 1825-1836," *Legajos*, no. 15 (2013): 11.

54. Octavio Martínez Acuña, "De Felipe V al Escudo de Armas Nacionales. La sustitución de elementos representativos del antiguo régimen por motivos republicanos," *El Aldabón. Gaceta interna del Museo Nacional de las Culturas del Mundo*, no. 50 (2019): 17.

55. Así reza en la inscripción que lo acompaña.



Fig. 4. *Monolito prehispánico ubicado en la entrada del Museo Nacional, hacia 1890. Ciudad de México, México. Positivo en albúmina, 15.2 - 22.9 cm. Colección Felipe Teixidor, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID: 77_20140827-134500:670293. Disponible en Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A453696>.*

Además de explorar en profundidad el Museo, en repetidas ocasiones durante su estancia, mostró gran apego por otras instituciones como la Academia de Bellas Artes, a la que se aproxima a través de los datos aportados por Humboldt en sus escritos sobre el país. El esplendor que describió el alemán sobre sus clases de pintura y escultura, poco o nada tenían que ver con la situación de desatención con la que se topó la marquesa y a la que alude en sus cartas: “El desorden actual, el abandono del edificio (...) y, sobre todo, el mal momento de las bellas artes en el México actual, forman parte de las tristes consecuencias inherentes a años de guerra civil y la consiguiente inestabilidad gubernamental”⁵⁶. Sin duda, como ella medita, los periodos políticos convulsos no suelen ser favorecedores para las artes, aunque la vida continuara y, con ella, el gusto por la belleza y su contemplación. Ello entronca directamente con su afición hacia la pintura y, cómo no, con el afán coleccionista. Pese a que no se puede decir que madame Calderón se moviera por el mismo, sí tuvo interés en adquirir obras para su disfrute personal. En una de sus primeras cartas en la Ciudad de México, expone que asistió a la venta de una serie de propiedades particulares de un cura, fallecido recientemente, entre las que había objetos de valor venidos de España.

56. Carta XIII, 145.



Fig. 5. *Patio del Antiguo Museo Nacional*, hacia 1915. Ciudad de México, México. Placa seca de gelatina, 20.3 - 25.4 cm. Colección Culhuacán, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID: 77_20140827-134500:361837. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A322071.

De todos, le llama la atención un cuadro –de calidad–, *La Anunciación*, del que “se encapricha” y que es adquirido por el marido, junto a otras piezas. Según explica, “es un apunte de *La Anunciación* del valenciano Bayeu que cuelga en la Capilla Real de Aranjuez”⁵⁷. Si bien tiene una amplia formación cultural y conocimientos artísticos, en este caso, su planteamiento genera duda y cierta confusión. En primer lugar, se presupone que se refiere a Francisco Bayeu, que nace en Zaragoza, no en Valencia, y que sí hace una pintura con dicha temática, pero para el claustro del convento de San Pascual en Aranjuez. Tal obra, ejecutada en 1769⁵⁸, formaba parte de una serie que se perdió⁵⁹, y de la que conserva algunos bocetos el Museo del Prado. Entre ellos, *Un cesto con telas*, así como *La Virgen*

57. Carta XI, 124-125.

58. José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y obra* (Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1995), 197.

59. Se integraba por cuatro pinturas con los temas de *La Ascensión*, *La Anunciación*, *La Adoración de los Pastores* y *Pentecostés*.

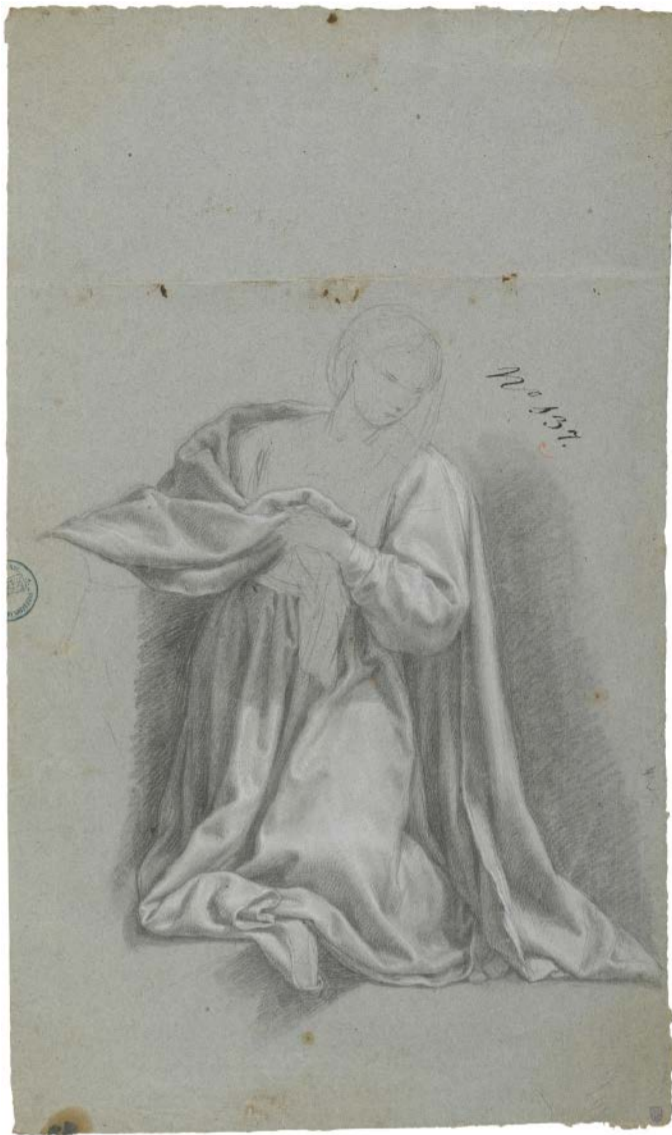


Fig. 6. Francisco Bayeu y Subías, *La Virgen Anunciada*, hacia 1769. Clarión, lápiz negro sobre papel verdoso (no expuesto). Número de catálogo: D003262. Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

anunciada (Fig. 6), con la que, de ser la pieza destacada por Calderón, guardaría similitudes. Por otro lado, y sin aclarar la relación establecida, existió otra versión que sí estuvo en la citada antigua capilla del Palacio de Aranjuez, que también desapareció durante el reinado de Fernando VII, y que fue hecha por Tiziano en 1536⁶⁰. La obra, que se conoce gracias a un grabado realizado en 1537 por Jacopo Caraglio (Fig. 7), fue muy popular, y también, podría aproximarse al apunte adquirido por la futura marquesa⁶¹. En cualquier caso, y sin tener certeza de a qué *Anunciación* se refiere y teniendo en cuenta los errores de los datos que emite y que recibió de modo inexacto, se presenta como una información relevante sobre la difusión de determinados modelos y, en concreto, de obras que no han llegado a la actualidad.

Otra de las grandes aportaciones que lega *La vida en México* es el tes-

timonio sobre los conventos de monjas, así como la descripción de los bienes que conoció en su interior. Si bien se queja de no poder acceder a los masculinos, también emitió información sobre ellos, a través, eso sí, de las descripciones que le hacía su marido. Tales espacios, en los que no era nada fácil entrar, y a los que accede gracias a un permiso del señor Posada, obispo de México, eran de lo más interesantes para Fanny. Cuando visita el de Santa Teresa recoge lo siguiente:

60. Carmen García-Frias Checa, "Una obra perdida de Tiziano: la Anunciación de la antigua Capilla del Palacio de Aranjuez," *Reales Sitios*, no. 159 (2004): 74.

61. Fernando Checa Cremades, *Tiziano y las cortes del Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons, 2013), 216.



Fig. 7. Giovanni Jacopo Caraglio, *La Anunciación*, 1537, grabado. Número de acceso: 49.97.219, Colección Elisha Whittelsey, Fondo Elisha Whittelsey, 1949, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En algunos de estos conventos todavía guardan, enterradas en vida como sus moradoras, pinturas antiguas muy buenas; entre otras, algunas de la escuela flamenca, traídas de México por los monjes cuando los Países Bajos estaban bajo dominio español. Muchos maestros de la escuela mexicana, como Cabrera, Enríquez, etcétera, han enriquecido las abadías con sus producciones y han empleado su talento en motivos religiosos como vidas de santos, mártires y otros temas cristianos. En concreto, por todos los sitios hay *cabreras*, un artista con un estilo parecido a Luca Giordano: la misma monotonía y facilidad. Todos sus cuadros son agradables, y algunos especialmente bellos; en ocasiones copia a los viejos maestros. Ximénez y Enríquez no son tan comunes, pero algunas de sus obras, de gran calidad, merecen ser más conocidas en Europa que hasta ahora. Pertenecen a una rama de la escuela española y suponen una prueba convincente del extraordinario talento de los mexicanos para las bellas artes, así como de las facilidades que les proporcionó la madre patria⁶².

De tan sugerente exposición, habría que destacar –además del reconocimiento al afamado Cabrera, al que apenas presta atención, su comparativa con Giordano o el origen de las colecciones conventuales–, la reivindicación de Nicolás Enríquez y de Ximénez, al que se ha relacionado con Rafael Ximeno. Este valenciano de nacimiento estuvo muy vinculado a México, donde trabajó incansablemente, pudiendo ocasionar la citada confusión en la autora. En cualquier caso, ese reclamo sobre la calidad de sus obras y la necesidad de poner en valor a los artistas mexicanos en Europa, bien merecen su examen y atención. Desgraciadamente, como ya se adelantó, no siempre puede acceder a estos espacios de clausura, y las dificultades son completamente insalvables, si son de hombres. De ello, se queja amargamente al referirse a la Profesa:

Donde se encuentran las mejores pinturas, no obstante, es en el convento de la Profesa y allí ¡no puedo entrar! Sus galerías están llenas de cuadros, la mayoría de Cabrera. Calderón habla con Pasión de uno que hay en la sacristía de la capilla especialmente bonito, un Guido original que consiste en una representación de Cristo atado a un pilar mientras lo azotan y donde las expresiones de pura divinidad y sufrimiento humano se fusionan con gran maestría, en contraste con la salvaje crueldad del rostro de sus ejecutores. Sin embargo, la mayoría de estas pinturas están mal conservadas y tan deterioradas que da pena mirarlas⁶³.

Además de plantear el estado de conservación de la colección de una manera directa, describe una pintura que vincula con Guido⁶⁴, y que se podría relacionar con uno de los lienzos de la nutrida pinacoteca (Fig. 8). Fechada a mediados del siglo XVIII, y con ciertos rasgos que recuerdan a motivos europeos e italianos –sin tener claro tal origen–, bien pudiera tratarse del ejemplo que el diplomático acercó a su esposa.

62. Carta XXVII, 274-275.

63. Carta XXVII, 275.

64. Podría tratarse de Guido Reni, aunque no se dan más detalles.

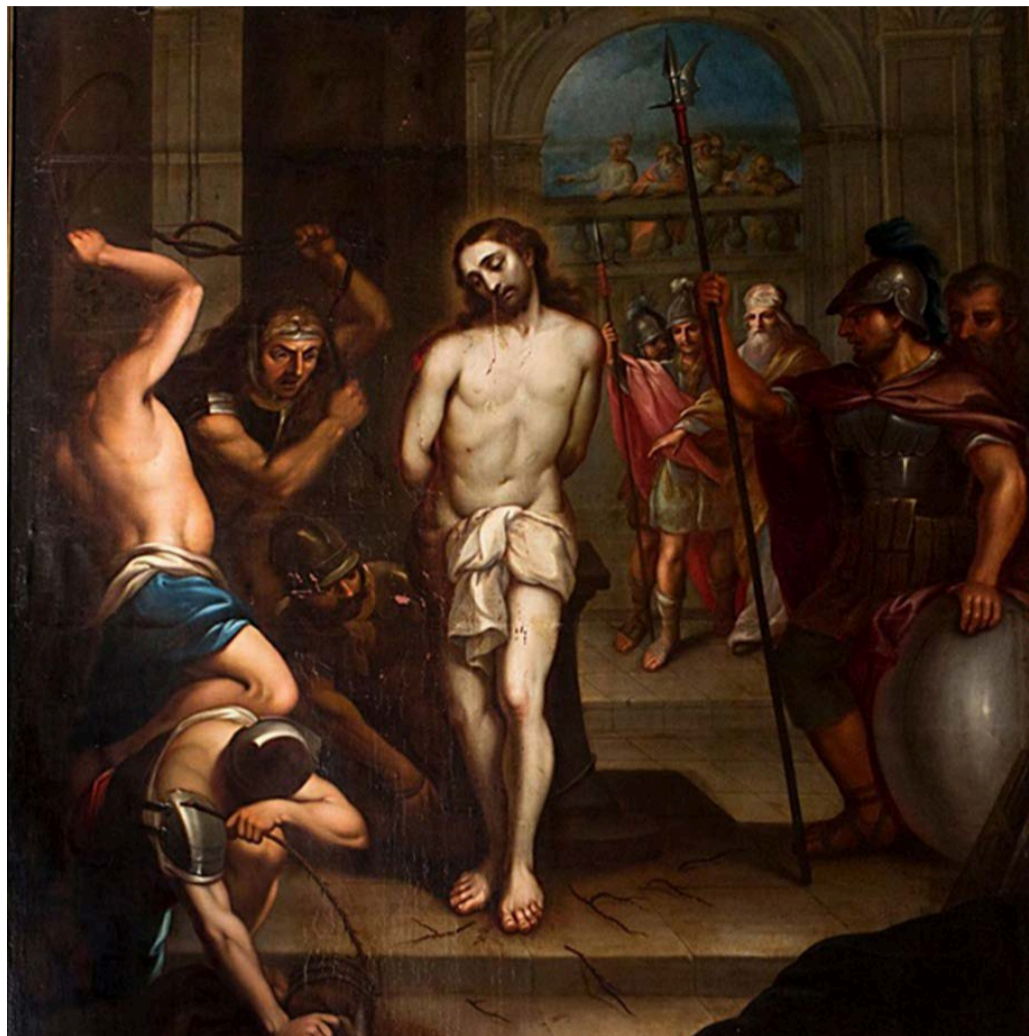


Fig. 8. *La Flagelación de Jesús*, mediados del siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Colección Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México.

En esta línea y durante su estancia en Puebla, de nuevo, experimenta limitaciones para acceder a espacios tan sugerentes como el convento del Carmen, cuyas referencias, que le llegan a través de su esposo, supondrán una valiosa aportación al contexto de las artes en México a mediados del siglo XIX. En aquel espacio, Calderón contempla “unas pinturas de la vida de la Virgen, en concreto *la Ascensión* y *la Circuncisión* –al parecer obras originales de Murillo–, que se hallan abandonadas en muy mal estado (...) Destaca también el *Descenso de la Cruz*. Es una pena que estas obras estén encerradas en un viejo convento donde no sirven a ningún propósito práctico o decorativo. Si las llevaran al Museo Mexicano y las cuidaran, al menos servirían de modelo para esos jóvenes artistas que carecen de medios para formarse artísticamente en Europa”⁶⁵.

Diversos estudios bibliográficos habían notificado la existencia de una serie de la vida de la Virgen, asociada al pintor sevillano, aunque sin reparar en la mención que de la

65. Carta XXV, 332-333.

misma se realiza en *La vida en México*. Para su análisis, dos son las fuentes fundamentales a las que se ha acudido. Una, las notas de Francisco Javier de la Peña a la edición de *Puebla sagrada y profana*, y dos, el documento que recoge la salida de la serie hacia Europa y que se encuentra en el Archivo General de la Nación. En la primera, su autor al tratar las obras de los conventos de Puebla insiste en que de "entre todas sobresalen las de la vida de María Santísima del Convento del Carmen: es extraordinario su mérito según el juicio de los inteligentes; y lo prueba que el año de 1809, que estuvo en México el Lord Cokrane (sic), hermano del Almirante de este nombre, se la llevó a Londres, deseoso de enriquecer a su patria con tan bella y rara producción o de mandar sacar alguna buena copia; posteriormente la recabaron los Padres que suspiraban por ella, aunque no completa"⁶⁶. Sin definir la autoría de la serie, sí evidencia cómo era de gran calidad, y fruto del interés de un lord inglés, Lord Cochrane que, a pesar de tener diferentes impedimentos, parece que las lleva a Europa. Todo ello, queda registrado, de nuevo, en la segunda de las fuentes –la más reveladora–, el documento que recoge la petición para llevar de Veracruz a Cádiz y de Cádiz a Inglaterra unas pinturas de Murillo, regalo de los Carmelitas Descalzos a Cochvane Johnstone en 1810⁶⁷. El mismo, publicado por Ballesteros Flores, revela cómo hubo un intento de embarcar unas pinturas "obra de Morillo", regalo de los carmelitas poblanos a su majestad británica. Ante la problemática hallada en el puerto de Veracruz, al no poder extraerse objetos de los dominios españoles y menos sin contar con el conocimiento previo del superior de los carmelos⁶⁸, se frenó, momentáneamente, su salida. A pesar de la restricción sobre ella, Cochrane consiguió sacar algunas obras que acabaron vendiéndose en Londres, tal y como recoge Andrade Campos⁶⁹. Según Angulo⁷⁰, se ponen a la venta dos *Asunciones*⁷¹, vinculadas a Cochrane, así como una *Virgen con el niño*, que bien pudieron ser parte de la serie de la que los carmelitas se desprendieron, aunque con posteriores lamentos.

Lo cierto es que, de nuevo sin pretenderlo, madame Calderón dejó constancia en su libro de que parte de dicha serie seguía en el convento en 1840, emitiendo, además un interesante

66. Fray Juan Villa Sánchez, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre Ayuntamiento el año de 1746*, ed. y con notas de Francisco Javier de la Peña (Puebla: Impreso en la casa del ciudadano José María Ramos, 1835), 88.

67. Petición para llevar de Veracruz a Cádiz y de Cádiz a Inglaterra unas pinturas de Murillo, regalo de los Carmelitas Descalzos a Cochvane Johnstone, 1810, Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, caja 1426, exp. 036, Clero Regular y Secular. Archivo General de la Nación (AGN), México.

68. Berenice Ballesteros Flores, "Tres obras de Bartolomé Murillo en Nueva España, 1810," *Boletín del Archivo General de la Nación* 6, no. 14 (2006): 168.

69. Alejandro Julián Andrade Campos, *El pincel de Elías. José Joaquín Magón y la Orden de Nuestra Señora del Carmen* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015), 152.

70. Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Catálogo crítico* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 2:391-401.

71. Estas obras las incluye dentro del catálogo como obras a discutir.



Fig. 9. Elizabeth Ward, *Puente del Rey, México en 1827*. Disponible en Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Puente_Del_Rey.jpg.

juicio sobre el valor de acercar las pinturas –obra o no de Murillo–, a los jóvenes artistas mexicanos, para así, difundir el conocimiento⁷², mediante su exposición en los museos.

Como se ha demostrado con diversos ejemplos, su interés por las artes es ya una premisa incuestionable. No obstante, para reforzar dicha idea, se ha querido sumar, además, el gusto concreto por determinados artistas, a cuyos nombres y creaciones alude de manera reiterativa en las líneas de sus cartas. Entre ellos, con carácter evocador a través de las escenas que presencia y vinculados a los conceptos de “lo sublime” y “lo pintoresco”, aparecen Salvatore Rosa y William Hogarth. Una mención especial es la que merecen las referencias a Elizabeth Ward, que había ejecutado las ilustraciones de los volúmenes de *Mexico in 1827*⁷³, escritos por su esposo, el también diplomático británico Henry Ward, y que Fanny conoció de primera mano. Sus estampas se vinculan con las visiones que ella en primera persona descubrió en aquel país, pudiendo establecer numerosas similitudes entre las descripciones de ambas, a pesar de utilizar diferentes instrumentos para ello. Así, el paso por *Puente del Rey* (Fig. 9), recogido en la Carta V⁷⁴,

72. En Puebla, no deja de abordar a Zendejas, así como a Cora en el ámbito de la escultura.

73. Henry George Ward, *Mexico in 1827* (Londres: H. Colburn, 1828), I.

74. Carta V, 62.

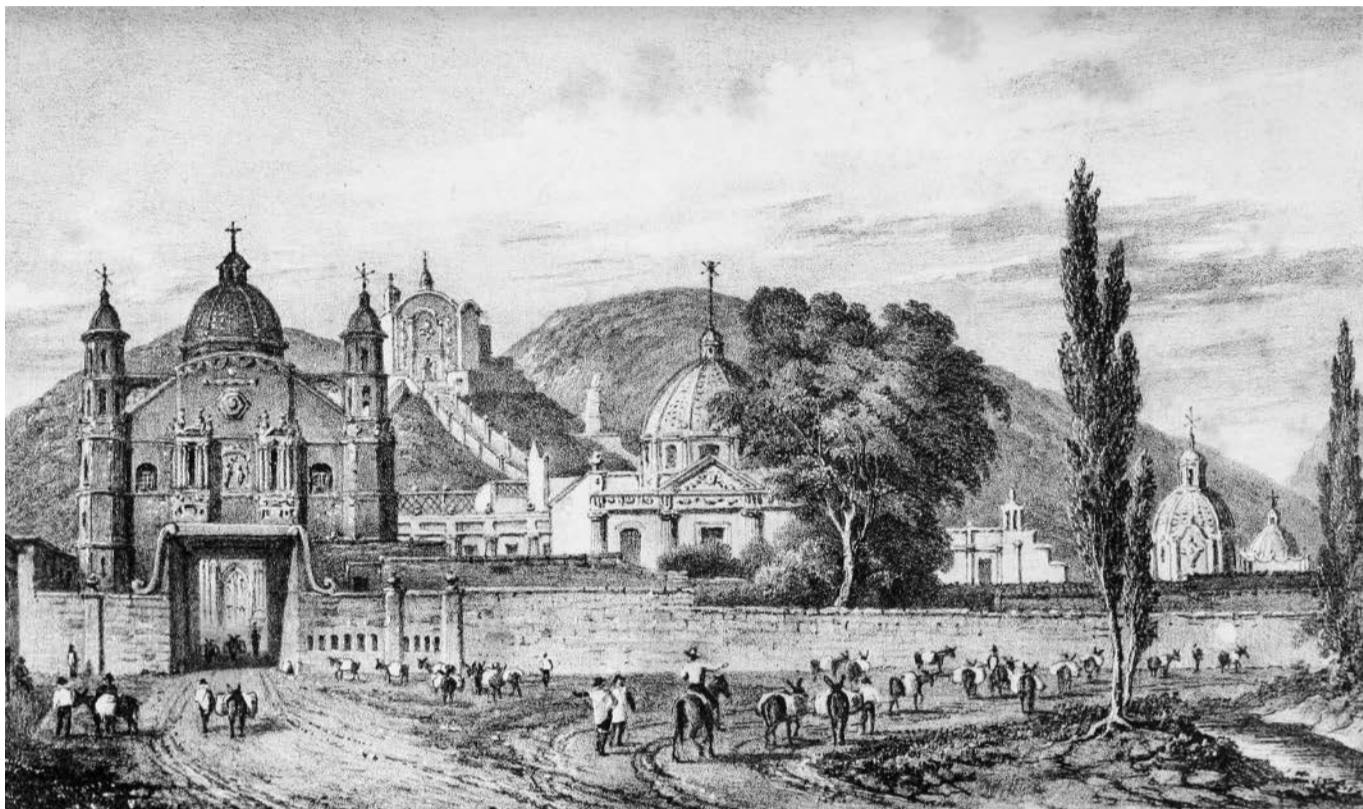


Fig. 10. Elizabeth Ward, *Dibujo de Guadalupe, México en 1827*. Disponible en Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MEX1827_V1_D355_Church_of_N_S_de_Guadalupe.jpg.

o la reseña del santuario de Guadalupe tanto en la Carta XLVII⁷⁵ como en la ilustración de Ward (Fig. 10), evidencian a dos mujeres que, con carácter reflexivo y conciencia, legaron un magnífico testimonio del lugar donde pasaron varios años de sus vidas.

A modo de conclusión

Aunque Fanny Calderón de la Barca, quiso olvidar su *Vida en México*, debido a las profusas opiniones sesgadas que se vertieron sobre ella y la obra en sí, su percepción es un excepcional recurso para el estudio completo, no solo de la joven república en el XIX, sino también, de la personalidad de esta escocesa, española por matrimonio, que en una de sus últimas cartas reflexionaba sobre las primeras impresiones y su significación. Para ella aun sirviendo de ayuda, “si se las considera definitivas es muy probable que resulten erróneas”⁷⁶, reconociendo con tal afirmación su propio desacierto en algunos de los juicios que emitió a su llegada a México. Aunque su figura ha sido puesta

75. Carta XLVII, 440-442.

76. Carta LII, 503.

en valor en los últimos años, también fue víctima del descuido de las primeras impresiones, por lo que su relectura fue y es, aún en menor medida, una necesidad futura.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN). México. Instituciones Coloniales. Indiferente Virreinal.

Fuentes bibliográficas

- Aguilar Ochoa, Arturo. "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 76 (2010): 113-141. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2000.76.1890>.
- Andrade Campos, Alejandro Julián. *El pincel de Elías. José Joaquín Magón y la Orden de Nuestra Señora del Carmen*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.
- Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo. Catálogo crítico*. Vol. II. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Arbeláez, María Soledad. "La vida en México. Una breve historia." *Historias*, no. 34 (1995): 71-88.
- Arteta, Begoña. "La vida cotidiana en la ciudad de México 1824-1850." *Fuentes Humanísticas*, no. 36 Dossier (2008): 37-49.
- Ballesteros Flores, Berenice. "Tres obras de Bartolomé Murillo en Nueva España, 1810." *Boletín del Archivo General de la Nación* 6, no. 14 (2006): 168-181.
- Burrola Encinas, Rosa María. "El viaje a México de Madame Calderón de la Barca." *Perífrasis* 10, no. 19 (2019): 24-42. <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.19.02>.
- Calderón de la Barca, Fanny (C. de la B., Madame). *Life in Mexico during a residence of two years in that country*. Londres: Chapman and Hall, 1843.
- . *Life in Mexico: The Letters of Fanny Calderon de la Barca, with New Material from the Author's Private Journals*. Editado y con notas de Marion Hall Fisher y Howard T. Fisher. Garden City, Nueva York: Doubleday, 1966.
- . (Calderón de la Barca, Madame). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Traducido y con prólogo de Felipe Teixidor. México: Porrúa, 1981.
- . (Erskine Inglis, Frances, marquesa de Calderón de la Barca). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Traducido por Raquel Brezmes. Madrid: Rey Lear, 2007.
- . (Calderón de la Barca, Frances). *Un diplomático en Madrid. Impresiones sobre Isabel II y la revolución de 1854*. Editado y con estudio introductorio de Raquel Sánchez y David San Narciso. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2018.
- . (Calderón de la Barca, Madame). *La corte de Isabel II y la revolución de 1854 en Madrid*. Editado y traducido por Raúl Figueroa Esquer. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2023.

- Casanova, Rosa. "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México 1839-1890." En *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, coordinado por Emma Cecilia García Krinsky, 3-58. Barcelona: Lunwerg Editores; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Checa Cremades, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2013.
- Diener, Pablo. "El perfil del artista viajero en el siglo XIX." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 63-87. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Iturbide en Ciudad de México, 1996 y en la Casa de América en Madrid, 1997.
- Eastlake, Elizabeth. "Lady Travellers." *Quarterly Review*, vol. LXXVI (1845): 98-136.
- Ferrús Antón, Beatriz. *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas*. Valencia: Universitat de València, 2011.
- García-Frias Checa, Carmen. "Una obra perdida de Tiziano: la Anunciación de la antigua Capilla del Palacio de Aranjuez." *Reales Sitios*, no. 159 (2004): 74-77.
- Gerassi-Navarro, Nina. "Conflictos imperiales: La mirada de Frances Calderón de la Barca." *Revista Iberoamericana* LXXV, no. 228 (2009): 737-755. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6605>.
- Hall Fisher, Marion, y Thomas T. Fisher. *Frances Calderón de la Barca. Neé Frances Erskine Inglis. A biography of the author of Life in Mexico and The Attaché in Madrid*. Editado por Alan H. Fisher. Estados Unidos: Xlibris, 2016.
- Jiménez Codinach, Guadalupe. "La Europa Aventurera." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 39-49. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Iturbide en Ciudad de México, 1996 y en la Casa de América en Madrid, 1997.
- "Life in Mexico during a residence of two years in that Country," *The Edinburgh Review or Critical Journal*, vol. LXXVIII (1843): 157-192.
- Martínez Acuña, Octavio. "De Felipe V al Escudo de Armas Nacionales. La sustitución de elementos representativos del antiguo régimen por motivos republicanos." *El Aldabón. Gaceta interna del Museo Nacional de las Culturas del Mundo*, no. 50 (2019): 16-22.
- Morales y Marín, José Luis. *Francisco Bayeu. Vida y obra*. Zaragoza: Ediciones Moncayo, 1995.
- Recio Mir, Álvaro. "La Vida en México de madame Calderón de la Barca como fuente de la cerrocería en la primera mitad del siglo XIX." *Miradas*, vol. 3 (2016): 3-19.
- Rivera Cambas, Manuel. *México Pintoresco, Artístico y Monumental*. México: Imprenta de la Reforma, 1880.
- Sarabia Viejo, M.^a Justina. "Las mujeres mexicanas en la visión de Madame Calderón de la Barca." En *Frasquita Larrea y Aherán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*, editado por María José de la Pascua Sánchez y Gloria Espigado Tocino, 363-380. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2003.
- Sierra O'Reilly, Justo. *Impresiones de un viaje a los Estados Unidos de América y al Canadá*. Editado y con estudio preliminar de Manuel Sol. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Vega y Ortega Báez, Rodrigo. "En busca de una sede propia. El Museo Nacional y la Ciudad de México, 1825-1836." *Legajos*, no. 15 (2013): 11-36.

Villa Sánchez, Fray Juan. *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre Ayuntamiento el año de 1746*. Editado y con notas de Francisco Javier de la Peña. Puebla: Impreso en la casa del ciudadano José María Ramos, 1835.

Ward, Henry George. *Mexico in 1827*. Vol. I. Londres: H. Colburn, 1828.

Fuentes hemerográficas

"La Correspondencia. Edición de la tarde de hoy 24 de febrero." *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 25 de febrero de 1882. Consultado el 10 de agosto de 2024. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=abdbe4cd-fa14-45a6-b2e1-96c7dfff508b&page=2>.

"México, abril 30 de 1843." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 30 de abril de 1843. Consultado el 10 de agosto de 2024. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e8eb2e05-d603-4a3a-baa2-656fb97d6bf9&page=4>.

"Salidas." *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 28 de enero de 1842. Consultado el 15 de agosto de 2024. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=4c6445ef-66a7-4021-bd6b-2ca9a4a0c30a&page=4>.

Fuentes digitales

"Works of: Jean François Prérier Dubouille." *Colección Eastman*. Consultado el 14 de agosto de 2024. <https://collections.eastman.org/people/147529/jean-francois-prelier-dubouille/objects>.

"Historia y orígenes del Museo Nacional." *Museo Nacional de Antropología*. Consultado el 20 de agosto de 2024. https://mna.inah.gob.mx/historia_detalle.php?id=1.




Modelos de identidad en la fotografía mexicana del siglo XIX y su vinculación con los imaginarios de lo nacional

Identity Models in 19th Century Mexican Photography and their Contribution with Nationalist Precepts

Eunice Miranda Tapia

Universidad de Sevilla, España

eunicemiranda@us.es

 0000-0002-0953-459X

Recibido: 26/06/2024 | Aceptado: 03/10/2024

Resumen

El establecimiento de la fotografía en México coincidió con un complejo proceso de construcción de la nueva nación independiente. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, al tiempo que se extendió el uso de la fotografía en el país, las diversas miradas detrás de la lente proporcionaron una visión de México en la que se registraban con curiosidad los múltiples aspectos que definían una realidad contemporánea con un gran pasado histórico. Desde la fotografía de viaje, expedicionaria y arqueológica, hasta el registro del legado arquitectónico colonial o los retratos de estudio que identificaban tipos mexicanos, la fotografía contribuyó a dar forma a las imágenes que definían una identidad nueva y al mismo tiempo heredera de un gran pasado histórico.

Abstract

The establishment of photography in Mexico coincided with a complex process of construction of the new independent nation. Towards the second half of the 19th century, as the use of photography spread in the country, the diverse views behind the lens provided a vision of Mexico in which were recorded the multiple aspects that defined a contemporary reality in conjunction with a great historical past. From photography on travel, expeditionary and archaeological, to the recording of the colonial architectural legacy or the studio portraits that identified Mexican types, photography contributed to shaping images that defined a new identity and at the same time heir to a great past.

Palabras clave

Fotografía
Identidad
México
Siglo XIX
Viajeros
Arqueología

Keywords

Photography
Identity
Mexico
19th Century
Travelers
Archeology

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Miranda Tapia, Eunice. "Modelos de identidad en la fotografía mexicana del siglo XIX y su vinculación con los imaginarios de lo nacional." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 410-430. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10731>.

© 2025 Eunice Miranda Tapia. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

El año 1839, se señala como el inicio de la fotografía en México. Con la llegada de la técnica del daguerrotipo de manos de Jean Louis Préliier Dudoille, aparecieron los primeros paisajes fotográficos mexicanos en el puerto de Veracruz¹. A partir de ese momento, la fotografía comenzaría un desarrollo influenciado por los primeros viajeros extranjeros que realizaron diversas expediciones en el país durante el siglo XIX –desde Désirè Charnay, François Aubert o el matrimonio conformado por Alice Dixon y Augustus Le Plongeon, entre tantos otros–. Se comenzó entonces a conformar un catálogo de lo que, bajo una mirada externa y también con curiosidad antropológica, arqueológica y artística², eran considerados como los grandes conceptos que definían lo mexicano: un pasado prehispánico monumental, vastos paisajes naturales, multiplicidad étnica, contrastes sociales, así como el solemne marco de la arquitectura colonial que conformaba un motivo fotográfico en sí mismo o bien, aparecía como el fondo urbano de la variopinta población fotografiada en las ciudades.

A este primer marco de práctica fotográfica, se le sumó la rápida aparición de estudios fotográficos en la Ciudad de México, en los que se practicaba también la fotografía de arquitectura, pero por cuestiones económicas y comerciales el género del retrato tuvo una especial acogida. Al gran éxito comercial de los estudios fotográficos, apoyado en una demanda creciente de público de todos los estratos sociales que solicitaban un retrato, se añadió la producción de fotografías en formato de tarjeta postal que reinterpretaban distintas escenas de lo cotidiano, lo rural, lo indígena y los así llamados “tipos mexicanos”, es el caso –por mencionar uno de los estudios más relevantes– de las fotografías postales realizadas por el estudio Cruces y Campa, entre los años 1862 y 1877.

La intención de este artículo es la de acercarnos a ese primer momento de la llegada de la fotografía a México a partir de una breve revisión de las diversas prácticas que se gestaron en el país y que contribuyeron a reflejar el complejo concepto de identidad que se estaba forjando.

1. Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México 1839-1890,” en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, coord. Emma Cecilia García Krinsky (Barcelona: Lunwerg Editores; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005), 3.
2. Miguel Ángel Echegaray, “Miradas de fuera,” en *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, eds. Alfonso Morales et al. (Ciudad de México: Grupo Salinas Arte y Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2019), 259.

La fotografía de Louis Préliier: una primera mirada de México

Como se señaló antes, la primera cámara de daguerrotipos en México estuvo en manos de Louis Préliier. A él se le atribuye la primera imagen fotográfica realizada en México –y posiblemente en el continente americano–, lo que le convirtió en pionero de la técnica y del arte fotográfico en este territorio, pero también un personaje clave que estableció con sus primeras imágenes las bases temáticas que prevalecerán en la fotografía durante las décadas posteriores. Sus daguerrotipos tuvieron como intención dos de los pilares fundamentales de la identidad histórica de México: su monumental pasado prehispánico y el gran legado colonial, ambos temas estarán presentes de manera constante en el desarrollo de una narrativa visual nacional del México independiente.

El primero de los aspectos queda representado en la imagen que realizó de la *Piedra del Sol*³. Esta imagen fue hecha cuando el gran monolito aún se encontraba ubicado al costado de la torre poniente de la Catedral Metropolitana. Su localización ya representaba un modo de comprender la realidad histórica del país y su visibilidad formaría parte absoluta de los símbolos de identidad que ya se empezaban a configurar a través del reconocimiento del pasado prehispánico como una herramienta para proveer a la nueva nación de una identidad⁴.

Es posible que la elección de la *Piedra del Sol* como uno de sus primeros sujetos fotográficos, reflejara el interés de Préliier por conectar el presente con un pasado que en ese momento se encontraba en un proceso de redescubrimiento y reivindicación como un elemento esencial de la identidad mexicana.

Además del enfoque en el pasado prehispánico que observó Préliier, el autor dedicó su atención al legado arquitectónico colonial presente en la Ciudad de México, fotografiando monumentos que representaban la herencia española en el país. A este segundo tema, corresponden las imágenes dedicadas a la Catedral Metropolitana y al Sagrario Metropolitano, así como las imágenes correspondientes a la escultura ecuestre de Carlos IV, el Palacio de Minería junto al Palacio del Marqués del Apartado y el convento de la Enseñanza. Todos estos monumentos, representativos del poder, la religión y

3. Este daguerrotipo, así como el resto de daguerrotipos realizados por Préliier en México, se encuentra actualmente en el George Eastman Museum y puede ser consultado en: Louis Préliier, "Works of Louis Préliier, 1976.0168.0144," Gift of Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer, George Eastman Museum, Rochester, N. Y., consultado el 12 de mayo de 2024, <https://collections.eastman.org/people/147529/louis-prelier/objects>.

4. Miruna Achim, *Ídolos y antigüedades. La formación del Museo Nacional de México* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021), 13.

la autoridad colonial, fueron fotografiados por Préliier el 26 de enero de 1840. De esta manera, el autor no sólo documentó una parte altamente simbólica del paisaje urbano de esa época, sino que también abrió un diálogo visual y fotográfico que continuaría a lo largo de los siglos XIX y XX, en el cual la fotografía jugaría un papel fundamental en la articulación del discurso histórico, identitario y cultural.

Sin duda, su trabajo significa una especie de ruta de intereses para los fotógrafos extranjeros y nacionales que lo sucedieron, quienes continuarían explorando y documentando sobre esas primeras intenciones de Préliier⁵.

El establecimiento de la fotografía: expansión y mirada extranjera

Una vez establecida la fotografía en la Ciudad de México, su práctica se extiende rápidamente. Ya en 1844 se conoce la apertura del primer estudio de daguerrotipia, del mexicano Joaquín Díaz González⁶ quien con su pequeño estudio en la calle de Santo Domingo, compitió con otros fotógrafos extranjeros como Andrew Halsey y Francisco Doistua, entre otros⁷. Diversos daguerrotipistas norteamericanos siguieron instalándose en el país, impulsados por la llegada de las fuerzas estadounidenses en 1846, quienes fotografiaron vistas, paisajes y algunas imágenes de la guerra⁸. Rápidamente, la fotografía empieza a practicarse en numerosas ciudades gracias a los daguerrotipistas y ambrotipistas que viajaban portando sus pequeños estudios improvisados, todo ello significó la introducción de la fotografía a lo largo de gran parte del territorio nacional.

Rosa Casanova destaca cuatro grandes rutas que nos permiten comprender la rápida expansión de la fotografía a partir de 1846:

La península yucateca que en ocasiones abarcaba también Tabasco, Chiapas y Oaxaca; el gran eje comercial Veracruz-Puebla-Ciudad de México; su prolongación hacia el corazón del antiguo reino novohispano con sus ricas ciudades como Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Aguascalientes y

5. Sobre las primeras fotografías relacionadas con el pasado prehispánico en México, se recomienda revisar: Antonio Saborit, "Las provincias del tiempo en los primeros viajes de la fotografía," en Morales et al., *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, 30-43.
6. Claudia Canales, "Cronología," en García Krinsky, *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, 269.
7. Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005), 51.
8. Precisamente una de las imágenes consideradas hito en la fotografía en México, corresponde a la fotografía atribuida a Charles J. Betts, en la que registra la amputación de la pierna de un sargento mexicano en Cerro Gordo, Veracruz el 18 de abril de 1847. Casanova, "De vistas y retratos," 4-5.

Guadalajara; la creciente región del noreste, vinculada al comercio con Estados Unidos, que tocaba Matamoros, Monterrey, Saltillo, Chihuahua, Durango y Zacatecas⁹.

Los primeros daguerrotipistas abrieron así el camino que permitió introducir esa nueva práctica de desarrollo de imágenes, que rápidamente se verá expandida gracias a los nuevos avances en la técnica.

En ese sentido, conviene señalar que los principales temas desarrollados en esa primera introducción de la fotografía fueron los mismos que en otros países: vistas, arquitectura y retrato. Pero también resulta interesante señalar que dicho desarrollo se vio fuertemente influenciado por los fotógrafos viajeros expedicionarios que, siguiendo el ritmo de los viajeros románticos del siglo XIX y del viajero científico, introdujeron diversas visiones sobre el México desconocido en el que se aventuraban. Un México –independiente y en proceso de conformación como nación–, que otorgaba imágenes y temas que de alguna manera lo definían ante una mirada extrañada y curiosa.

Sabemos ya que el camino había sido abierto por expedicionarios que antecedieron la llegada de la fotografía, seguramente el más relevante es el caso de Alexander von Humboldt, quien señaló diversos valores del territorio, desde la magnitud de las mesetas centrales en el Valle de México, hasta una notable admiración por los volcanes y cumbres que presentó al mundo con rigor científico. Los exploradores que, durante el siglo XIX inspirados por las ilustraciones y las descripciones del mundo precolombino, siguieron los pasos de Humboldt –pero sumaron a su viaje el uso de la cámara fotográfica–, sin duda contribuyeron en la construcción de una iconografía fotográfica conformada por aquellas imágenes del natural que la cámara fotográfica era capaz de realizar. Estas imágenes, realizadas por una multitud de motivos, tenían también como intención, la de evidenciar una realidad remota, influenciada por los propios deseos y la necesidad de comprender el pasado prehispánico que se empezaba a explorar.

Las imágenes producidas por los exploradores contribuyeron en fomentar un interés creciente en la arqueología mexicana a nivel internacional, el caso de Frederick Catherwood acompañando a John Lloyd Stephens a México entre 1839 y 1842, es otro importante evento que contribuyó a difundir este interés arqueológico¹⁰. Durante la

9. Casanova, 7.

10. Sobre el carácter científico de las aportaciones del arquitecto y dibujante Frederick Catherwood en su labor como expedicionario en Mesoamérica, se recomienda: Estefanía Sol Blasco Dragun, "La nueva visión del territorio mesoamericano y de las ruinas mayas a través de los dibujos del artista inglés Frederick Catherwood," *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, no. 3 (2018): 27-67, <https://doi.org/10.25185/3.2>.

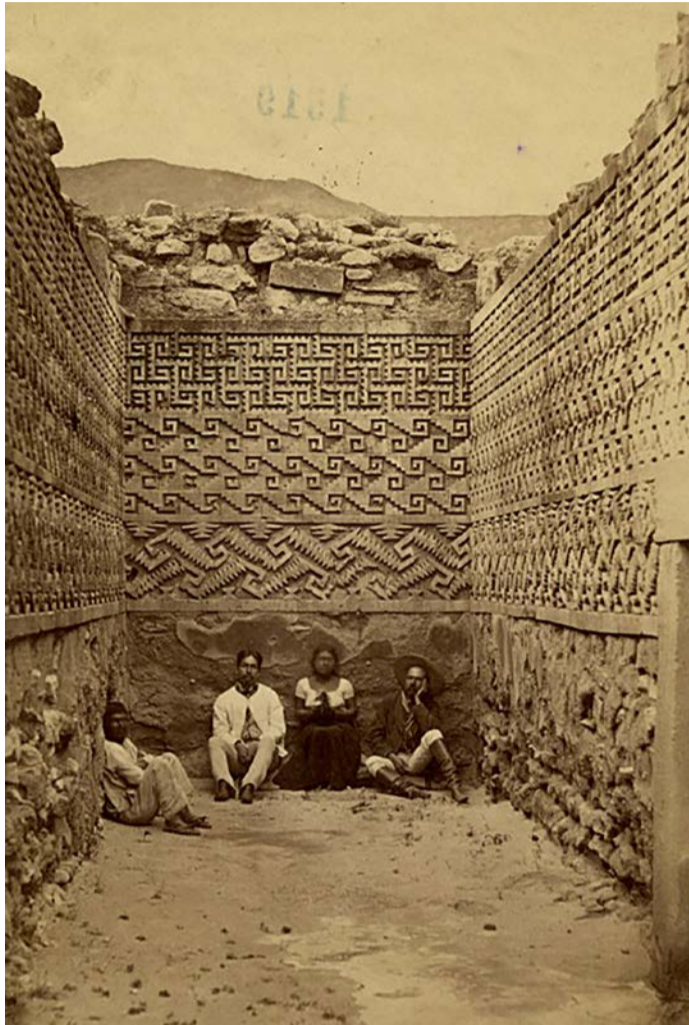


Fig. 1. Teoberto Maler, *Ruinas de Mitla. Mujer y hombres sentados en el "Salón de las Grecas"*, 1875. Mitla, Oaxaca, México. Positivo en albúmina, 12,7 x 17,8 cm. Colección Felipe Teixidor, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:474245. Disponible en Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A405790>.

segunda mitad del siglo XIX, las expediciones fotográficas impulsaron la profundización del conocimiento de las civilizaciones precolombinas, en un momento en el que se reconocía y valoraba con fuerza el pasado indígena del país. Será en ese periodo en el que se realicen algunas de las expediciones fotográficas con interés arqueológico más relevantes: entre ellos, los trabajos de exploración realizados por Désiré Charnay y por Teoberto Maler, quien también realizará una importante producción fotográfica (Fig. 1). Désiré Charnay llegó a México a finales de 1857, y durante el periodo registrado entre 1864 y 1867 realizará una segunda estancia. Las imágenes obtenidas darán como resultado un trabajo de altísimo valor documental, el primero de esta temática realizado completamente con fotografías. Se trata de sus célebres ediciones *Álbum fotográfico mexicano*, conformado por

25 impresiones en papel salado y realizado en 1860, así como *Cités et ruines américaines* publicado en 1863, con un texto de Viollet-le-Duc, y numerosas imágenes, algunas de ellas impresas como facsímiles de fotografías realizadas por Charnay y que complementaban los textos descriptivos de la publicación. Ahí encontraremos, por ejemplo, la comparación de rasgos entre los rostros de habitantes indígenas y piezas escultóricas en Chichen Itzá, en un esfuerzo por describir una raza determinada por un pasado indígena y un largo periodo colonial¹¹.

11. Por mencionar un ejemplo, en el libro *Cités et ruines américaines*, Viollet-le-Duc se sirve de una fotografía de Désiré Charnay para analizar el rostro de una niña indígena de la que se describen con minuciosidad sus rasgos fisionómicos. En: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (Paris: Gide, Éditeur; A. Morel & Cie, 1862-1863), 51-52.

Si bien, en la segunda publicación de Charnay, localizamos un uso de la fotografía como una herramienta de soporte para ilustrar los textos del gran volumen, en el *Álbum fotográfico mexicano*, encontraremos una intención fotográfica aún más clara.

Algunas de las fotografías ahí publicadas, fueron elegidas en un momento posterior por el editor Julio Michaud (Fig. 2) -junto con imágenes de Alfred Briquet y quizá otras del propio Michaud¹²-, para publicar un álbum fotográfico como un medio de reconocimiento de los principales valores arquitectónicos y culturales de México y con ello, una intención claramente comercial¹³.

Según Rosa Casanova, "este trabajo sentó las bases iconográficas de las vistas que se realizarán durante todo el siglo"¹⁴. En la temprana publicación de Charnay, se localizan casi a manera de un listado que será repetido *a posteriori* por tantos otros fotógrafos, los diversos temas de interés: al calendario azteca, que abría la publicación, le seguía un conjunto de imágenes de vistas de ciudades con la arquitectura colonial como marco monumental, los diversos espacios arquitectónicos y escultóricos en los que estaba presente el pasado prehispánico, puentes y estaciones de ferrocarril, sinónimo de desarrollo y progreso, así como fotografías de paisaje en torno al Valle de México y otras vistas de espacios naturales que mostraban la variedad natural y topográfica del país.

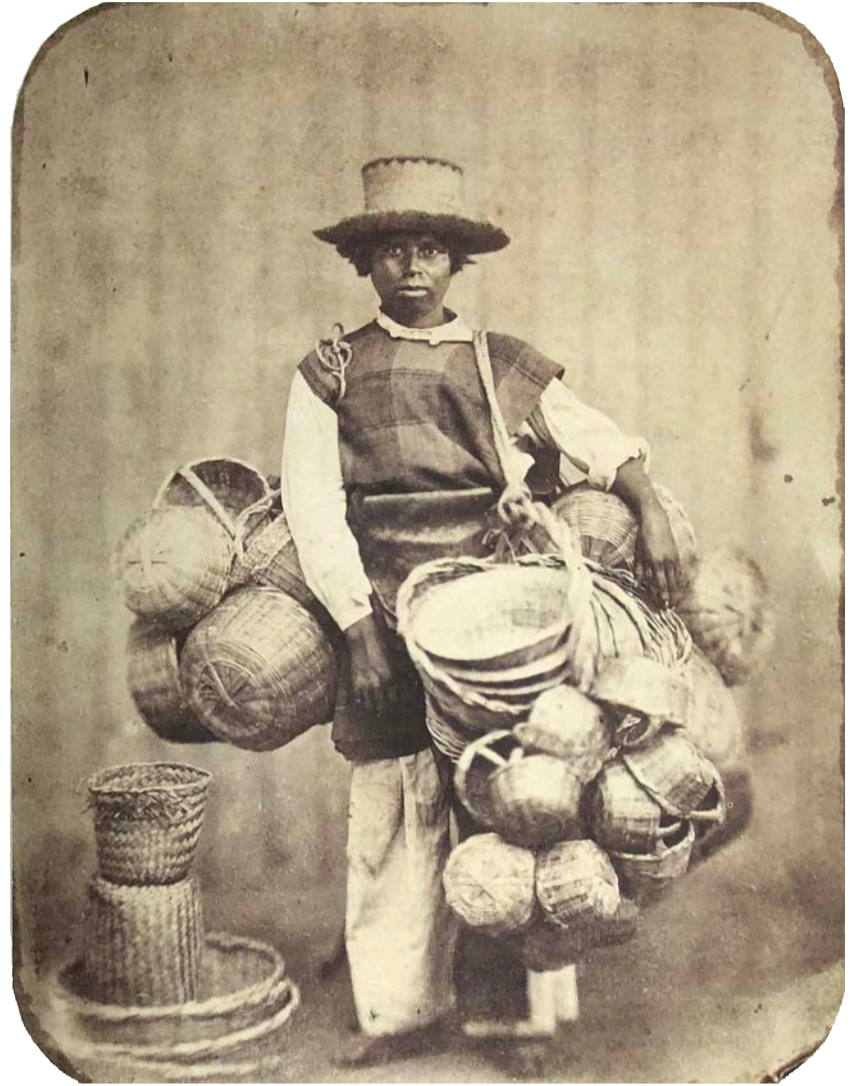


Fig. 2. Claude Désiré Charnay, *Vendedor de canastas*, ca. 1858. Ciudad de México. Papel salado, 20,3 x 25,4 cm. Colección Culhuacán, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:426349. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A366988.

12. Cecilia Gutiérrez Arriola, "Colección fotográfica Julio Michaud," *Alquimia*, no. 32 (2008): 45.

13. Se trata del primer álbum fotográfico con fines comerciales editado en el país. Ver: Arturo Aguilar Ochoa, "La empresa Julio Michaud: su labor editorial en México y el fomento a la obra de artistas franceses (1837-1900)," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, no. 141 (2015): 174, <https://doi.org/10.24901/rehs.v36i141.94>.

14. Casanova, "De vistas y retratos," 12.

Estas temáticas respondieron al deseo del propio Charnay de fotografiar los temas que le interesaban de manera personal y también como solución al posible encargo que hubiera recibido el fotógrafo para realizar dichos temas, en ese sentido se señala que “en abril de 1858 un diario capitalino dice que Napoleón le había encargado a Charnay juntar para el Museo del Louvre la conexión mexicana, tan rica por sus monumentos, tan interesante por sus ruinas, y que el objeto de esta publicación es entregar a los aficionados, los extranjeros y los artistas una colección de los monumentos más curiosos de México y también de las imponentes ruinas que rodean la ciudad”¹⁵.

La temática del pasado prehispánico y la creciente curiosidad por comprender ese universo de pensamiento, siguieron siendo un fuerte polo de atracción dentro del ámbito de la arqueología, así como del viajero expedicionario. Unos años más tarde al camino que Charnay abrió, se seguirán sumando numerosos nombres de fotógrafos y fotógrafas que también incursionarán en la fotografía de arqueología en México. Es el caso de la arqueóloga y fotógrafa inglesa Alice Dixon, quien junto a su esposo Augustus Le Plongeon, realizaron investigaciones sobre las culturas precolombinas en la península de Yucatán durante su estancia en México desde 1873 y hasta 1884¹⁶. Si bien, sus estudios arqueológicos y sus teorías fueron fuertemente rebatidos y relegados al olvido, las aportaciones de Dixon a la fotografía expedicionaria, en particular, sus fotografías estereoscópicas, aportaron un importante valor a la evolución de la fotografía en México.

El caso de Alice Dixon y de Le Plongeon, así como la producción fotográfica de Charnay y de anteriores exploradores, nos ayudan a observar algunos de los motivos o propósitos frecuentes en la práctica fotográfica decimonónica. Romina España y Carolina Depetris mencionan en su estudio sobre los relatos de Alice Dixon, que la mirada fuertemente influenciada por los criterios personales, temporales y frecuentemente utópicos, condicionaron una interpretación cultural –y visual– configurada en lo exótico. Así, las investigadoras señalan:

Alice Dixon llega a Yucatán guiada, de una parte, por una idea cíclica de la historia de la humanidad que adopta en sus relatos la forma de aquello que Nigel Leask (...) denomina “temporalización” del viaje: su traslado geográfico está tutelado, incluso a veces reemplazado, por una traslación hacia el tiempo pretérito del lugar. Pero también, veremos, la temporalización es responsable de las representaciones “primitivas” del Yucatán contemporáneo a su viaje, que forman parte de una intensa curiosidad etnográfica anclada en el tiempo presente que está, en su caso, muy fuertemente subrayada en el progra-

15. Casanova, 12.

16. José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México. 1872-1960* (Madrid: Turner, 2012), 142.

ma fotográfico que impulsa su viaje junto a Le Plongeon. Así, pasado y presente son las dos dimensiones temporales que ocupan el interés de Alice Dixon y que continuamente alternan en sus artículos¹⁷.

Precisamente, la mirada sobre el otro que es observado por Alice Dixon, se caracteriza por su carácter de extrañamiento, de exotividad y de distancia. Esa visión teórica la localizamos también en sus imágenes fotográficas, en un movimiento pendular entre acercamiento y comprensión y una mirada condicionada inevitablemente por la distancia temporal y cultural. No se trata de indicar la validez de una posición, sino de intentar comprender las intenciones subyacentes en la creación fotográfica arqueológica y su futuro impacto en los intereses por la difusión de un pasado en vías de estudio y comprensión.

En ese sentido, Morales señala que “los registros y representaciones fotográficas de los vestigios arqueológicos, al igual que los mismos monumentos, han servido para más propósitos que la recuperación de episodios de nuestro pasado. A través de la iconografía fotográfica se puede documentar en el cambiante valor simbólico, cultural, político y económico que las ruinas mesoamericanas han tenido desde su resurrección decimonónica”¹⁸. La fotografía de arqueología y los diversos valores atribuidos a ella durante la segunda mitad del siglo XIX, formarán parte de ese creciente espacio de conocimiento visual y reconocimiento identitario.

Las intenciones de exploración en temas arqueológicos, pronto se verán permeadas por otros intereses que ofrecían mayores oportunidades comerciales, pero que, sin observar una intención predeterminada, también conformaron ese primer corpus fotográfico que constituyó el registro de una identidad social tan compleja y variopinta.

Es el caso de otro personaje, Françoise Aubert, quien llegó a México en 1864 y fundó un estudio en el que retrató a numerosas personalidades de la época, así como a personas comunes y a los así llamados tipos populares. No se tiene muy claro si la producción de este último modelo de fotografía fue bajo una solicitud expresa venida desde el Imperio¹⁹, –al que muy rápido ganó su confianza y se convirtió en fotógrafo de la corte– o si respondió a una línea más de su creciente oferta de productos fotográficos en formato de *carte de visite*.

17. Romina España y Carolina Depetris, “Utopía y arcadía en los relatos de Alice Dixon Le Plongeon,” *Estudios de cultura maya*, vol. 38 (2011): 122, <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2011.38.52>.

18. Alfonso Morales, “Afición a lo maravilloso,” en Morales et al., *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, 106-121.

19. Arturo Aguilar Ochoa, “Preguntas a un fotógrafo. François Aubert en México,” *Alquimia*, no. 21(2004): 11.



Fig. 3. François Aubert, *Calle de Plateros*, ca. 1865. Ciudad de México. Fotografía en papel, plata y gelatina, 12,7 x 17,78 cm. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. MID 57_20191106-175619:2388. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A501951.

Es muy posible que la aportación principal de Aubert fuera la de impulsar dentro del campo de la fotografía comercial decimonónica los cuatro ámbitos de representación que exploran en la idea lo mexicano, y por lo tanto, en la construcción visual fotográfica de una identidad nacional: los retratos de estudio de las más diversas clases sociales, la fotografía de arquitectura –novohispana (Fig. 3) y de sitios arqueológicos–, la representación de tipos mexicanos²⁰ y la fotografía de los extensos paisajes, volcanes y naturaleza.

Estos cuatro ámbitos de creación fotográfica retomaron diversas convenciones iconográficas que ya se gestaban en la fotografía de los pioneros en México, pero también en la pintura de la época, tanto bajo la producción pictórica de los viajeros extranjeros,

20. La fotografía de tipos mexicanos se prolongará también durante la Revolución Mexicana, otro momento en el que la construcción de la identidad nacional a través de la imagen y los retratos, dedica especial atención a esa práctica. La extensa producción fotográfica de los hermanos Casasola durante la primera mitad del siglo XX, cuenta con una importante cantidad de fotografías arquetípicas de personajes populares que, como menciona Martínez Assad, "fueron esenciales en la configuración del nacionalismo que se vino construyendo a lo largo del siglo". Ver: Carlos Martínez Assad, "Pasado y destino de los acervos fotográficos," *Historias*, no. 103 (2021): 68.

como de los pintores mexicanos que exploraron en la pintura de paisaje y de costumbres nuevos modos de expresión²¹. Al respecto, Pablo Diener destaca:

Los artistas viajeros despertaron en sus contemporáneos americanos el interés por el paisaje como motivo pictórico. Hay ejemplos tan sobresalientes como el del italiano Eugenio Landesio, que crea escuela en el paisajismo mexicano, abriendo el camino para que su discípulo José María Velasco llevara a la culminación la pintura *plein air*. Más allá de los pocos casos en que se da una relación discipular tan directa, los pintores viajeros sí contribuyeron en su conjunto a enriquecer el gusto de los amantes del arte²².

Continuando con la idea de Diener, podríamos entender que la contribución de los artistas viajeros en establecer dicho gusto finalmente impactó en el desarrollo de la fotografía, que adoptó las nuevas temáticas que ya se habían experimentado y aceptado en el ámbito de la pintura hasta antes de la llegada de la fotografía a México.

No es la intención de este texto la de profundizar en la pintura de viajeros de la época y las motivaciones sobre el interés de retratar a México y su posterior recepción en Europa, pero mencionaremos brevemente el ejemplo de la pintura de paisaje realizada por el pintor español Pelegrín Clavé –*Laguna y canal de Texcoco*, 1850–, o la obra de Daniel Thomas Egerton –*El pico de Orizaba*, 1831-1842 y *San Juan Teotihuacan al anochecer* 1831-1842–, así como diversas obras de George Henry White –como *Popocatepetl e Iztaccíhuatl desde Tacubaya*, 1862-1863 o *El pico de Orizaba desde el mar*, 1862-1863–, obras que reflejan la ruta de los viajeros entre Veracruz y Ciudad de México, en la recién inaugurada ruta de ferrocarril que unía ambas ciudades desde 1857. Otros temas pictóricos abordarán frecuentemente los parajes naturales y contextos de exuberante naturaleza en sitios remotos de Yucatán, Veracruz, Quintana Roo o Chiapas²³. También mencionaremos brevemente la pintura de tipos de mexicanos que en esos años realizaron diversos autores, como William Bullock –*Cargador de agua*, 1823–, Daniel Thomas Egerton –*El tlachiquero*, 1831-1842–, o Edouard Pingret –*Puesto de aguas frescas*, 1851-1855–.

21. Sobre la concepción del paisaje en México desde una visión transdisciplinar, ver: Amaya Larrucea Garritz, *País y paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

22. Pablo Diener, "El perfil del Artista viajero en el siglo XIX," en *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996), 63. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Iturbide en Ciudad de México, 1996 y en la Casa de América en Madrid, 1997.

23. Estas temáticas seguirán representándose en el ámbito de la creación pictórica de artistas viajeros y artistas nacionales a lo largo del siglo XIX y bien entrado el siglo XX. Por mencionar sólo un ejemplo, en la obra del pintor español José Arpa, según los estudios realizados por Carmen Rodríguez, el autor volverá constantemente a la representación de grandes vistas, así como espacios en los que la naturaleza domina el entorno. Según la autora, se reconoce el constante interés del pintor sobre el efecto de "la intervención humana en esos parajes naturales de vegetación frondosa..." con su pintura de un humilde jacal en medio de la flora tropical de Jalapa o la así titulada *Vista de Calipán*. Ver: Carmen Rodríguez Serrano, "Una revisión del pintor José Arpa Perea en México. Nuevas Aportaciones," en *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, coords. Isabel Fraile Martín y Magdalena Illán Martín (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2023), 184.



Fig. 4. William Henry Jackson, "625. Popocatepetl", paisaje, 1884. Estado de México. Positivo a la albúmina, 28,0 x 35,6 cm. Colección Felipe Teixidor, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:474371. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A405916.



Fig. 5. William Henry Jackson, *Catedral de la ciudad de México*, 1891. Ciudad de México. Positivo a la albúmina, 12,7 x 17,8 cm. Colección Felipe Teixidor, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:428684. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A368952.

Con esta vinculación fugaz a la pintura, deseamos señalar que, lo que hace la fotografía de Aubert así como la producción de los fotógrafos contemporáneos, como William Henry Jackson (Figs. 4 y 5) y los que se sumarán a la posterior producción fotográfica de tarjetas de visita, es la de terminar de conformar los imaginarios visuales que buscaban definir a México durante el siglo XIX. La fotografía, su inmediatez y su posibilidad de reproducción en tarjetas postales, propiciaron una rápida y popular visión de los grandes temas que definieron a México en la segunda mitad del siglo XIX.

El estudio fotográfico: un espacio de construcción –y difusión– de identidades

El verdadero auge de la fotografía en México sucede, como en otros países, a partir de los avances tecnológicos venidos de Estados Unidos y de Europa, avances que permitieron un importante cambio en la técnica fotográfica de impresión de imágenes, además, por supuesto, de los avances relativos a facilitar la toma fotográfica.

Los altos costes del daguerrotipo y su dificultad técnica de realización, así como el problema de la unicidad de la obra fotográfica, pronto se vio reemplazada por los distintos avances que dieron paso a técnicas que favorecieron –y democratizaron– el acceso a los retratos fotográficos: desde el colodión húmedo, ferrotipos y las copias al papel albuminado, la técnica fotográfica permitió el florecimiento de numerosos estudios fotográficos situados principalmente en las calles comerciales del centro de Ciudad de México, pero también en numerosas ciudades del país en las que la fotografía había llegado gracias a los fotógrafos itinerantes.

La proliferación de estudios fotográficos se gestó rápidamente en un gremio conformado por fotógrafos que provenían de diversos países. Según Debroise en ese momento se produce el primer *boom* de la fotografía en México:

Entre otros comerciantes europeos dedicados a actividades suntuarias –sastres, hoteleros, pasteleros y cocineros– llegaron pues los fotógrafos. Los franceses: Amiel, Mérille y Françoise Aubert, seguidos por Jean Baptiste Prévost, Adrien Cordiglia y Auguste Péraire; los españoles: Julio de María y Campos, José Pedebielle y J.B. Parés (asociado en Veracruz con un tal Ventura); los estadounidenses: J. Tomwang, Vaughan y Compañía y John Tutrig, quien también trabajó en México durante la Intervención francesa. En forma paralela, los mexicanos Francisco Montes de Oca, Lauro Limón, Andrés Martínez, Luis Campa, Antíoco Cruces, Agustín Velasco, Joaquín y Maximino Polo, Luis Veraza, Manuel Rizo y Julio Valleto se beneficiaron con lo que quizá podemos llamar una moda²⁴.

Ese florecimiento comercial debía responder a las nuevas necesidades de una clase social aristocrática que abrazaba con entusiasmo el nuevo avance tecnológico y que pronto se resolvió con la afortunada implantación de la técnica del colodión y las consecuentes *cartes de visite*. Pero, como menciona Debroise, “la fotografía no solo asombra a la aristocracia y a la nueva burguesía que copian los modelos europeos, también

24. Debroise, *Fuga mexicana*, 53.

deslumbra –quizá por su indefinible aspecto mágico– a las sociedades rurales que profesan un culto extendido, ‘sincrético’, por las imágenes”²⁵.

En ese sentido, debemos reconocer la función comercial de la fotografía de estudio y la posibilidad abierta de poseer un retrato fotográfico a una importante parte de la población más allá de la burguesía y de los círculos de poder.

En tanto se establecían los estudios fotográficos comerciales, sucede una interesante coyuntura política que incorporará nueva fuerza a la difusión de la imagen fotográfica. Coincide un importante auge del uso de la *tarjeta de visita*, con el uso político de la fotografía durante los cuatro años del Imperio de Maximiliano a partir del año 1864. Según Arturo Aguilar, la fotografía comenzó a utilizarse como instrumento político e ideológico, preparando a la población, incluso previo a la llegada al país, con las imágenes del emperador y la emperatriz Carlota: “en mayo de 1864, cuando la pareja desembarca en Veracruz, sus rostros eran ya populares en todo el país debido a que sus imágenes habían sido previamente comercializadas. Desde 1863, libros, periódicos y hojas sueltas incluyen grabados con las efigies imperiales sacados de fotografías...”²⁶.

La difusión del retrato a partir de las tarjetas de visita experimentó un crecimiento a gran velocidad. Los retratos de estudio permitieron dar rostro a los nuevos gobernantes, pero también “se aunó la presencia de oficiales y soldados europeos, con dinero y deseos de imágenes para remitir a amigos y familiares”²⁷. Los estudios fotográficos mejoraron sus *atrezos*, incorporando todo tipo de fondos pintados que aludían en numerosas ocasiones a elegantes espacios palaciegos con una clara arquitectura de influencia europea o suntuosos jardines y elegante mobiliario que permitía otorgar el deseado estatus que proveía el acto simbólico y social del retrato fotográfico. En ese sentido, el retrato superaba la intención básica de fijar un rostro en un soporte de papel. Como menciona Patricia Massé, “los novedosos retratos comerciales no sólo se sustentaban en una tradición cultural, sino que se enriquecían con la impronta del imaginario de la vida moderna”²⁸, que exigía, también, una determinada apariencia. En cuanto al sentido ceremonial y por lo tanto ‘de simulacro’ que acciona el acto del retrato fotográfico de estudio, Massé continúa indicando: “paradójicamente se inventaba un ámbito falso para poder plasmar

25. Debroise, 47.

26. Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 16.

27. Casanova, “De vistas y retratos,” 15.

28. Patricia Massé Zendejas, “Tarjeta de visita: espectáculo y apariencia,” *Alquimia*, no. 27 (2006): 36.

una imagen verosímil. Dicho en esos términos, el ritual de retratarse estaba apuntalado por una serie de aditamentos falsos, con el objetivo de lograr solemnidad²⁹.

Como mencionamos antes, la posibilidad de acceder a un retrato fotográfico por su bajo coste permitió que ese formato de retrato difundido por las clases sociales más privilegiadas se extendiera hacia los más diversos estratos socioeconómicos.

En este periodo se localizan retratos de políticos mexicanos, soldados extranjeros, oficiales y personajes de la corte que crearon los emperadores, así como personajes vinculados a la compleja estructura de poder, pero, también en el ámbito oficial, la creación de un registro fotográfico de prostitutas, resultado de una ley emitida por el emperador que retomaba un reglamento emitido en 1862 por el gobierno de Juárez. Esas fotografías debían ser proporcionadas por las propias prostitutas para conformar una especie de fichero personal, y ellas acudían como cualquier ciudadano a un estudio fotográfico que les hiciera cumplir con ese registro oficial³⁰.

Se empezaba a conformar –o quizá, completar– el complejo crisol de rostros del México decimonónico, en el que se ampliaba el abanico social antes restringido con la pintura, y después liberado con el daguerrotipo, para unas cuantas personas privilegiadas.

Como menciona Rosa Casanova, “otorgar la propia imagen fue entonces parte de un rito de entrega, demostración de afecto profundo o constatación de la relevancia del retratado. Necesariamente se vinculó a la identidad, personal y social, aunque indudablemente la principal repercusión debió de ser en la concepción misma que el individuo adquirió de su persona y de su representación en el interior de las convenciones sociales iconográficas existentes³¹. Es muy probable que la construcción de las convenciones que menciona Casanova se conformase bajo la fuerte influencia que tuvieron los fotógrafos que proporcionaron ese primer espejo social y plural, que devolvía una imagen prefabricada, preconcebida y constituida bajo los preceptos y funciones específicas de ese momento. Eso nos conduce a reflexionar brevemente sobre el modo en que los estudios fotográficos contribuyeron a crear una fotografía de identidad basada en convenciones que respondían quizá más a la idea del anhelo o de construcción de esta que a la de representación de lo real que la fotografía presumía de otorgar. El caso del conocido estudio fotográfico Cruces y Campa, nos podría permitir dar forma a esta idea.

29. Massé Zendejas, 39.

30. Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio*, 14-16.

31. Casanova, “De vistas y retratos,” 6-7.

Entre los años 1862 y 1877, el afamado estudio de los socios Antíocho Cruces y Luis Campa ubicado en el centro de la Ciudad de México, impulsó un proyecto comercial que –describiéndolo de manera muy resumida– aglutinaba dos prácticas fotográficas dentro de su estudio: los retratos de la selecta clientela que acudía voluntariamente con el anhelo de inmortalizar sus rostros en una *carte de visit* que permanecería en su ámbito familiar o social como muestra de afecto o reconocimiento social, y los retratos que conformaron diversos proyectos comerciales de personajes contemporáneos y políticos³², cuyas imágenes se vendían de manera individual, conformando con el tiempo una práctica coleccionista que invitaba a la conformación de álbumes, tan de moda en la época.

Posiblemente, a raíz de la conformación de esas imágenes individuales de personajes privilegiados y siguiendo las prácticas de la pintura romántica, así como la caracterización de los mexicanos que realizaron los primeros fotógrafos expedicionarios, surgió la gran idea que diferenció el trabajo de Cruces y Campa: fotografiar el extremo social opuesto.

En este caso, los personajes fueron elegidos por los fotógrafos, llevados al estudio fotográfico y dispuestos en un escenario que reconstruía una representación urbana o rural que enmarcaría con sumo cuidado una composición basada en un oficio o servicio popular y callejero³³. Esos retratos conformaron una amplia colección que llevaba impresa al pie de imagen, la identificación de *tipos mexicanos* (Figs. 6 y 7).

Ya habíamos hablado anteriormente de la caracterización avisada por los pintores románticos que señalaban, por ejemplo, el oficio del aguador o el del tlachiquero. En este caso, los oficios, servicios o comercios que seleccionaron Cruces y Campa para escenificar dentro del estudio, subrayan dicha particularidad y la vinculan con una identidad de lo mexicano. Pero también es importante señalar la relación con el pensamiento patriótico que se gestó en la intelectualidad mexicana durante el periodo de la restauración de la República. La idea de generar el concepto de cohesión social, también se verificó por medio de la necesaria construcción de una identidad nacional que se forjó a base de literatura, pensamiento y gráfica, en los que el paisaje social tomará una relevancia fundamental. Los personajes populares que representaban Cruces y Campa,

32. El estudio Cruces y Campa realizó en 1876 una interesante colección titulada *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México, con título legal o por medio de la usurpación*. Ver: Patricia Massé, *Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, 2017), 65-101.

33. Patricia Massé Zendejas, "Tarjetas de visitas mexicanas," *Luna Córnea*, no. 3 (1993): 52-53.



Fig. 6. Cruces y Campa, *India tortillera*, 1870. Ciudad de México. Positivo en albúmina, 10,2 x 12,7 cm. Colección Cruces y Campa, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:453789. Disponible en Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A392511>.



Fig. 7. Cruces y Campa, *Judero*, ca. 1870. Ciudad de México. Positivo en albúmina, 10,2 x 12,7 cm. Colección Cruces y Campa, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:453786. Disponible en Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A392508>.

formaban parte del complejo paisaje social mexicano y deberían tomar, por lo tanto, una posición protagonista por baja que fuera su escala social³⁴.

Un aspecto también relevante en la serie de *tipos mexicanos* es que cada imagen comprende una serie de valores iconográficos. Los autores realizaban meticulosos escenarios, planeaban el fondo pintado, añadían elementos realizados a base de pintura y cartón e incluso recreaban esquinas urbanas reales, con carteles, con detalles, controlando cada aspecto de la escena. Una vez definido el espacio, situaban dentro de él

34. Patricia Massé Zendejas, "La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. (La compañía Cruces y Campa)" (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 137-138.

a sus personajes, que aparecen dignos, limpios, vestidos de acuerdo con la actividad o *tipo* que representan. Muy alejadas se encuentran estas imágenes, con respecto a las fotografías de Aubert o de Charnay, que aíslan a los personajes del fondo, dejándolos a medio camino entre la fotografía antropológica y la fotografía de estudio. En los retratos de Cruces y Campa, la intención del retrato en conjunto con los espacios simulados en el estudio fotográfico, sobrepasan la documentación y constituyen un modo de establecer convenciones y simplificar en una imagen diversos símbolos de lo que se consideraban como oficios –e identidades– mexicanas.

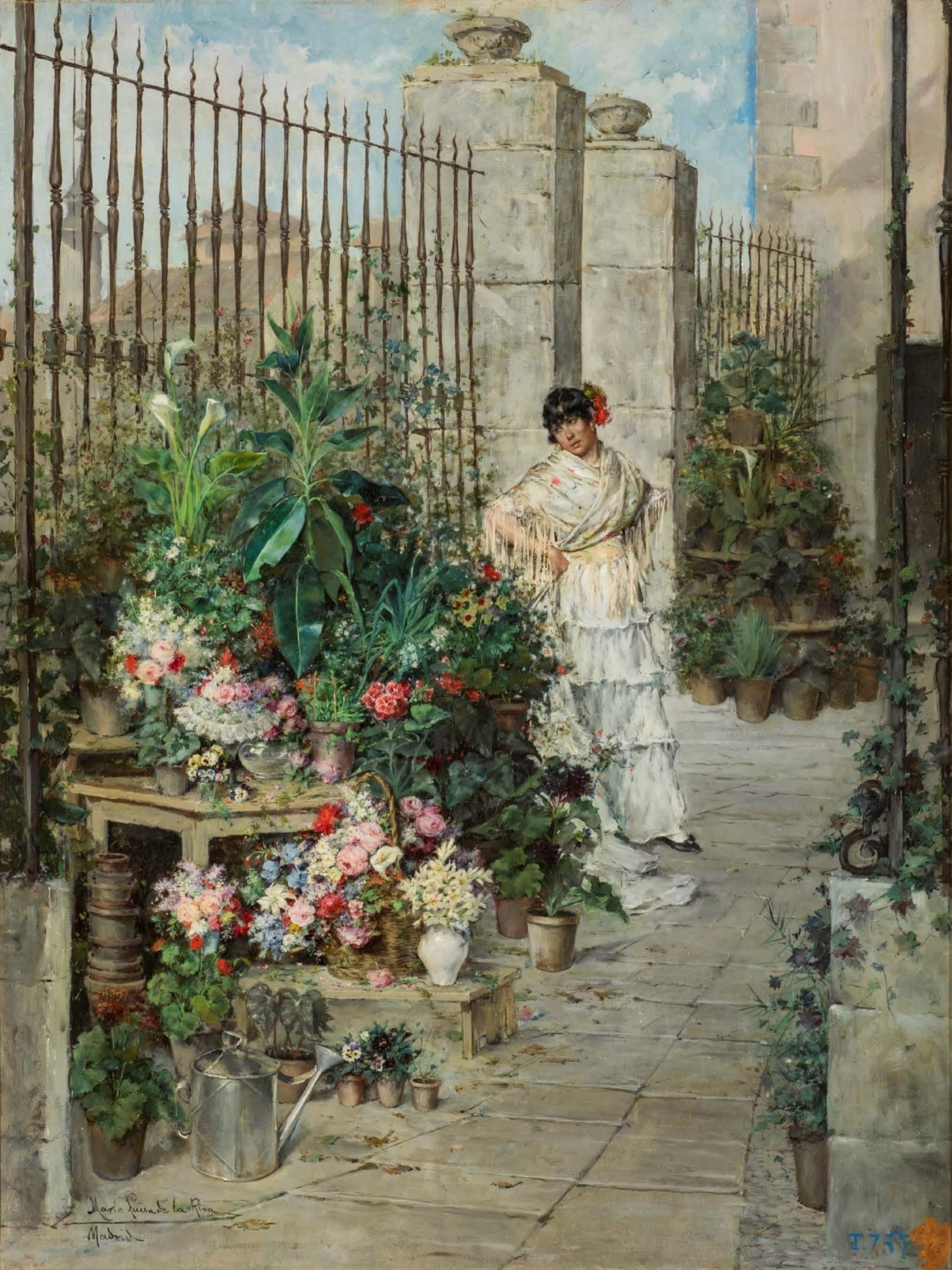
Consideraciones finales

La invención de la fotografía, su rápida llegada a México y la consecuente diversificación de la práctica fotográfica, sucedieron en una época compleja en la que el país continuaba su establecimiento como nación independiente. En ese proceso, resultó fundamental el reconocimiento de lo propio, de aquello que conformaba una compleja y vasta identidad apoyada en un pasado prehispánico, un reciente colonialismo y un presente convulso. La fotografía aportó con su inmediatez y su prometido efecto de veracidad, una imagen que daba forma a la identidad que urgentemente se deseaba definir. En este espacio hemos reflejado que, en dicho deseo de reconocimiento, confluyeron diversos actores, como la mirada foránea que intentaba definir desde lo antropológico, arqueológico o paisajístico, un nuevo territorio que se ofrecía exótico y en ocasiones, indescifrable. También el impulso comercial y los usos sociales de la fotografía que rápidamente se establecieron en México, fueron fundamentales para aportar imágenes al creciente interés por definir el curso contemporáneo del nuevo país. Fotografías de personajes públicos relevantes, retratos de familia, de oficios, de paisajes o de ruinas, constituyeron una oportunidad para ello. En un futuro espacio, se podría reflexionar sobre el riesgo que conlleva una obsesión por definir o subrayar lo mexicano a través de imágenes fotográficas, si no se concibe como un acto temporal correspondiente a un momento y una función específica. De cualquier forma, deberemos reconocer el valor que tuvieron esas primeras fotografías que aspiraron a comprender una nueva nación, a sus habitantes y a su pasado milenario.

Referencias

- Achim, Miruna. *Ídolos y antigüedades. La formación del Museo Nacional de México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021.
- Aguilar Ochoa, Arturo. "La empresa Julio Michaud: su labor editorial en México y el fomento a la obra de artistas franceses (1837-1900)." *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, no. 141 (2015): 161-187. <https://doi.org/10.24901/rehs.v36i141.94>.
- . "Preguntas a un fotógrafo. François Aubert en México." *Alquimia*, no. 21 (2004): 7-13.
- . *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Blasco Dragun, Estefanía Sol. "La nueva visión del territorio mesoamericano y de las ruinas mayas a través de los dibujos del artista inglés Frederick Catherwood." *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, no. 3 (2018): 27-67. <https://doi.org/10.25185/3.2>.
- Canales, Claudia. "Cronología." En *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, coordinado por Emma Cecilia García Krinsky, 269-282. Barcelona: Lunwerg Editores; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Casanova, Rosa. "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México 1839-1890." En *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, coordinado por Emma Cecilia García Krinsky, 3-58. Barcelona: Lunwerg Editores; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Diener, Pablo. "El perfil del Artista viajero en el siglo XIX." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 63-87. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Iturbide en Ciudad de México, 1996 y en la Casa de América en Madrid, 1997.
- Echegaray, Miguel Ángel. "Miradas de fuera." En *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, editado por Alfonso Morales, Daniel Juárez Cossío, Antonio Saborit, y Miguel Ángel Echegaray, 258-264. Ciudad de México: Grupo Salinas Arte y Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2019.
- España, Romina, y Carolina Depetris. "Utopía y arcadia en los relatos de Alice Dixon Le Plongeon." *Estudios de cultura maya*, vol. 38 (2011): 121-144. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2011.38.52>.
- Gutiérrez Arriola, Cecilia. "Colección fotográfica Julio Michaud." *Alquimia*, no. 32 (2008): 42-45.
- Larrucea Garritz, Amaya. *País y paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Martínez Assad, Carlos. "Pasado y destino de los acervos fotográficos." *Historias*, no. 103 (2021): 65-73.
- Massé Zendejas, Patricia. "La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. (La compañía Cruces y Campa)." Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- . "Tarjeta de visita: espectáculo y apariencia." *Alquimia*, no. 27 (2006): 36-41.

- . "Tarjetas de visitas mexicanas." *Luna Córnea*, no. 3 (1993): 49-54.
- . *Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, 2017.
- Morales, Alfonso. "Afición a lo maravilloso." En *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, editado por Alfonso Morales, Daniel Juárez Cossío, Antonio Saborit, y Miguel Ángel Echegaray, 106-121. Ciudad de México: Grupo Salinas Arte y Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2019.
- Rodríguez Serrano, Carmen. "Una revisión del pintor José Arpa Perea en México. Nuevas aportaciones." En *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, coordinado por Isabel Fraile Martín y Magdalena Illán Martín, 171-187. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2023.
- Rodríguez, José Antonio. *Fotógrafas en México. 1872-1960*. Madrid: Turner, 2012.
- Saborit, Antonio. "Las provincias del tiempo en los primeros viajes de la fotografía." En *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, editado por Alfonso Morales, Daniel Juárez Cossío, Antonio Saborit, y Miguel Ángel Echegaray, 30-43. Ciudad de México: Grupo Salinas Arte y Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2019.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, y Désiré Charnay. *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*. Paris: Gide, Éditeur; A. Morel & Cie, 1862-1863.
- "Works of Louis Prélrier, 1976.0168.0144." Gift of Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer, George Eastman Museum, Rochester, N. Y. Consultado el 12 de mayo de 2024. <https://collections.eastman.org/people/147529/louis-prelier/objects>.



Maria Luisa de la Riva
Madrid

1757

Identidades transculturales en femenino. Teoría y crítica de arte feminista en *El Álbum de la Mujer* (1883-1890)

Transcultural Identities in Feminine. Feminist Art Theory and Criticism in
El Álbum de la Mujer (1883-1890)

Magdalena Illán Martín

Universidad de Sevilla, España

magdaillan@us.es

0000-0002-4084-9223

Recibido: 06/07/2024 | Aceptado: 27/09/2024

Resumen

El 8 de septiembre de 1883 se publicó en México el primer número de *El Álbum de la Mujer*. Ilustración Hispano-Mexicana, periódico impulsado por su fundadora y directora, la escritora española Concepción Gimeno. Además de llenar un vacío existente en la prensa feminista decimonónica mexicana, *El Álbum de la Mujer* fomentó las conexiones transculturales entre México y España, posibilitando el avance de un ideario feminista compartido, en el que adquirieron protagonismo las reivindicaciones sobre la igualdad de oportunidades de las mujeres en el sistema artístico. Esta investigación examina el discurso feminista que el periódico promovió en sus artículos de teoría y crítica de arte, cuya influencia repercutiría en el proceso de transformación y construcción de las identidades femeninas en ambos países.

Abstract

On September 8, 1883, the first issue of the newspaper *El Álbum de la Mujer*. Ilustración Hispano-Mexicana was published in Mexico, promoted by its founder and director, the Spanish writer Concepción Gimeno. The newspaper filled an existing void in the nineteenth-century Mexican feminist press and fostered cross-cultural connections between Mexico and Spain. In addition, it made possible the advancement of a shared feminist ideology, in which demands for equal opportunities for women in the artistic system. This article examines the feminist discourse that the newspaper promoted in its articles on art theory and criticism, which would influence the process of transformation and construction of female identities in both countries.

Palabras clave

Mujeres artistas
Crítica de arte
Feminismo
Siglo XIX
México
España

Keywords

Women artists
Art criticism
Feminism
Nineteenth Century
Mexico
Spain

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Illán Martín, Magdalena. "Identidades transculturales en femenino. Teoría y crítica de arte feminista en *El Álbum de la Mujer* (1883-1890)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 432-455. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10784>.

© 2025 Magdalena Illán Martín. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Deber es de un periódico escrito por señoras y para señoras, prescindir de frivolidades, y en lugar de la revista de actualidad, enviar una frase de aplauso, justicia o estímulo a las que, en lucha desigual, logran fijar las miradas de los inteligentes y señalar el camino de las artes a la mujer¹.

Introducción

El 8 de septiembre de 1883 se publicó en México el primer número de *El Álbum de la Mujer. Ilustración Hispano-Mexicana* (Fig. 1), periódico impulsado por su fundadora, directora, propietaria, redactora y editora, la escritora española Concepción Gimeno Gil (Alcañiz, 1850-Buenos Aires, 1919). Dos meses antes, la prensa mexicana celebraba su nacimiento, señalando: "Muy útil será para las damas mexicanas el periódico, pues llenará un vacío de que muchas de ellas se quejaban"².

Desde su fundación y hasta su último número, editado el 29 de junio de 1890, *El Álbum de la Mujer* denunció la discriminación de las mujeres en diferentes espacios sociales y aplaudió los logros alcanzados en la escena cultural e intelectual internacional, con especial dedicación al panorama español y mexicano, estableciendo conexiones transculturales entre ambos países que contribuyeron al desarrollo del feminismo no sólo en México y en España³, sino en otros países latinoamericanos⁴; como señalaba el escritor poblano Antonio P. Moreno, refiriéndose a la directora del periódico: "Y aquí como en Europa ha proclamado / De la mujer la redención sublime, / Y a su sexo gentil ha levantado / Sobre el vulgo ignorante que lo oprime"⁵.

* Esta investigación ha sido financiada por los Proyectos I+D+i *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)* –Consejería de Transformación económica, Industria, Conocimiento y Universidades, Junta de Andalucía, y Fondos FEDER, Ref. PY20_01208–, *Las artistas en España y su proyección en la escena cultural europea (1803-1945)* –Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2020-117133GB-I00–, y por el Grupo de Investigación *Laboratorio de Arte* (HUM-201) de la Universidad de Sevilla.

1. Joaquina Balmaseda, "Ecos de Mayo," *El Álbum de la Mujer*, 29 de junio de 1890, 205.
2. "Nuevo periódico," *El Nacional*, 5 de julio de 1883, 3; véase también "La Sra. Gimeno de Flaquer," *La Patria*, 5 de julio de 1883, 6.
3. "Concepción Gimeno de Flaquer será siempre un título de orgullo para las letras españolas, y un motivo de gratitud y veneración para la mujer mexicana, a quien ha dedicado una parte muy importante de su vida como escritora (...) Su importante publicación *El Álbum de la Mujer* es la primera de la América latina. En ella se encuentran biografías, novelas, poesías y magníficas ilustraciones de autores españoles y americanos, razón por la que ha venido a llenar un gran vacío y a ser como el lazo fraternal que liga con estrechos vínculos literarios la tierra de Garcilaso y de Cervantes, con la tierra de Ignacio Ramírez y de Manuel Acuña", Miguel Bolaños, "Siluetas españolas. Concepción Gimeno de Flaquer," *El Álbum de la Mujer*, 15 de enero de 1888, 18.
4. En diferentes números del periódico figuran referencias a su aplaudida recepción en distintos países: "La vida de *El Álbum* ha sido para nosotros un motivo de frecuentes satisfacciones. De todos los Estados de la República mexicana, de todas las Repúblicas de Centro América y de la América del Sur, hemos tenido constantes pedidos, obligándonos a crecer el tiro de ejemplares de un modo tan progresivo, que viene a echar por tierra cuanto se nos dijo al comenzar nuestros trabajos", "Variedades," *El Álbum de la Mujer*, 27 de diciembre de 1885, 246. Véase también *El Álbum de la Mujer*, 20 de junio de 1886, 249: "Gracias. Las enviamos muy expresivas en nombre de la Directora de esta publicación, a los periódicos de España, de México y de Cuba por haber reproducido artículos suyos precedidos de entusiastas frases".
5. Antonio de P. Moreno, "Semblanzas femeninas. Concepción Gimeno de Flaquer," *El Álbum de la Mujer*, 15 de marzo de 1885, 104, en

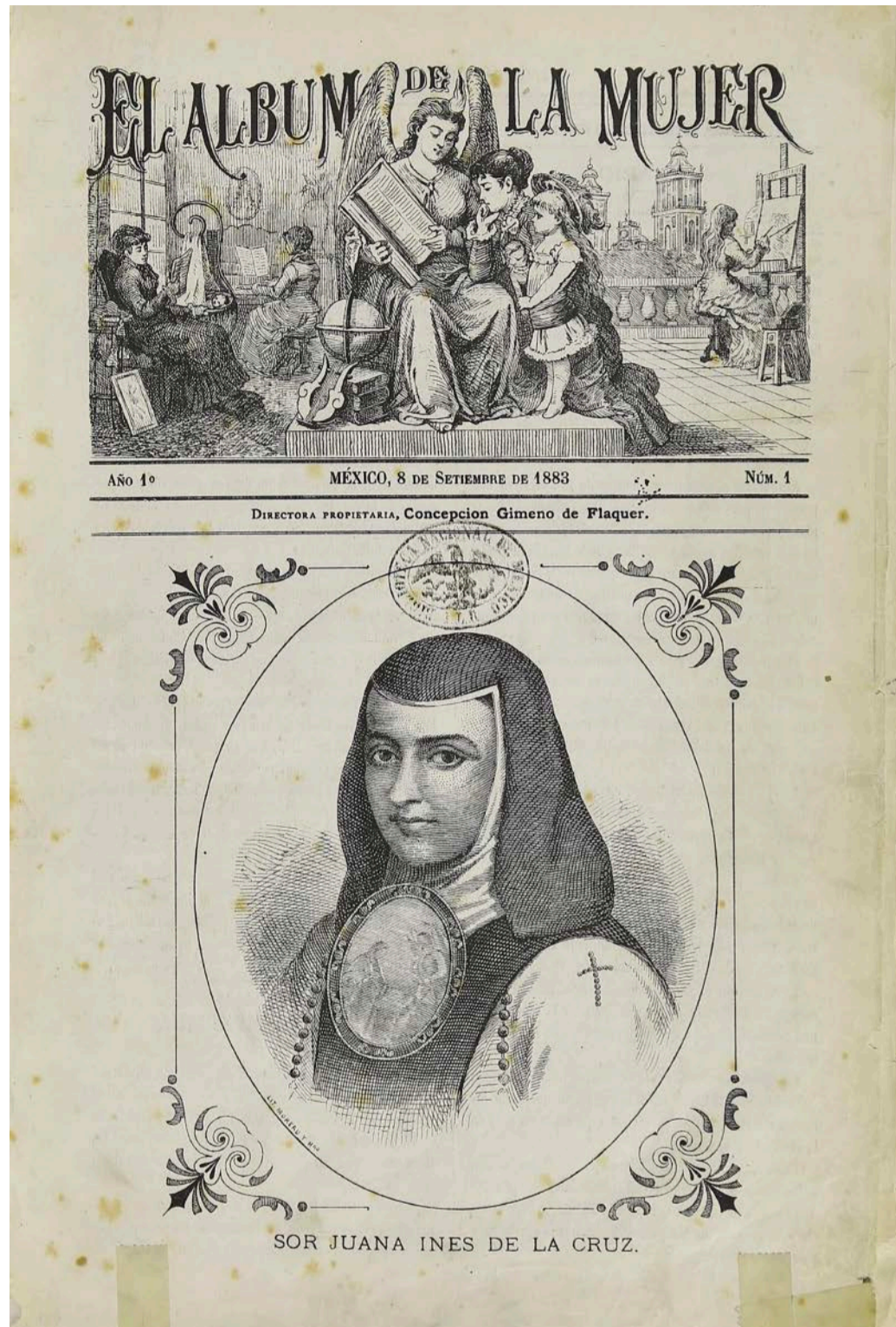


Fig. 1. *El Álbum de la Mujer*, 8 de septiembre de 1883. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-1-tomo-1-num-1-8-de-septiembre-de-1883-983801/>.

Uno de los espacios sociales en los que el periódico denunció con vehemencia la discriminación de las mujeres fue el sistema artístico, asunto sobre el que publicó profusos artículos en los que evidenciaba con ejemplos irrefutables la exclusión de las artistas

el poema se refiere a Gimeno como "la cantora de la mujer", expresión que sería compartida por otros autores, como Juan Tomás Salvany, "La cantora de la mujer," *El Álbum de la Mujer*, 6 de julio de 1884, 2-3, o Enrique Pérez Valencia, "A la cantora de la mujer. Sra. Concepción Gimeno de Flaquer," *El Álbum de la Mujer*, 4 de diciembre de 1887, 182.

de una formación y profesionalización cualificada, al tiempo que proponía fórmulas dirigidas a impulsar la igualdad entre mujeres y hombres⁶. Con ello, *El Álbum de la Mujer* perseguía dos objetivos fundamentales: visibilizar a las creadoras que de manera generalizada habían sido y continuaban siendo ensombrecidas por el sistema patriarcal, y concienciar a las lectoras y lectores sobre la perentoria necesidad de promover un cambio social que permitiera superar la desigualdad de género en el arte, con el firme convencimiento de que ello favorecería no sólo el avance de las mujeres en el ámbito artístico, sino la consecución de sus legítimos derechos sociales y, en última instancia, el progreso de la humanidad.

Este trabajo examina, a partir del análisis de los artículos de teoría y crítica de arte publicados en *El Álbum de la Mujer*, así como de otras fuentes hemerográficas inéditas⁷, las conexiones transculturales que dicho periódico promovió entre México y España, las cuales, impulsaron transformaciones en el proceso de construcción de las identidades femeninas en ambos países a través del conocimiento y de la reivindicación del papel desplegado por las mujeres en la historia del arte y en la escena artística contemporánea.

Concepción Gimeno y *El Álbum de la Mujer*

El Álbum de la Mujer fue una empresa personal de Concepción Gimeno⁸, quien, después de una fecunda trayectoria como periodista en la capital española –donde fundó

6. A este respecto, los artículos más destacados fueron firmados por Concepción Gimeno, Leopolda Gassó, Josefa Pujol, Adela Riquelme o Joaquina Balmaseda, entre otras autoras y autores.
7. La consulta de los números de *El Álbum de la Mujer* se ha llevado a cabo en la página web Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, consultado el 20 de agosto de 2024, <https://www.cervantesvirtual.com/obras/partes/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-983446/?q=&p=0>; otras fuentes hemerográficas han sido consultadas en las páginas webs de la Hemeroteca Nacional Digital de México (UNAM, Biblioteca Nacional de México), consultado el 20 de agosto de 2024, <https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/> y de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, consultado el 20 de agosto de 2024, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/advanced->.
8. Sobre la biografía de Concepción Gimeno véanse: Margarita Pintos de Cea-Naharro, *Concepción Gimeno de Flaquer. Del sí de las niñas al yo de las mujeres* (Madrid: Plaza y Valdés, 2016); Ana Isabel Simón Alegre, *Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919): Cartas, cuentos cortos y artículos periodísticos* (Delaware: Vernon Press, 2023); Antonio Francisco Pedrós-Gascón, "Concepción Gimeno, agente doble cultural hispano-mexicana (1883-1909)," *Literatura mexicana* 33, no. 1 (2022): 49-90, <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.33.1.7122x12>; véase también Marina Bianchi, "La lucha feminista de María de la Concepción Gimeno de Flaquer: teoría y actuación," en *Escritoras y pensadoras europeas*, eds. Mercedes Arriaga Flores, Ángeles Cruzado Rodríguez, José Manuel Estévez Saá, Katjia Torres Calzada, y Dolores Ramírez Almazán (Sevilla: Arcibel, 2007), 89-114. Sobre Concepción Gimeno como crítica de arte, véase África Cabanillas Casafranca, "Las pioneras de la crítica de arte feminista en España (1875-1936)" (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013). Sobre la crítica de arte feminista en tiempos de Gimeno, véase Magdalena Illán Martín, "Una nueva era de justicia para las artistas. Leopolda Gassó en los inicios de la teoría y la crítica de arte feminista en España," en *Una génesis de la teoría y crítica de arte feminista en España*, ed. Mariángeles Pérez-Martín (Valencia: Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 2024), 27-46.

y dirigió *La Ilustración de la Mujer* (1873-1877)–, y tras residir en Francia y en Portugal, se trasladó a México a mediados de 1883⁹. Regresaría a España en mayo de 1890, fundando en Madrid *El Álbum Ibero-Americano* (1891-1909), trasunto de *El Álbum de la Mujer* mexicano. Inquieta viajera, volvió a América en 1911, participando en la vida intelectual y cultural de diferentes países latinoamericanos hasta su fallecimiento, acaecido en Buenos Aires, el 11 de abril de 1919.

Concepción Gimeno proyectó en *El Álbum de la Mujer*¹⁰ sus inquietudes y reivindicaciones sobre las mujeres en la sociedad coetánea, así como sus propuestas para la consecución de la igualdad de género, con el objetivo de “reformular y corregir en lo posible imperfecciones sociales, injusticias de los hombres hacia el sexo a que pertenecía”¹¹. Unas propuestas que contemplaban de manera específica a las artistas; no en vano, como señalaba el periódico, su directora era una “entusiasta admiradora de las mujeres que manejan hábilmente el pincel”¹².

Ello, en el marco de un feminismo moderado y promotor de un modelo de mujer que protagonizó algunas de las portadas del periódico, como la ilustrada con el grabado *La maternidad y la instrucción de la mujer* (Fig. 2), en la que una joven madre lee con satisfacción un libro, al tiempo que vigila el sueño de su descendencia¹³.

Ciertamente, ese ideal de mujer instruida y madre ocupó un lugar preferente en la cabecera del periódico entre 1883 y 1885 (véase Fig. 1), aunque también compartió espacio con otras dos representaciones femeninas desvinculadas de la maternidad: una pianista

9. Se constata la presencia en México de Gimeno y de su marido, el escritor y editor Francisco de Paula Flaquer (con quien contrajo matrimonio en 1879), desde junio de 1883. Anteriormente, Gimeno había colaborado en la prensa mexicana y tras su llegada a México se integró plenamente en el ambiente periodístico escribiendo en diferentes diarios e ingresando en la redacción del *Diario del Hogar*; véase *El Tiempo*, 14 de agosto de 1883, 3.
10. Sobre *El Álbum de la Mujer*, véanse: Nidia Yzabel Pech Can, “Emancipación femenina, madres y esposas en *El Álbum de la Mujer*, 1883-1890” (Tesina, UNAM, 2000); Carmen Ramos Escandón, “Concepción Gimeno de Flaquer: Identidad nacional y femenina en México, 1880-1900,” *Arenal* 8, no. 2 (2001): 365-378, <https://doi.org/10.30827/arenal.v8i2.16559>; Carmen Ramos Escandón, “Espacios viajeros e identidad femenina en el México de fin de siècle: *El Álbum de la Mujer* de Concepción Gimeno, 1883-1890,” *Revista Interatlántica de Estudios de Género/S* 23, no. 13 (2006), consultado el 20 de agosto de 2024, <https://maytediez.blogia.com/2006/032201-espacios-viajeros-e-identidad-femenina-en-el-mexico-de-fin-de-siecle-el-album-de-la-mujer-de-concepcion-gimeno-1883-1890.php>.
11. Salvany, “La cantora de la mujer.”
12. “Explicación de las ilustraciones. *Niño dormido*, cuadro de la artista romana Antonia de Bañuelos,” *El Álbum de la Mujer*, 11 de marzo de 1888, 88.
13. El comentario que acompaña a la ilustración señala: “El grabado que aparece en nuestra primera página sintetiza el pensamiento que venimos sosteniendo desde que escribimos para el público”, y defiende con beligerancia la educación de la mujer: “Un ignorante no quiere mujeres ilustradas, por no verse en ridículo ante ellas”, véase “La maternidad y la instrucción de la mujer,” *El Álbum de la Mujer*, 15 de abril de 1888, 128. Sobre el feminismo de Gimeno, véase Carmen Servén Díez, “El feminismo moderado de Concepción Gimeno de Flaquer en su contexto histórico,” *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 47 (2014): 397-415, <https://doi.org/10.1353/rvs.2013.0052>.



Fig. 2. *El Álbum de la Mujer*, 15 de abril de 1888. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-6-tomo-10-num-16-15-de-abril-de-1888-984797/>.

y una pintora que ejecuta un paisaje *en plein air* ante la catedral de Ciudad de México. Con ello, el periódico transmitía una clara línea editorial, firme defensora de la profesionalización de las mujeres en diferentes ámbitos, entre ellos, en las artes plásticas y en la música. En este sentido, es preciso referir que las representaciones femeninas que ilustraban *El Álbum de la Mujer* prestaron especial atención a la difusión de mujeres que, frente al referido ideario maternal, destacaron en espacios culturales, intelectuales y políticos, como escritoras, artistas, científicas, heroínas históricas, alternando la presencia de mujeres mexicanas y españolas, americanas y europeas. Así, resulta significativo, que la portada del primer número estuviera protagonizada por Sor Juana Inés de la Cruz (véase Fig. 1), mientras la protagonista del segundo número fuera Isabel la Católica¹⁴.

14. *El Álbum de la Mujer*, 8 de septiembre de 1883 y *El Álbum de la Mujer*, 16 de septiembre de 1883. Las portadas estuvieron protagonizadas fundamentalmente por mujeres, aunque a partir de junio de 1886 se incluyeron personajes masculinos. Las conexiones transculturales entre México y España también se promovieron en el periódico a través de los grabados interiores que representaban monumentos, paisajes y retratos de personajes de la vida política, cultural y social de ambos países.

Para la consecución de su objetivo prioritario, promover un cambio en las mentalidades hacia una sociedad que superara la discriminación de las mujeres¹⁵, *El Álbum de la Mujer* adoptó, como se ha referido, discursos moderados, dirigidos a demostrar que dichos cambios no fracturarían la estabilidad social: “triunfemos de los recelos del hombre, mostrándonos cuanto más ilustradas, más amantes y bondadosas. Una mujer ilustrada puede ser, mejor que una ignorante, buena madre y tierna esposa. Probemos a los hombres que los beneficios del progreso pueden hermanarse con la dulce práctica de todas las virtudes. Así venceremos mejor que con ridículas exigencias de soñadas superioridades”¹⁶.

Dicho lo cual, en la extensa nómina de autoras y autores que colaboraron en el periódico, se advierten al respecto posturas muy variadas, desde posicionamientos plenamente feministas¹⁷ a planteamientos marcadamente sexistas¹⁸. Ambas tendencias coexistieron tanto en los artículos de actualidad –en los que se abordaba la consideración de las mujeres en diferentes espacios sociales–, como en las secciones sobre arte, historia, ciencias y literatura, o en las columnas dedicadas a la moda y a la crónica social¹⁹. No obstante, es preciso reseñar que la tendencia mayoritaria en los artículos manifestaba un firme compromiso con el avance de los derechos de las mujeres y con la superación de las poderosas resistencias del pasado: “Contra preocupaciones sociales, contra sutilezas de falsa moral, contra religioso conservatismo, contra leoninas razones de Estado, contra egoísmo inspirando leyes, costumbres, creencias y hasta principios y deducciones de la ciencia, avanza la mujer por esta anchísima brecha que ha abierto en su camino el ferrocarril, que ha iluminado la electricidad, y que va ensanchando y nivelando más y más la diosa de los prodigios, la Libertad”²⁰.

15. “Hay todavía muchas preocupaciones que vencer respecto a la mujer: los antiguos la condenaban a hilar y tejer; hoy, aunque caminamos hacia el progreso, quedan muchos rezagados que, quieren imponernos la calceta para sustituir la rueca”, Concepción Gimeno, “La mujer en la Antigüedad y en nuestros días,” *El Álbum de la Mujer*, 12 de abril de 1885, 142.

16. Josefa Pujol de Collado, “Lo que exige de la mujer el siglo XIX,” *El Álbum de la Mujer*, 29 de agosto de 1886, 82, añadiendo: “Nunca la mayor ilustración de la mujer destruirá el edificio de la familia respetado por todos los pueblos bárbaros y civilizados; al contrario, será su más firme garantía”.

17. “El hombre no ha de ceder, sino restituir lo que tenía usurpado; en este concepto es justo y perfectamente legal que pierda el exclusivo monopolio que hasta el presente ha ejercido en el mundo”, José Moreno Fuentes, “Destino natural de la mujer VI,” *El Álbum de la Mujer*, 29 de noviembre de 1885, 203.

18. Como el artículo escrito en París por el filósofo Adolphe Franck, “El destino de la mujer en la sociedad contemporánea,” *El Álbum de la Mujer*, 30 de septiembre de 1888, 98-99, en el que se posicionaba contra Stuart Mill, contra la emancipación política de las mujeres y contra la igualdad de derechos y oportunidades.

19. En la sección “Variedades” se compaginaban las noticias de sociedad y moda con información sobre los logros alcanzados por las mujeres en el ámbito intelectual y artístico, como la denuncia del cierre de las clases para las estudiantes de medicina en Odessa (“Variedades. Las escuelas de medicina,” *El Álbum de la Mujer*, 6 de septiembre de 1885, 99), o la situación de las alumnas en la Universidad de Ginebra (“Variedades. Las mujeres en Suiza,” *El Álbum de la Mujer*, 25 de abril de 1886, 169).

20. L. R. I. de N., “La mujer del siglo XIX,” *El Álbum de la Mujer*, 22 de diciembre de 1889, 199.

Una denuncia unánime: la discriminación de las mujeres en el sistema artístico

El Álbum de la Mujer entendió el papel desplegado por las artistas en la escena contemporánea no sólo como una evidencia de los logros feministas –“Si no estuviésemos convencidas de que por fortuna en la última mitad del siglo XIX la emancipación intelectual de la mujer ha dado un gran paso, nos bastaría recorrer las salas de la Exposición de Pinturas para persuadirnos de ello”²¹–, sino como una prueba de progreso social –“Las artes son el verdadero termómetro de la cultura de los pueblos”²²–. Es por ello, que los artículos reclamaban la necesidad de superar el arquetipo sexista de mujer-musa, al tiempo que reivindicaban la valoración del talento creativo de las mujeres: “Lo repetimos mil veces: la mujer, que ha sido siempre inspiradora de grandes obras, es muy apta para crearlas”²³.

En este sentido, *El Álbum de la Mujer* dedicó numerosas páginas a dos asuntos medulares con relación a las artistas: en primer lugar, la obligación de derribar los prejuicios y los discursos machistas que dificultaban el reconocimiento de la capacidad creativa de las mujeres; en segundo lugar, la denuncia de los muchos obstáculos que discriminaban a las mujeres en el sistema artístico. Junto a ello, el periódico puso especial interés en visibilizar las aportaciones de las artistas a lo largo de la historia y, en particular, al panorama cultural coetáneo.

Con respecto al primer asunto, la reivindicación del reconocimiento de las capacidades artísticas de las mujeres, el diario adoptó una firme posición en defensa de la igualdad de las aptitudes creativas de mujeres y hombres: “La inspiración ha sido en todas épocas patrimonio de los dos sexos; jamás ha pertenecido exclusivamente a uno solo”²⁴. Ello, en un momento en el que –es preciso referirlo– esas capacidades eran cuestionadas en las mujeres, cuando no rotundamente negadas. A favor de dicha reivindicación fueron esgrimidos, no obstante, argumentos de raíces machistas, herederos del romanticismo, que identificaban a las mujeres, de manera generalizada, con cualidades predominantemente sentimentales y, en consecuencia, con el ámbito de las artes:

21. Leopolda Gassó y Vidal, “Las artistas españolas en la exposición de 1884,” *El Álbum de la Mujer*, 8 de noviembre de 1885, 173.

22. Concepción Gimeno de Flaquer, “Aptitudes de la mujer para las artes I,” *El Álbum de la Mujer*, 20 de julio de 1884, 30.

23. Concepción Gimeno de Flaquer, “No hay sexo débil,” *El Álbum de la Mujer*, 16 de septiembre de 1883, 20.

24. Concepción Gimeno de Flaquer, “La musa de Lesbos. Safo,” *El Álbum de la Mujer*, 25 de noviembre de 1883, 178. En este mismo sentido, la escritora parafraseaba al historiador francés Jules Michelet, autor de *La Femme* (1859): “El artista es un hombre-mujer, ha dicho Michelet”, Concepción Gimeno de Flaquer, “Mujeres de los siglos XV y XVI,” *El Álbum de la Mujer*, 11 de noviembre de 1883, 148.

“Nadie puede dudar que la mujer es eminentemente artista: su exuberante imaginación modela, edifica, cincela, dibuja y pinta con pincel de fuego”²⁵.

Refutados los prejuicios machistas sobre las capacidades de las mujeres para las artes plásticas, el segundo asunto, la denuncia de la discriminación de las creadoras en el sistema artístico, adquirió especial relevancia en el *Álbum de la Mujer*, siendo abordado con espíritu beligerante: “¡Hombres egoístas, dejad a la mujer que tienda las alas de su genio por las ilimitadas esferas del arte! (...) ¡No aprisionéis la florida y fecunda fantasía de la mujer! ¡No mutiléis sus facultades intelectuales!”²⁶.

En este sentido, el obstáculo que fue denunciado con mayor vehemencia en el periódico fue la dificultad de las mujeres para acceder a una formación igualitaria con relación a la que recibían los hombres; a este respecto se manifestaba firmemente la fundadora del diario:

Si no se han distinguido todas las mujeres dedicadas al arte de Murillo, es porque no se ha tratado de hacerles adquirir conocimientos, sino de enseñarles habilidades con objeto de hacer vano y ostentoso alarde.

La educación pictórica de la mujer ha estado hasta hoy notablemente desatendida: limitada a empíricas instrucciones, difícilmente ha conseguido salir de copista, y muchas han visto morir sus ilusiones sin poder realizar el ideal de los sacerdotes del arte, o sea la composición. El no haber alcanzado la mujer, en general, tan inmenso placer y gloria tanta, no ha sido por ineptitud, incuria o incompetencia suya; sí por el estado rudimentario en que la han dejado permanecer sus maestros (...) Cuando la mujer reciba en toda su amplitud la ilustración á que es acreedora, cuando se ocupen de facilitarle los conocimientos artísticos de que carece, podrá descollar en las nobles artes²⁷.

También la pintora, escritora y crítica de arte Leopolda Gassó denunció la desigualdad del sistema formativo y sus consecuencias para las artistas:

Las academias de dibujo y pintura están reservadas para el hombre, error que nace de creer que nosotras no debemos estudiar el natural, y error que nos condena a ser siempre inferiores, aun cuando la lógica y la experiencia se encarguen de demostrar lo contrario (...) es preciso que se abran clases en donde la mujer copie a la mujer, en las que dibuje el antiguo griego, como fuente perenne de belleza, y en que se le explique la anatomía pictórica, la historia del arte, la perspectiva, y todo aquello que contribuya, en fin, a desenvolver la razón y a enriquecer la inteligencia²⁸.

25. Gimeno de Flaquer, “Aptitudes de la mujer para las artes I,” y añade: “Siendo para las artes lo esencial el sentimiento, la mujer cuenta con brillantes facultades para cultivarlas (...) La mujer nace artista, como artista nace el ruiñeñor”.

26. Concepción Gimeno de Flaquer, “Aptitudes de la mujer para las artes (Conclusión),” *El Álbum de la Mujer*, 3 de agosto de 1884, 58.

27. Gimeno de Flaquer, “Aptitudes de la mujer para las artes I,” artículo en el que también denuncia el conformismo de algunas mujeres con la deficitaria enseñanza que reciben.

28. Leopolda Gassó y Vidal, “La mujer artista I,” *El Álbum de la Mujer*, 6 de diciembre de 1885, 212-213; “La mujer artista III,” *El Álbum de la Mujer*, 13 de diciembre de 1885, 222.

Esas demandas de cambios para favorecer la formación igualitaria de las artistas no se dirigieron únicamente al ámbito académico o institucional, también se reclamaron cambios elementales en aspectos de la vida cotidiana: "si se trata de indumentaria, la mujer no puede registrar archivos y bibliotecas con la facilidad que el hombre (...) si se trata de viajes, la mujer necesita doblar los sacrificios, porque no puede visitar sola los monumentos de Italia ni los Museos de París y Berlín"²⁹.

Otro obstáculo denunciado profusamente en *El Álbum de la Mujer* fue el cuestionamiento de las artistas como profesionales que pudieran alcanzar la independencia económica a través de su actividad creativa. En este sentido, Gimeno se mostraba tajante al referirse a las creadoras mexicanas: "La mujer puede grabar en madera, pintar porcelanas, cristal, rasos, e iluminar papel de lujo para cartas (...) dedicarse (...) a la fotografía y a la copia de manuscritos. Mas no ha de trabajar por trabajar, sino para que su trabajo le sea retribuido decentemente"³⁰.

Con la misma firmeza se defendía la presencia de las artistas en las exposiciones y concursos públicos, en los que competían con sus colegas varones por conseguir galardones y el reconocimiento de la crítica³¹. Al respecto, es significativa la ilustración *Pintando en la playa* (Fig. 3), que muestra a un grupo de mujeres y de hombres pintando *en plein air*, con la siguiente explicación: "La mujer ha comprendido que debía ofrecer las manifestaciones de su genio a la pública admiración, y se ha decidido a cultivar las bellas artes, donde puede brillar su talento. Una de las más bellas artes entre las artes liberales es la pintura, y en ella está revelando constantemente la mujer su inspiración, como ha podido verse en las exposiciones anuales de París y Madrid. Antiguamente la mujer se escondía para pintar: hoy trabaja en Museos y Academias, en los paseos y a orillas de la playa, como aparecen las jóvenes que presentamos en nuestro dibujo"³².

De forma coherente con lo expuesto, los artículos dedicados a las artistas destacaban su participación en las exposiciones y concursos, poniendo en valor los premios y reconocimientos que lograban. Sin embargo, no por ello obviaban las autoras un asunto de especial trascendencia: la constante discriminación de las creadoras en

29. Balmaseda, "Ecos de Mayo."

30. Concepción Gimeno de Flaquer, "La obrera mexicana," *El Álbum de la Mujer*, 6 de enero de 1884, 3.

31. Frente al ideal hegemónico del "ángel del hogar", abundan los artículos que defienden la necesidad de que las mujeres influyan en el espacio público: "Esto de decir que la mujer está condenada al hogar, es un error muy grande y sólo puede comprenderse en almas de pasiones mezquinas y de un egoísmo sin límites", Alberto Rodríguez, "La mujer en Costa Rica," *El Álbum de la Mujer*, 9 de octubre de 1887, 115.

32. "Explicación de las ilustraciones. Pintando en la playa," *El Álbum de la Mujer*, 30 de diciembre de 1888, 204, 208.



Fig. 3. "Pintando en la playa", *El Álbum de la Mujer*, 30 de diciembre de 1888. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-6-tomo-11-num-26-30-de-diciembre-de-1888-984929/>.

los certámenes artísticos³³. En esta línea, los artículos expresaban una denuncia unánime, que puede sintetizarse en una frase de Gimeno: "Los hombres quieren monopolizar la gloria"³⁴; y, junto a ello, una clara reivindicación: que la mujer pueda "conquistar la gloria a que tiene derecho"³⁵, ya que, al igual que sus colegas varones, "desea ver ceñida su frente con esa aureola inmaculada que tanto engrandece y diviniza"³⁶.

33. Joaquina Balmaseda expresó su queja porque el jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1878 no premiase a ninguna de las participantes, reseñando que la presión del público y de la prensa obligó al jurado a rectificar "concediendo premios y menciones a varias señoras", Balmaseda, "Ecos de Mayo." Véase también Gassó y Vidal, "Las artistas españolas en la exposición de 1884."

34. Gimeno de Flaquer, "La musa de Lesbos. Safo."

35. Leopolda Gassó y Vidal, "La mujer artista III"; frente a los estereotipos hegemónicos, la autora apela a la ambición de las mujeres en un momento en que la modestia era considerada una de las principales virtudes femeninas.

36. Rodríguez, "La mujer en Costa Rica."

Un firme compromiso: restitución histórica y promoción de las artistas

El Álbum de la Mujer puso especial énfasis tanto en reivindicar las aportaciones de las artistas a lo largo de la historia –“Ya hemos probado en más de una ocasión que las mujeres han brillado en todas épocas en las artes”³⁷–, como en promocionar a las artistas contemporáneas, con el deseo “de que la mujer brille en todas las esferas del saber, y muy particularmente en lo que a las bellas artes concierne”³⁸.

Respecto al primer asunto, los artículos llevaban a cabo un cuestionamiento de la historiografía artística y literaria, que las autoras consideraban sesgada por los intereses machistas de los historiadores: “Los hombres (...) en su egoísmo han pretendido negarnos la existencia de Corina: ¿sabéis por qué? porque fue la vencedora de Píndaro”³⁹. Conforme a ello, tanto en los artículos sobre las creadoras, como en la inconclusa sección “Mujeres célebres”, se ponían en valor las aportaciones de las artistas a la historia de la humanidad, desde laia de Cícico (I a. C.) hasta Élisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), pasando por Sofonisba Anguissola (h. 1530-1626), Artemisa Gentileschi (1593-1656), o Angelica Kauffmann (1741-1807), y destacando a artistas españolas como la escultora Luisa Roldán (1652-1706)⁴⁰.

Con respecto a las artistas contemporáneas, *El Álbum de la Mujer* dirigió la mayoría de sus artículos a promocionar a jóvenes pintoras españolas que estaban iniciando sus exitosas trayectorias, aunque también publicó artículos sobre artistas reconocidas del ámbito internacional, como la francesa Rosa Bonheur (1822-1899)⁴¹. Algunas de estas creadoras fueron especialmente visibilizadas en el periódico, reproduciéndose sus retratos en las portadas y sus obras más relevantes en las páginas interiores.

La primera artista que protagonizó una portada de *El Álbum de la Mujer* fue la pintora gaditana Ana Urrutia de Urmeneta (1812-1850) (Fig. 4). Miembro de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, y precozmente fallecida a la edad de 38 años, fue presentada en el periódico como “muestra de las glorias femeninas”, destacándose algunas de sus obras y el reconocimiento de la Academia a su figura⁴². También adquirió carácter de homenaje la portada y el artículo dedicados a Leopolda Gassó y Vidal (1851-1885), cuyo

37. X., “Ana Urrutia de Urmeneta,” *El Álbum de la Mujer*, 10 de febrero de 1884, 88.

38. Josefa Pujol de Collado, “Una pintora española,” *El Álbum de la Mujer*, 2 de agosto de 1885, 43.

39. Gimeno de Flaquer, “La musa de Lesbos. Safo.”

40. Entre los artículos que refieren a dichas artistas destacan los siguientes: Gimeno de Flaquer, “Aptitudes de la mujer para las artes”; Gassó y Vidal, “La mujer artista I”; R. de la Huerta, “Mujeres célebres,” *El Álbum de la Mujer*, 2 de febrero de 1890, 35.

41. “Rosa Bonheur. Célebre pintora francesa,” *El Álbum de la Mujer*, 22 de julio de 1888, 32.

42. X., “Ana Urrutia de Urmeneta.”

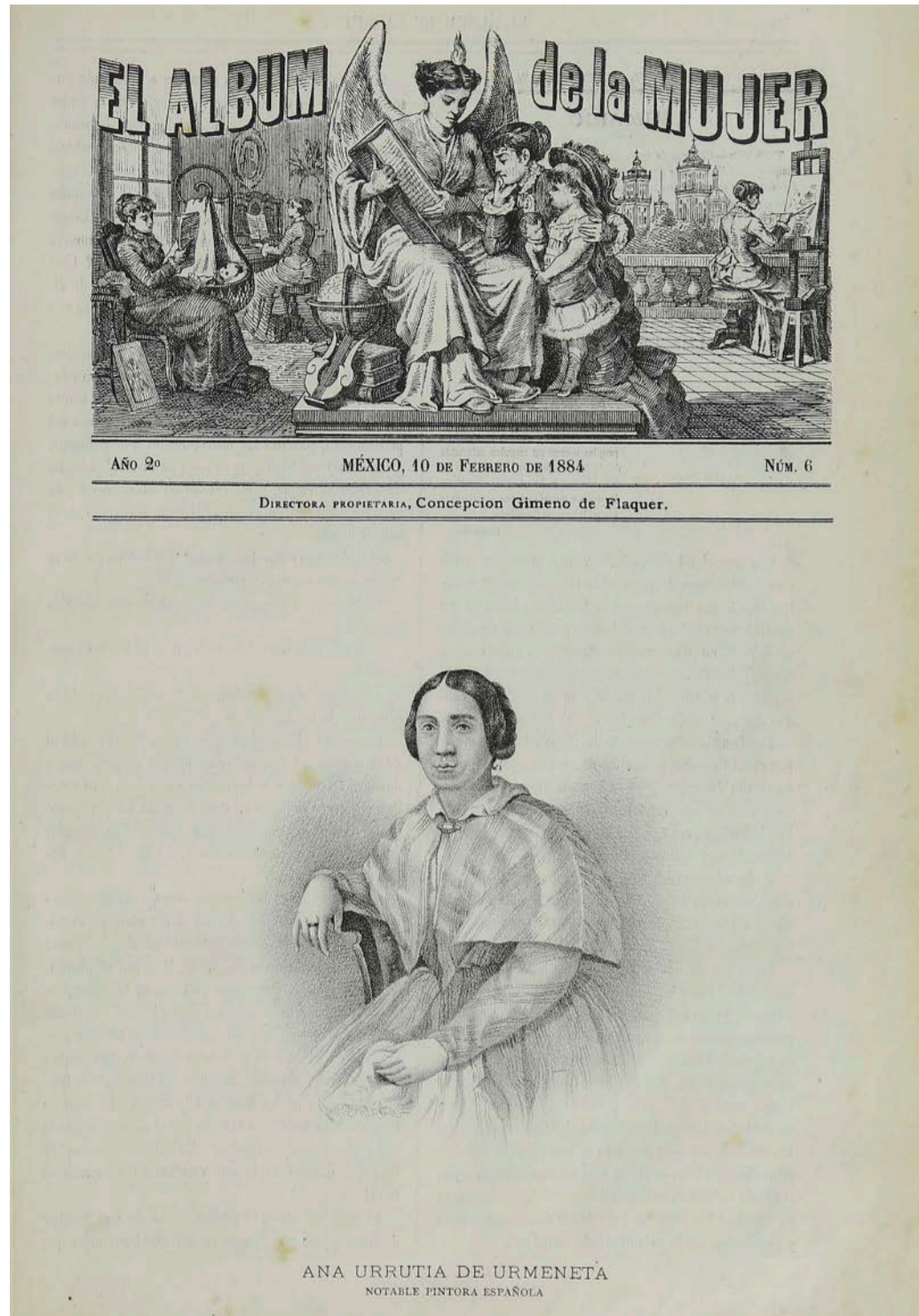


Fig. 4. "Ana Urrutia de Urmeneta. Notable pintora española", *El Álbum de la Mujer*, 10 de febrero de 1884. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-2-tomo-2-num-6-10-de-febrero-de-1884-983883/>.

retrato se reprodujo inserto en una paleta con pinceles y rodeada por una palma de la gloria. La publicación, motivada por su prematuro fallecimiento, ensalzaba su doble faceta, como pintora y como escritora, así como su compromiso feminista en las "ideas que bullían en su pensadora cabeza, todas encaminadas al progreso de la humanidad y en particular al mejoramiento de la mujer por medio del arte"⁴³.

43. Evelio del Monte, "Pintora y literata," *El Álbum de la Mujer*, 15 de noviembre de 1883, 183.



Fig. 5. "Fernanda Francés y Arribas [sic]. Pintora española", *El Álbum de la Mujer*, 2 de agosto de 1885. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-3-tomo-5-num-5-2-de-agosto-de-1885-984212/>.

Entre las artistas contemporáneas, el periódico otorgó especial relevancia a Fernanda Francés y Arribas (1864-1939), Antonia Bañuelos Thorndike (1855-1921) y María Luisa de la Riva y Callol (1859-1926), a quienes se les dedicaron sendas portadas y artículos de crítica artística, reproduciéndose algunas de sus obras.

Sobre la pintora valenciana de 21 años Fernanda Francés y Arribas (Fig. 5) se pusieron en valor los triunfos que había alcanzado en relevantes exposiciones nacionales e

internacionales –como la Exposición Internacional de Arte de Múnich de 1883⁴⁴–, así como su éxito en el mercado. Además, se destacó especialmente una de sus pinturas, aún sin concluir, *La Paz*, que la autora del artículo tuvo ocasión de contemplar en su estudio, y que fue descrita profusamente y encomiada por sus valores pacifistas⁴⁵.

A la pintora española, nacida en Roma y afincada en París, Antonia Bañuelos Thorndike le dedicó el periódico una portada (Fig. 6) y una halagadora semblanza. En ella, fiel a sus postulados, y frente a los discursos machistas que condenaban la excesiva dedicación de las jóvenes a la formación artística, se ensalzaba su entrega incondicional a sus estudios: “inclinada al cultivo del arte pictórico, al cual consagró con el entusiasmo propio de su carácter fogoso y vehemente, todos los sueños de su juventud”⁴⁶. Más aún, se valoraba que hubiera ofrecido “al arte las mejores horas de su vida (...) vive para el arte (...) Cultiva el arte de Apeles con creciente entusiasmo: pinta mucho y bien, prefiriendo siempre aislarse en la dulce quietud de su estudio”.

De Antonia Bañuelos, difundió el periódico la pintura *Niño dormido* (Fig. 7) que la artista presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1888, y con la que ganó una



Fig. 6. “Antonia de Bañuelos, artista romana”, *El Álbum de la Mujer*, 29 de abril de 1888. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-6-tomo-10-num-18-29-de-abril-de-1888-984803/>.

44. En la Sección Española de la exposición se presentaron 70 obras, de las cuales, sólo 3 fueron realizadas por pintoras: *Frutas* de Adela Ginés y dos pinturas tituladas *Frutas y flores* de Fernanda Francés, *Illustrirter Katalog der Internationale Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste in München* (München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1883) 190, 195-196.

45. Pujol de Collado, “Una pintora española.”

46. Josefa Pujol de Collado, “Antonia de Bañuelos,” *El Álbum de la Mujer*, 29 de abril de 1888, 138.



Fig. 7. "Niño dormido, cuadro de la artista romana Antonia de Bañuelos", *El Álbum de la Mujer*, 1 de abril de 1888. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-6-tomo-10-num-14-1-de-abril-de-1888-984791/>.

tercera medalla en la Exposición Universal de París de 1889, elogiando "la corrección perfecta del dibujo y la seductora magia del color"⁴⁷.

La portada y el artículo dedicados a la pintora zaragozana María Luisa de la Riva (Fig. 8) tenían como objetivo difundir el triunfo que había conseguido en la Exposición Universal de París de 1890, al obtener una tercera medalla con su obra *Uvas de España* "magnífico lienzo (...) tan elogiado en las esferas artísticas"⁴⁸. Como en Bañuelos, el artículo alaba la consagración de la pintora a su trabajo creativo, modelo de "artista

47. *El Álbum de la Mujer*, 11 de marzo de 1888, 84.

48. Josefa Pujol de Collado, "María Luisa de la Riva [sic]," *El Álbum de la Mujer*, 2 de febrero de 1890, 34.



Fig. 8. "María Luisa de la Riba [sic], pintora española", *El Álbum de la Mujer*, 2 de febrero de 1890. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-8-tomo-14-num-5-2-de-febrero-de-1890-985091/>.

inspirada e infatigable (...) ejemplo de constante estudio (...) las horas más hermosas de la juventud se han deslizado en la plácida soledad de su modesto estudio". Asimismo, el artículo ponía en valor sus éxitos en exposiciones internacionales –París, Berlín, Viena, Múnich–, destacando la adquisición de dos de sus obras para el Museo Nacional de Pintura y Escultura⁴⁹. Una de esas obras, *Puesto de flores* (Fig. 9), fue reproducida en el periódico, refiriendo que, a instancias de la Sociedad de Grabados de

49. Las dos obras, *Flores y frutas* y *Puesto de flores*, pertenecientes al Museo del Prado, fueron presentadas en la Exposición Internacional de Múnich de 1888; *Illustrierter Katalog der III Internationalen Kunstausstellung* (München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1888), 117.



Fig. 9. María Luisa de la Riva y Callol, *Puesto de flores*, h. 1887. Óleo sobre lienzo, 71 x 55 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Viena, se había difundido en “muchas e importantes ilustraciones extranjeras”⁵⁰.

Aunque los artículos publicados sobre las artistas en *El Álbum de la Mujer* estuvieron protagonizados por pintoras, también se dedicó a la damasquinadora eibarresa Felipa Guisasola Gabiola (1852-1922) una portada (Fig. 10) y un artículo en el que se destacaban sus “excepcionales facultades”⁵¹. Afín con el ideario del periódico, se celebraba la formación cualificada a la que la artista pudo acceder “desde su edad más juvenil”, lo que le valió el apoyo, a los 10 años, de la reina Isabel II, quien le otorgó una pensión de 1500 pesetas anuales “para que llegara a adquirir

reputación y gloria, cual las ha alcanzado”. Asimismo, se subrayaba su alto nivel de profesionalización, elogiando, junto a los importantes encargos y premios internacionales alcanzados, su carácter emprendedor como fundadora de Casa Felipa, un taller propio que abrió en Madrid y en Vergara.

Además de artículos monográficos sobre mujeres artistas, el periódico también publicó críticas en las que se examinaba la participación de las creadoras en los certámenes artísticos. Así, Leopolda Gassó realizó una lúcida valoración sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, en la que, más allá de denunciar las desigualdades entre mujeres y hombres artistas, elogió las obras presentadas por 17 pintoras, como Emilia Menassade, María Luisa de la Riva, Adela Ginés o Fernanda Francés. Y, enfrentándose a los postulados patriarcales, reclamó galardones para algunas de esas obras, ya que, a su juicio, “las hay dignas de recomendación y de alguna recompensa”⁵².

50. “Un puesto de flores en Madrid,” *El Álbum de la Mujer*, 31 de julio de 1887, 37, 40.

51. “Doña Felipa Guisasola,” *El Álbum de la Mujer*, 11 de mayo de 1890, 147

52. Gassó y Vidal, “Las artistas españolas en la exposición de 1884.” Pese a las demandas de Gassó y de otros críticos coetáneos, ninguna artista fue galardonada en dicha exposición.



Fig. 10. "Felipa Guisasola", *El Álbum de la Mujer*, 11 de mayo de 1890. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-album-de-la-mujer-periodico-ilustrado-ano-8-tomo-14-num-19-11-de-mayo-de-1890-985133/>.

También Joaquina Balmaseda exigió galardones para algunas de las participantes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, en la que destacó a Adela Ginés, Antonia Bañuelos, Isabel Baquero, Fernanda Francés, Eloísa Garnelo o Emilia Menassade. En su artículo, Balmaseda puso en valor “el gran paso dado por la mujer, al acometer cuadros de composición, de género y retratos: ya no le impone la timidez el pequeño molde de las frutas y las flores, el bodegón y la naturaleza muerta”⁵³. En esta ocasión, Balmaseda vio sus exigencias satisfechas ya que, por primera vez tres pintoras obtuvieron medallas⁵⁴, celebrando la autora que en el certamen “ha luchado la mujer sin quedar vencida”.

Conclusiones

El Álbum de la Mujer se constituyó como un referente fundamental en la prensa feminista decimonónica mexicana, llenando el vacío existente. Más allá de ello, su influencia se proyectó en España y en diferentes países iberoamericanos, estableciendo conexiones transculturales que permitieron el avance de un ideario feminista compartido, y que, impulsado por Concepción Gimeno, fue abrazado por mujeres de diferentes clases sociales: “el corazón se ensancha y palpita con entusiasmo al identificarse con las nobles ideas que en vuestros escritos brillan (...) que con tanto brío defienden los derechos y preeminencia de su sexo”⁵⁵.

En el desarrollo de la conciencia colectiva feminista promovida por *El Álbum de la Mujer* adquirieron especial relevancia los artículos publicados sobre mujeres artistas. Artículos que, por un lado, denunciaban la discriminación a la que estaban sometidas las creadoras en un sistema patriarcal que las infravaloraba y, por otro lado, demostraban el talento de las artistas y la necesidad de reivindicar un cambio social hacia condiciones educativas y laborales igualitarias.

A través de esos artículos, *El Álbum de la Mujer* contribuiría a impulsar en México el debate social sobre el papel desplegado por las mujeres en las artes, al tiempo que propiciaría una mayor valoración de sus aportaciones a la escena cultural. Y ello, no sólo influiría en el ámbito artístico, sino que favorecería en el espacio social general una

53. Balmaseda, “Ecos de Mayo.”

54. Antonia Bañuelos logró una Medalla de Segunda clase, mientras Emilia Coranty y Fernanda Francés obtuvieron Medalla de Tercera clase.

55. Carta de las obreras de la fábrica de Los Aztecas a Concepción Gimeno, “Las obreras mexicanas,” *El Socialista*, 20 de julio de 1883, 3.

transformación de las mentalidades, alentando, por primera vez, las legítimas aspiraciones formativas y profesionales de las mujeres:

No vaciléis jamás ante la lucha
Que el pasado al presente, tenaz libra,
La antorcha del saber sus rayos vibra
Y en alcanzarla hay gloria y ésta es mucha.
Pensad en el mañana, y sed orgullo
De esta Patria querida que os adora (...)⁵⁶.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Bianchi, Marina. "La lucha feminista de María de la Concepción Gimeno de Flaquer: teoría y actuación." En *Escritoras y pensadoras europeas*, editado por Mercedes Arriaga Flores, Ángeles Cruzado Rodríguez, José Manuel Estévez Saá, Katjia Torres Calzada, y Dolores Ramírez Almazán, 89-114. Sevilla: Arcibel, 2007.
- Cabanillas Casafranca, África. "Las pioneras de la crítica de arte feminista en España (1875-1936)." Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.
- Illán Martín, Magdalena. "Una nueva era de justicia para las artistas. Leopolda Gassó en los inicios de la teoría y la crítica de arte feminista en España." En *Una génesis de la teoría y crítica de arte feminista en España*, editado por Mariángeles Pérez-Martín, 27-46. Valencia: Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 2024.
- Illustrierter Katalog der Internationale Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste in München*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1883.
- Illustrierter Katalog der III Internationalen Kunstausstellung*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1888.
- Pech Can, Nidia Yzabel. "Emancipación femenina, madres y esposas en *El Álbum de la Mujer*, 1883-1890." Tesina, UNAM, 2000.
- Pedrós-Gascón, Antonio Francisco. "Concepción Gimeno, agente doble cultural hispano-mexicana (1883-1909)." *Literatura mexicana* 33, no. 1 (2022): 49-90. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.33.1.7122x12>.
- Pintos de Cea-Naharro, Margarita. *Concepción Gimeno de Flaquer. Del sí de las niñas al yo de las mujeres*. Madrid: Plaza y Valdés, 2016.

56. Blas Elizondo, "¡Paso a la mujer!", *El Álbum de la Mujer*, 19 de febrero de 1888, 64; el poema, leído en la distribución de premios del Liceo de Niñas de Aguascalientes, animaba a las alumnas a formarse y a desarrollar con éxito los estudios que llevaban a cabo -entre ellos, fundamentos artísticos como *Dibujo lineal, de ornamento y de figura* o *Artes aplicadas*-, a fin de alcanzar triunfos profesionales y el reconocimiento social.

- Ramos Escandón, Carmen. "Concepción Gimeno de Flaquer: Identidad nacional y femenina en México, 1880-1900." *Arenal* 8, no. 2 (2001): 365-378. <https://doi.org/10.30827/arenal.v8i2.16559>.
- . "Espacios viajeros e identidad femenina en el México de *fin de siècle*: *El Álbum de la Mujer* de Concepción Gimeno, 1883-1890." *Revista Interatlántica de Estudios de Género/S* 23, no. 13 (2006). Consultado el 20 de agosto de 2024. <https://maytediez.blogia.com/2006/032201-espacios-viajeros-e-identidad-femenina-en-el-mexico-de-fin-de-siecle-el-album-de-la-mujer-de-concepcion-gimeno-1883-1890.php>.
- Servén Díez, Carmen. "El feminismo moderado de Concepción Gimeno de Flaquer en su contexto histórico." *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 47 (2014): 397-415. <https://doi.org/10.1353/rvs.2013.0052>.
- Simón Alegre, Ana Isabel. *Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919): Cartas, cuentos cortos y artículos periodísticos*. Delaware: Vernon Press, 2023.

Fuentes hemerográficas

- Balmaseda, Joaquina. "Ecos de Mayo." *El Álbum de la Mujer*, 29 de junio de 1890.
- Bolaños Cacho, Miguel. "Siluetas españolas. Concepción Gimeno de Flaquer." *El Álbum de la Mujer*, 15 de enero de 1888.
- "Doña Felipa Guisasola." *El Álbum de la Mujer*, 11 de mayo de 1890.
- Elizondo, Blas. "¡Paso a la mujer!" *El Álbum de la Mujer*, 19 de febrero de 1888.
- "Explicación de las ilustraciones. *Niño dormido*, cuadro de la artista romana Antonia de Bañuelos." *El Álbum de la Mujer*, 11 de marzo de 1888.
- "Explicación de las ilustraciones. Pintando en la playa." *El Álbum de la Mujer*, 30 de diciembre de 1888.
- Franck, Adolphe. "El destino de la mujer en la sociedad contemporánea." *El Álbum de la Mujer*, 30 de septiembre de 1888.
- Gassó y Vidal, Leopolda. "Las artistas españolas en la exposición de 1884." *El Álbum de la Mujer*, 8 de noviembre de 1885.
- . "La mujer artista I." *El Álbum de la Mujer*, 6 de diciembre de 1885.
- . "La mujer artista III." *El Álbum de la Mujer*, 13 de diciembre de 1885.
- Gimeno de Flaquer, Concepción. "No hay sexo débil." *El Álbum de la Mujer*, 16 de septiembre de 1883.
- . "Mujeres de los siglos XV y XVI." *El Álbum de la Mujer*, 11 de noviembre de 1883.
- . "La musa de Lesbos. Safo." *El Álbum de la Mujer*, 25 de noviembre de 1883.
- . "La obrera mexicana." *El Álbum de la Mujer*, 6 de enero de 1884.
- . "Aptitudes de la mujer para las artes I." *El Álbum de la Mujer*, 20 de julio de 1884.
- . "Aptitudes de la mujer para las artes (Conclusión)." *El Álbum de la Mujer*, 3 de agosto de 1884.
- . "La mujer en la Antigüedad y en nuestros días." *El Álbum de la Mujer*, 12 de abril de 1885.

- Huerta, R. de la. "Mujeres célebres." *El Álbum de la Mujer*, 2 de febrero de 1890.
- "La maternidad y la instrucción de la mujer." *El Álbum de la Mujer*, 15 de abril de 1888.
- "Las obreras mexicanas." *El Socialista*, 20 de julio de 1883.
- "La Sra. Gimeno de Flaquer." *La Patria*, 5 de julio de 1883.
- L. R. I. de N. "La mujer del siglo XIX." *El Álbum de la Mujer*, 22 de diciembre de 1889.
- Monte, Evelio del. "Pintora y literata." *El Álbum de la Mujer*, 15 de noviembre de 1883.
- Moreno, Antonio de P. "Semblanzas femeninas. Concepción Gimeno de Flaquer." *El Álbum de la Mujer*, 15 de marzo de 1885.
- Moreno Fuentes, José. "Destino natural de la mujer VI." *El Álbum de la Mujer*, 29 de noviembre de 1885.
- "Nuevo periódico." *El Nacional*, 5 de julio de 1883.
- Pérez Valencia, Enrique. "A la cantora de la mujer. Sra. Concepción Gimeno de Flaquer." *El Álbum de la Mujer*, 4 de diciembre de 1887.
- Pujol de Collado, Josefa. "Una pintora española." *El Álbum de la Mujer*, 2 de agosto de 1885.
- . "Lo que exige de la mujer el siglo XIX." *El Álbum de la Mujer*, 29 de agosto de 1886.
- . "Antonia de Bañuelos." *El Álbum de la Mujer*, 29 de abril de 1888.
- . "María Luisa de la Riba." *El Álbum de la Mujer*, 2 de febrero de 1890.
- Rodríguez, Alberto. "La mujer en Costa Rica." *El Álbum de la Mujer*, 9 de octubre de 1887.
- "Rosa Bonheur. Célebre pintora francesa." *El Álbum de la Mujer*, 22 de julio de 1888.
- Tomás Salvany, Juan. "Concepción Gimeno de Flaquer." *El Nacional*, 19 de junio de 1883.
- . "La cantora de la mujer." *El Álbum de la Mujer*, 6 de julio de 1884.
- "Un puesto de flores en Madrid." *El Álbum de la Mujer*, 31 de julio de 1887.
- "Variedades. Las escuelas de medicina." *El Álbum de la Mujer*, 6 de septiembre de 1885.
- "Variedades." *El Álbum de la Mujer*, 27 de diciembre de 1885.
- "Variedades. Las mujeres en Suiza." *El Álbum de la Mujer*, 25 de abril de 1886.
- X. "Ana Urrutia de Urmeneta." *El Álbum de la Mujer*, 10 de febrero de 1884.




El imaginario de México en la industria editorial catalana. Una reseña de los artistas gráficos que trabajaron en *México a través de los siglos*

The Imaginary of Mexico in the Catalan Publishing Industry. A Review of the Graphic Artists who Worked in *México a través de los siglos*

Carlos Felipe Suárez Sánchez

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

suarez.carlosfelipe@gmail.com

 0000-0002-8309-1053

Recibido: 12/07/2024 | Aceptado: 04/10/2024

Resumen

Este artículo busca mostrar la influencia que tuvo el intercambio visual entre los panoramas editoriales mexicanos y catalanes en la configuración material y visual, de la magna obra histórica titulada *México a través de los siglos* (1884-1889). El texto revela la participación de más de cuarenta artistas españoles que trabajaron en la ilustración de los cinco tomos produciendo estampas de diversa índole para dar vida a esta onerosa coedición. Con más de dos mil estampas, esta colección constituye el mayor compendio de imágenes en un proyecto editorial mexicano en el siglo XIX, convirtiéndose así en un referente obligatorio para aproximarse a la reconstrucción visual decimonónica de la historia del país. Tal imaginario es pues un constructo de ultramar.

Abstract

This article aims to demonstrate the influence of the visual exchange between Mexican and Catalan editorial landscapes on the material and visual configuration of the monumental historical work titled *México a través de los siglos* (1884-1889). The text highlights the involvement of more than forty Spanish artists who contributed to the illustration of the five volumes, producing various types of prints to bring this costly co-edition to life. With over two thousand prints, this work represents the largest collection of images in a Mexican editorial project of the 19th century, becoming an essential reference for approaching the visual reconstruction of the nation's history during that period. Such imagery, therefore, is a construct shaped overseas.

Palabras clave

México
Barcelona
Siglo XIX
Imaginario nacional
Ramón Pascual Cantó
México a través de los siglos

Keywords

Mexico
Barcelona
19th Century
National imagery
Ramón Pascual Cantó
México a través de los siglos

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Suárez Sánchez, Carlos Felipe. "El imaginario de México en la industria editorial catalana. Una reseña de los artistas gráficos que trabajaron en *México a través de los siglos*." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 456-480. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10822>.

© 2025 Carlos Felipe Suárez Sánchez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La historia mexicana en la industria editorial catalana

México a través de los siglos (MATS en adelante) fue el más importante proyecto editorial nacido durante el periodo decimonónico en México¹. Los cinco volúmenes tamaño folio mayor, profusamente ilustrados, son el resultado de cerca de una década de arduo trabajo de su editor y los autores que le dieron vida; pero también de un importantísimo conjunto de artistas gráficos españoles que han pasado casi desapercibidos. Esto se debe a que las investigaciones que se han ocupado de dicha edición no ahondaron en asuntos relativos a la producción de las imágenes², y cuándo procuraron ocuparse de ello, no pudieron descifrar adecuadamente el vasto conjunto de artistas involucrados³. Por ello, en esta ocasión, este artículo busca explorar la olvidada materialidad de una empresa editorial decimonónica sin parangón en la historia del país, haciendo particular énfasis en los autores del compendio de imágenes que la convierten en una fuente casi ilimitada de modelos visuales, ampliamente copiados y referidos a lo largo del siglo XX y los albores del XXI.

MATS nació como un proyecto del gobierno mexicano, en cabeza del presidente Manuel González (1833-1893), quién encargó al general Vicente Riva Palacio (1832-1896) escribir la historia de la guerra contra la Intervención y el Imperio⁴. Dicho proyecto se transformó paulatinamente en la gran historia general de México "desde los tiempos más remotos"⁵, después de diversas coincidencias que incluyen un enfrentamiento entre González y Riva Palacio, la coyuntural amistad de este último con el editor Santiago Balleescá Farró (1856-1913)⁶, y el posterior encarcelamiento y exilio del general en tierras españolas⁷.

Una vez resuelto el proyecto de MATS Santiago Balleescá y Riva Palacio decidieron encargarse de la factura de los libros a la casa Espasa y Cía., radicada en Barcelona, puesto que, de acuerdo a ellos, las imprentas mexicanas no contaban con las condiciones

* Esta investigación se ha financiado con el apoyo del CONAHCyT, México.

1. Carlos Felipe Suárez, "Un convenio para la historia. Un análisis del contrato Balleescá-Espasa para la edición de *México a través de los siglos* (1884-1889)," *VINCO Revista de Estudos de Edição* 3, no. 2 (2023): 6-34.
2. José Ortiz Monasterio, "La obra historiográfica de Vicente Riva Palacio" (tesis doctoral, Universidad Iberoamericana, 1999).
3. Yessica Díaz Maldonado, "Imágenes y nacionalismo. Las litografías de *México a través de los siglos*" (tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Querétaro, 2014).
4. Don Vicente Riva Palacio fue un prolífico escritor y militar. Nieto de Vicente Guerrero e hijo de Mariano Riva Palacio, fue uno de los grandes personajes políticos e intelectuales del periodo. Sobre su vida y obra véase: José Ortiz Monasterio, *Patria, tu ronca voz me repetía... Biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero* (México: UNAM; Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1999).
5. Vicente Riva Palacio, *Historia general de México*. Prospecto, México, s.f., Vol. 1, G-604, Archivo Vicente Riva Palacio (AVRP en adelante), Natie Lee Benson Library de la Universidad de Austin, Texas.
6. Alberto María Carreño, *Noticia biográfica del señor D. Santiago Balleescá* (México: Imprenta Lacaud, 1913).
7. Ortiz Monasterio, "La obra historiográfica."

técnicas para alcanzar el lujo que perseguían⁸. Mientras que, para finales del siglo XIX en México se producía un auge de los talleres litográficos y con ellos de las ediciones impresas que abarrotaron el espectro visual con calendarios manuales, revistas ilustradas y ricos álbumes pintorescos⁹, muchos de esos talleres aún trabajaban con sistemas de impresión manual, proliferando encuadernaciones rústicas en pergamino, o algunas en piel de borrego, pero sin la pompa que detentaban las publicaciones catalanas o francesas¹⁰. En cambio, en Barcelona se había consolidado una boyante industria editorial que solventaba todas las demandas de los diversos sectores en casi toda Hispanoamérica.

De forma más precisa, el periodo de entre siglos representó la época dorada de la industria editorial en Barcelona. Las casas impresoras de la ciudad condal habían hecho del libro ilustrado, no solamente el baluarte de su producción editorial, sino la base de una rica cultura bibliófila¹¹. En tal escenario se cobijaron, e idearon, diferentes sistemas de reproducción fotográfica –gracias a la fundación de la Sociedad Heliográfica Española¹², por ejemplo–, que acompañaron el grabado y la litografía en un tándem singular, que elevó el libro a un nuevo rango artístico. Con ello, nace un periodo que podría denominarse como *esteticista*¹³, o de manera más general, “la época premodernista”, en la que, según Eliseu Trenc, “había dos tipos de libros, libros de historia de gran formato y un libro popular, de literatura de esparcimiento, en un formato pequeño y manejable, que es el que llamarían el libro del esteticismo”¹⁴. El libro de lujo de gran formato, espléndidamente encuadernado, representó el fuerte de editoriales como Monater y Simón y la casa Espasa, puesto que en ellos tenían lugar “un magnífico conjunto de las más modernas técnicas aplicadas a la ilustración”¹⁵.

8. José Ortiz Monasterio, “Cartas del editor de México a través de los siglos, Santiago Ballezá,” *Secuencia*, no. 35 (1996): 132-134, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i35.543>.

9. María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (México: IIE-UNAM, 2005), 13-17.

10. Manuel Romero de Terreros, *Encuadernaciones artísticas mexicanas* (México D. F.: Biblioteca de la II Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo, 1943), 3.

11. Francesc Puig Rovira, “L’interès pel llibre: gabinets de lectura, bibliofília i exlibrisme,” en *L’exaltació del llibre al Vuitcents*, ed. Pilar Vélez (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008), 171-202.

12. Eliseu Trenc, “Del llibre il·lustrat al llibre decorat. D’Apel·les Mestres al Modernisme,” en Vélez, *L’exaltació*, 103.

13. El Esteticismo (Estetisisme en catalán), hace referencia a un movimiento artístico casi análogo al denominado “modernisme”, surgido en el último tercio del siglo XIX y que tuvo vigencia sólo hasta los albores del XX. Las artes del libro constituyeron un particular nicho de cultivo de las corrientes de aquel periodo, en el que podían encontrarse “obras simbolistas, decadentistas, naturalistas o realistas”. Aitor Quiney, Eliseu Trenc, y Pilar Vélez, *El llibre català en temps del modernisme* (Barcelona: Viena Edicions, 2020), 17-20.

14. Trenc, “Del llibre,” 105.

15. Trenc, 106.

Enamorado de este tipo de ediciones, Ballescà solicitó a Espasa seguir el formato que similares publicaciones tenían. Para ello firmaron dos acuerdos legales que regían un complejo sistema de coedición trasatlántico¹⁶. Entre los compromisos adquiridos vale resaltar, que se trataba de un tiraje de cinco mil ejemplares y que se estableció un sistema de entregas semanales, que implicaba que los manuscritos originales debían ser entregados por Ballescà a Espasa continuamente para mantener la producción¹⁷. Por lo tanto, también los diseños y demás imágenes a copiar se enviaban semanalmente a Barcelona, para su adecuación técnica y posterior impresión. La imagen tuvo un papel fundamental en la edición, pues en los cinco tomos se concentran más de dos mil estampas.

Las dimensiones del contingente que trabajó en la materialización de los cinco libros puede apenas imaginarse observando el lujo y las cuantiosas ilustraciones. Analizando las imágenes se ha encontrado el rastro de un enorme cuerpo de ilustradores, grabadores y técnicos al servicio de Espasa y Cía., o bien de un sistema de subcontratación. Por ejemplo, todo el trabajo relativo a la impresión de los forros y lomos, para el posterior encuadernado de la obra, se encargó a Hermenegildo Miralles Anglés (1859-1931) y, este a su vez, delegó el diseño de la cubierta a Paul Souze, en París¹⁸.

Respecto de los ilustradores, la única cláusula de los convenios antes citados que sugiere la contratación de un cuerpo de artistas gráficos es la octava; la cual afirma que "tanto los cromos como las láminas y grabados (...) **serán copias fieles de las pinturas, fotografías, vistas**, etcétera, que los señores Ballescà o cualquiera de ellos remiten desde México para lo cual su ejecución se encomendará **a artistas de reputación**"¹⁹.

Ante la ausencia de documentos probatorios, este estudio se ha amparado en las investigaciones pretéritas, y en el análisis minucioso del material gráfico de la edición *princeps*, descifrando grafológicamente los nombres de quienes participaron de la materialización de este proyecto editorial.

16. Suárez, "Un convenio," 4-36.

17. Ignasi Gallisà i Reynés (notario), Convenio de Edición entre Espasa y Ballescà, 17 de octubre de 1882, 1.374/65, folios 3876-77, Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Barcelona.

18. Una observación minuciosa del lomo de la edición *princeps* permite observar la rúbrica que reza "H. MIRALLES-BARNA"; mientras que la marca "PAUL SOUZE - PARIS" puede observarse bajo la lupa en la composición de la portada original. Suárez, "Un convenio," 22-24.

19. Ignasi Gallisà i Reynés, Convenio de Edición entre Espasa y Ballescà, folio 3877. El resalte es nuestro.

Un artista para la historia

Uno de los mitos que se han cultivado en la historiografía mexicana, es que Ballescá contaba con un ilustrador que se encargó de dar vida al abrumador volumen de estampas que ilustran los cinco tomos de *MATS*. Tal rol se ha atribuido a Ramón Pascual Cantó (1844-1937); un artista valenciano radicado en México desde finales de la década de 1870, sobre el cual se han ofrecido algunas reseñas biográficas que han ayudado, no sólo a combatir tal creencia, sino a aproximarnos a la figura de este intrigante hombre²⁰.

Desde luego, pensar que un solo artista produjese más de dos mil estampas en menos de un lustro es totalmente descabellado, pero no es del todo un error reconocer en Cantó el hombre de confianza del editor y el director de la obra, pues su cercanía a Ballescá y Riva Palacio fue crucial para el desarrollo del proyecto.

Sobre la vida de Ramón Pascual Cantó se tienen escasos datos²¹, entre ellos, que falleció en México el 8 de noviembre de 1937, contando con “noventa y tres años”, y que consecuentemente nació en 1844, de acuerdo a su partida de defunción²². Su trayectoria estuvo inextricablemente ligada a su condición diaspórica, situación que ha dificultado aproximarse a su obra artística por parte de la historiografía del arte catalana, valenciana²³ y mexicana.

La vital aportación de Cantó radica en dos cuestiones de suma importancia para *MATS*. Por un lado, en vista de que residía en México, su labor consistía en producir y conjuntar parte del material gráfico que los escritores solicitaban para acompañar sus textos. Por otra parte, como hombre de confianza de Riva Palacio, fue especialmente útil para concebir el diseño exacto de alegorías, vistas del natural, y sobre todo en la reproducción de facsimilares.

De la participación de Ramón Cantó en *MATS* se ha destacado, con asiduidad, el diseño de los frontispicios, es decir, aquellos cromos grandes que inauguran cada tomo, particularmente aquella copia que realizó de una famosa obra de Petronilo Monroy (Fig. 1). No obstante, sólo cuatro de estos cinco diseños se le pueden atribuir.

20. Irene Gras Valero, “La trajectòria com a il·lustrador i decorador a Mèxic de l’artista valencià Ramon P. Cantó,” *Butlletí RACBASJ* no. XXXI (2017): 93-106.

21. El nombre de este artista aparece mal escrito en otro artículo de mi autoría. En el trabajo titulado “Luces, attrezzo y estereotipo. Una reflexión en torno a los modos de representación de un tipo yucateco en *México a través de los siglos*,” *Boletín Americanista* no. 88 (2024): 185, se reseña bajo el nombre de Ramón Pablo Cantó. Esta aclaración es importante en tanto es preciso evitar ambigüedades frente a la trayectoria de un artista aún poco conocido.

22. Acta de Defunción 71, Cuauhtémoc, 1937, folio 2379, Registro Civil, Defunciones 1861-1987, Distrito Federal, México.

23. Gras Valero, “La trajectòria,” 93.



Fig 1. Izquierda: Petronilo Monroy, *Alegoría de la Constitución de 1857*, ca. 1869. Óleo sobre tela, 271 x 168 cm. Colección del Palacio Nacional de México. Derecha: Ramón P. Cantó (cop.), *Alegoría de la Constitución de 1857*, en *México a través de los siglos*, tomo v, ca. 1888. Cromolitografía, 45 x 35 cm.

Es posible inferir que su trabajo consistió en producir originales lo bastante acabados para ser enviados a Barcelona, y una vez allí se adecuaban técnicamente para su posterior impresión. Esto debió ser así por cuanto Cantó no podría haber dibujado directamente sobre las piedras litográficas o los tacos de boj, puesto que la mayoría del tiempo residió en México²⁴ y los talleres de impresión estaban en Barcelona.

Pese a la importancia de Cantó, el aporte del ilustrador valenciano representa una mínima parte del grueso de las imágenes. Para dimensionar el peso de su contribución en la obra, basta decir que su firma aparece en sólo 56 estampas, es decir, un 9,34% del total de las imágenes firmadas²⁵. Pero un estudio más profundo permite deducir que Cantó

24. Sabemos, gracias a la correspondencia con Riva Palacio, que Cantó residió temporalmente en Barcelona bajo el cobijo de Ballecá entre abril de 1888 y 1893.

25. Díaz Maldonado, "Imágenes," 157.

aportó un total de 80 diseños repartidos en los cinco tomos, es decir, un escaso 3,95% del total de las estampas²⁶.

De acuerdo a José Ortiz Monasterio, "Cantó (...) tuvo a su cargo las principales ilustraciones y posiblemente servía de enlace entre Ballezá –el editor– y los demás artistas que forman un contingente numeroso"²⁷. Esta afirmación, no obstante, es casi imposible de sostener. Véase por qué.

Los artistas detrás de una joya visual de ultramar

Es fundamental recordar que Espasa no sólo delegaba trabajos a otros talleres, sino que contrataba indistintamente a los artistas gráficos disponibles para ocuparse de la ilustración de sus libros y revistas. Esta situación refleja con claridad las condiciones de una industria que buscaba, con premura, atender a la demanda de material gráfico. Por tanto, no existía tal cosa como un equipo de ilustradores al servicio de Espasa, y mucho menos para *MATS*. Consecuentemente, tendría que recalarse que el rol de Ramón Cantó difícilmente pudo haber estribado en servir como "conexión entre los editores y el equipo de ilustradores".

Pero al hablar de artistas gráficos, es menester distinguir entre las distintas labores indispensables para ilustrar un conjunto de libros tan heterodoxo como *MATS*. Tras un detallado análisis de las estampas –bajo la lupa de cuentahílos y microscopios digitales–, se ha podido corroborar que sus imágenes se obtuvieron a partir de tres sistemas de impresión: xilografía a contrafibra, litografía –que incluye la cromolitografía– y fotograbado. Todas estas técnicas empezaban, la gran mayoría de ocasiones, con un original a cargo de los ilustradores. Con ellos se pretender empezar este recuento.

Los ilustradores

A diferencia de otro tipo de empleados de la industria editorial catalana, los ilustradores no constituyeron un gremio oficial, pues la gran mayoría eran nómadas y sus

26. El rastro de la obra gráfica de Ramón Cantó también se encuentra bajo otras firmas, en unas se encuentra "R. Cantó" y en otras sólo sus iniciales "R. C."

27. Ortiz Monasterio, "La obra historiográfica," 504.

intereses no radicaban, en muchos casos, en trascender como artistas gráficos. La contratación esporádica de los mismos tampoco favoreció una unidad laboral, pero los emolumentos devengados permiten inferir que ganaban en mejor proporción que otros trabajadores del sector.

De acuerdo a la lista de adeudos de la casa Espasa, estos ilustradores podía recibir, para el año de 1881, alrededor de 667 reales por una "oleografía" (copia de un óleo en cromolitografía), 360 reales por un dibujo (y grabado) de una cabecera, 700 reales por una acuarela de portada y 200 por una de cubierta; 120 reales por acuarelas para láminas, 850 reales por un dibujo de cubierta y 640 para uno de portada; 504 reales por dibujos de página completa y 230 reales por un dibujo de cabecera²⁸. Si se considera, por ejemplo, que un cajista, en un taller tipográfico, cobraba 3 reales por cada 2000 letras impresas²⁹, no puede decirse que se tratase de un trabajo mal remunerado. Sin embargo, la gran mayoría de ellos aspiró, a su modo, a la gloria del artista plástico y no sólo a una carrera como ilustrador.

Las firmas que han podido detectarse en *MATS* identifican al menos a 17 ilustradores, incluyendo a Ramón Cantó. Los otros 16 fueron:

- **Antonio Julián Bastinos (1852-1918)**. Artista barcelonés, educado en la escuela de artes de la misma ciudad, y en París. Era el único ilustrador que firmaba "JVLIAN" en la industria editorial catalana del periodo finisecular decimonónico³⁰. La participación de Bastinos se ciñó a la labor de copista e ilustrador. A él se le pueden atribuir únicamente 20 estampas, pero se trataron de diseños para las viñetas inaugurales de cada libro y en el famoso frontispicio del primer tomo (Fig. 2).
- **Dionisio Baixeras i Verdaguer (1862-1943)**. Una de las personalidades artísticas más reconocidas del periodo de entresiglos en su natal Barcelona³¹. Su rúbrica aparece únicamente en uno de los cromos promocionales de *MATS*, el cual se entregaba con el "Cuaderno 1", como indica la lámina (Fig. 3).

28. Ignasi Gallisà i Reynés (notario), Convenio de Fundación de la Sociedad Espasa y Compañía, 17 de febrero de 1881, 1374/55, folios 606 y 607, reverso, (AHPB), Barcelona.

29. Santi Barjau, "Els professionals del llibre: d'Eduard Canibell a l'Institut Català de les Arts del Llibre," en Vélez, *L'exaltació del llibre al Vuitcents*, 245.

30. Manuel Ossorio y Bernard, "Bastinos (Julián)," *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, Calle de Isabel la Católica, 1883-1884), 71.

31. María Eloísa Sendra Salillas, "Dionís Baixeras i Verdaguer (1862-1943)," *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, no. 3-4 (1977): 74-78.



Fig. 2. Julián Bastinos (dib.), *Alegoría de la historia antigua de México*, en *México a través de los siglos*, tomo I, ca. 1883. Cromolitografía, 45 x 35 cm.

- **Eugenio Gimeno Regnier (1848-1920)**. Fue un artista gráfico jativés que dedicó su obra a las ilustraciones editoriales y a la producción de pintura vernácula y retrato³². De todos los ilustradores que integraron el extenso equipo de dibujantes de *MATS*, Gimeno fue el que mayor participación tuvo, con un total de 92 imágenes a lo largo de los 5 tomos.
- **Joaquín Diéguez y Díaz (1860-1931)**. Nacido en Jaén, como muchos artistas decimonónicos, fue producto de una trayectoria errante y dedicó gran parte de sus esfuerzos al desarrollo de su habilidad retratística³³. A él se deben más de 85 imágenes en los tomos III, IV y V.

32. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles*, 346.

33. Carmen Eisman Lasaga, "La permanencia de la tradición en la pintura de retrato de Joaquín Diéguez," en *El arte español en épocas de transición: Congreso Español de Historia del Arte*, coords. Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, Dpto. de Patrimonio Histórico Artístico y de la Cultura Escrita, Área de Historia del Arte (León: Universidad de León, 1994), 2:473-474.



Fig. 3. Dionisio Baixeras (dib.), *Alegoría de México a través de los siglos*, en *México a través de los siglos*, tomo I, ca. 1883. Cromolitografía, 45 x 35 cm.

- **Paciano Ross i Bosch (1851-1916).** Originario de Sarriá, alcanzó un importante renombre como artista gráfico en la Barcelona del periodo finisecular, encargándose de la ilustración y dirección de diversas publicaciones seriadas y muchos otros libros en el periodo³⁴. Pacià Ross i Bosch (en catalán), fue el autor de al menos 83 imágenes, repartidas entre los cinco volúmenes de *MATS*.
- **Josep de Passos i Valero (1862-1928).** Otro de los más importantes artistas gráficos catalanes del periodo. De él, se tiene registro como ilustrador, productor de *ex libris* y director de arte, aunque no puede descartarse que tuviese conocimiento de algunos procesos de impresión como la litografía o el fotograbado³⁵. Realizó diseños para los tomos II, IV y V, dejando un total 21 imágenes en *MATS*.
- **Jaume Pahissa i Laporta (1846-1928).** Nacido en la provincia de Sans³⁶, Barcelona, el también conocido como José Pahissa, fue un prolífico artista catalán que supo balancear su carrera entre la ilustración de revistas, libros y folletos, y una constante producción pictórica. Pahissa dejó un total de 20 dibujos en *MATS*, todos retratos que se reparten únicamente entre los tomos II, III y V.
- **Luis Labarta Grañé (1852-1924).** Originario de la ciudad condal, Luis Labarta fue un prolífico artista gráfico que trabajó para múltiples ediciones ilustradas y revistas de cierta fama en el último cuarto de siglo³⁷. También se sabe que fue profesor de la Escuela Superior de Artes y Oficios de Barcelona, y padre del también artista Francesc Labarta i Planas³⁸. Su firma sólo se halla en seis imágenes en el tomo II.
- **Inocencio García Asarta (1861-1921).** La vida y obra de este pintor navarro ha suscitado una creciente atención por parte de la historiografía del arte local, tanto por la calidad de sus obras, como por su curiosa trayectoria como pintor

34. Este resumen ha sido extraído del Blog Pintors i dibuxant catalans, consultado el 2 de julio de 2024, <https://pintors-catalans.blogspot.com/search/label/Ross%20Bosch.%20Paci%C3%A0%20%281851-1916%29>.

35. "Josep Passos i Valero," *Enclopèdia.cat.*, consultado el 2 de julio de 2024, <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/josep-de-passos-i-valero>.

36. Antonio Elías Molins, "Pahissa y Laporta (José)," en *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (Barcelona: Imp. de Fidel Giró, 1889-1895), 2:278; Xavier Soler Ávila, "Jaume Pahissa i Laporta. Dibujante, ilustrador y pintor de paisajes (Barcelona, 1846-1928)," *Diccionario Biográfico Electrónico* (Madrid: RAH, 2018), consultado el 30 de junio de 2024, <https://www.researchgate.net/publication/331345803>.

37. Molins, "Labarta (D. Luis)," en *Diccionario biográfico*, 2:33.

38. "Labarta y Grañé (Luis)," *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (Barcelona: Hijos de J. Espasa, editores, 1916), XXIX:16.

errante³⁹. Su firma se ha detectado únicamente en una composición en la obra Ballestera y Espasa, la cual se encuentra en el tomo II, página 318.

- **José Llacuna Estrany**, quien trabajó de manera intermitente y esporádica, dejando dos diseños en el tomo tercero y uno en el tomo quinto. La identidad del artista que firma bajo el nombre “J. Llacuna” solo es atribuible por el hecho de que no hay otro que firme de este modo. Sobre él no se tiene alguna reseña biográfica.
- **Joan Llopart i Tresserrers**, quién contribuyó en *MATS* con un solo retrato en el tomo II. Del trabajo gráfico de Llopart se tiene poco conocimiento, excepto que fue un pionero del comic en Cataluña⁴⁰.
- **Joan Serra i Pausas**. Es el último de los ilustradores españoles que han podido reconocerse. Sobre su labor gráfica poco se ha podido indagar, pero entre los escuetos hallazgos destaca que diseñó cabeceras para *La Il·lustració Catalana* (1880-1894)⁴¹. Para *MATS* sólo realizó un dibujo.
- **“Romero”**. Podría tratarse de Rafael Romero Giménez, pintor e ilustrador valenciano⁴².
- **“L. Carbó”**. Diseñó dos retratos en el tomo II.
- **“R. Valero”**. Dio vida a dos estampas, en el segundo tomo.
- **Tiburcio Sánchez de la Barquera (1837-1902)**. El cromo a página completa intitulado “Guerrero, Héroe de la Independencia”, que debía acomodarse en la página 613 del tercer tomo, está firmado por “T.º Sánchez” (Fig. 4). Esta composición es un diseño original, puesto que no responde con exactitud a ninguno de los retratos del prócer que dejaron artistas como Anacleto Escutia, Ramón Sagredo, Primitivo Miranda o Santiago Hernández⁴³. La hipótesis que aquí se

39. Ignacio J. Urricelqui, “Inocencio García Asarta en el Museo de Navarra,” *Príncipe de Viana*, no. 225 (2002): 83-100.

40. Lambiek, “Joan Llopart. Neula,” *Comicipedia*, consultado el 2 de julio de 2024, https://www.lambiek.net/artists/l/llopart_j.htm.

41. Gemma Peralta Ruiz, “Catàleg obert de publicacions a Catalunya (1858-1910),” en “La representació iconogràfica dels imaginaris simbòlics: nacionalismes i republicanismes al segle XIX” (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017), 32; Francesc Fontbona, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992), 175-176.

42. Francesc Fontbona, *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002), 64-65.

43. María D. Ballesteros Páez, “Vicente Guerrero: insurgente, militar y presidente afromexicano,” *Cuicuilco*, no. 51 (2011): 23-41.



Fig. 4. Tuburcio Sánchez (dib.), Guerrero, héroe de la independencia, en *México a través de los siglos*, tomo III, p. 613, ca. 1887. Cromolitografía, 45 x 35 cm.

manera es que la firma podría hacer referencia a Tiburcio Sánchez. De ser así, este sería el único artista mexicano que ilustró *MATS*.

Hay al menos otras tres firmas que han podido identificarse, pero llegaron hasta *MATS* debido a que se reprodujeron a través de fotograbados que copiaron estampas de otras publicaciones, incluyendo las rúbricas de sus autores originales. Tal es el caso de Antonio Manchón Quílez, cuya firma acompaña la de Antonio Sánchez Narváez⁴⁴. Lo mismo ocurre con la rúbrica "Anderson S." y la de Armand Laroche.

44. Al respecto véanse las irrefutables coincidencias entre las láminas *Pirámide de Papantla*, en Alfredo Chavero, *México a través de los siglos* (Barcelona: Ballezá y Espasa y Cía., 1883), 1:XVII; y *Pirámide de Papantla (Méjico)*, en Enrique Camacho, *Historia General de América desde los tiempos más remotos* (Barcelona: Montaner y Simón, 1879), 2:143.

Finalmente, es importante remarcar que 1477 imágenes (73% del total) no tienen seña alguna que permita identificar a sus autores.

Los xilógrafos

Para mediados del siglo XIX la xilografía se había consolidado como la forma de reproducción de imágenes predilecta por la industria catalana, constituyendo una marca de distinción en sus libros ilustrados. Este momento de esplendor del grabado en Cataluña, se dio incluso en medio del advenimiento de los sistemas de reproducción fotomecánicos⁴⁵. La adaptación de la xilografía a contrafibra, permitió alcanzar grandes tirajes sin perder el esplendor plástico y visual del grabado tradicional. Los editores encontraron en la nueva generación de xilógrafos un conjunto de artistas gráficos que, a diferencia de sus predecesores, tendrían nombre y presencia en el horizonte visual de la gráfica catalana. No obstante, estos renombrados grabadores, y sus talleres, también trabajaron a destajo para distintas editoriales. En las estampas de *MATS* han logrado detectarse la impronta de muchos:

- **Francesc Fusté Iglesias (1850-1884)**. Este grabador catalán fue el que más veces reprodujo estampas para la obra de Riva Palacio⁴⁶, dejando su firma en 85 láminas. A ello debe sumarse que fue el encargado de elaborar el escudo editorial de la esporádica alianza entre Ballecá y Espasa (Fig. 5), así como múltiples viñetas y capitulares.
- **Celestí Sadurní i Deop (1830-1896)**. Heredero de un importante linaje de armeros de Ripoll, fue también el padre de una dinastía de grabadores y artistas de diversa índole⁴⁷. Su formación osciló entre talleres parisienses y barceloneses, lo que le ayudó a encumbrar vertiginosamente su carrera en la industria gráfica catalana, participando en cientos de libros y revistas ilustradas⁴⁸. En *MATS*, Sadurní dejó 21 estampas repartidas en los cinco tomos.

45. Fontbona, *La xilografía*, 127.

46. Fontbona, 209.

47. "Celestí Sadurní i Deop," *Enclopèdia.cat.*, consultado el 2 de julio de 2024, <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/celesti-sadurni-i-deop>.

48. Fontbona, *La xilografía*, 183-187.

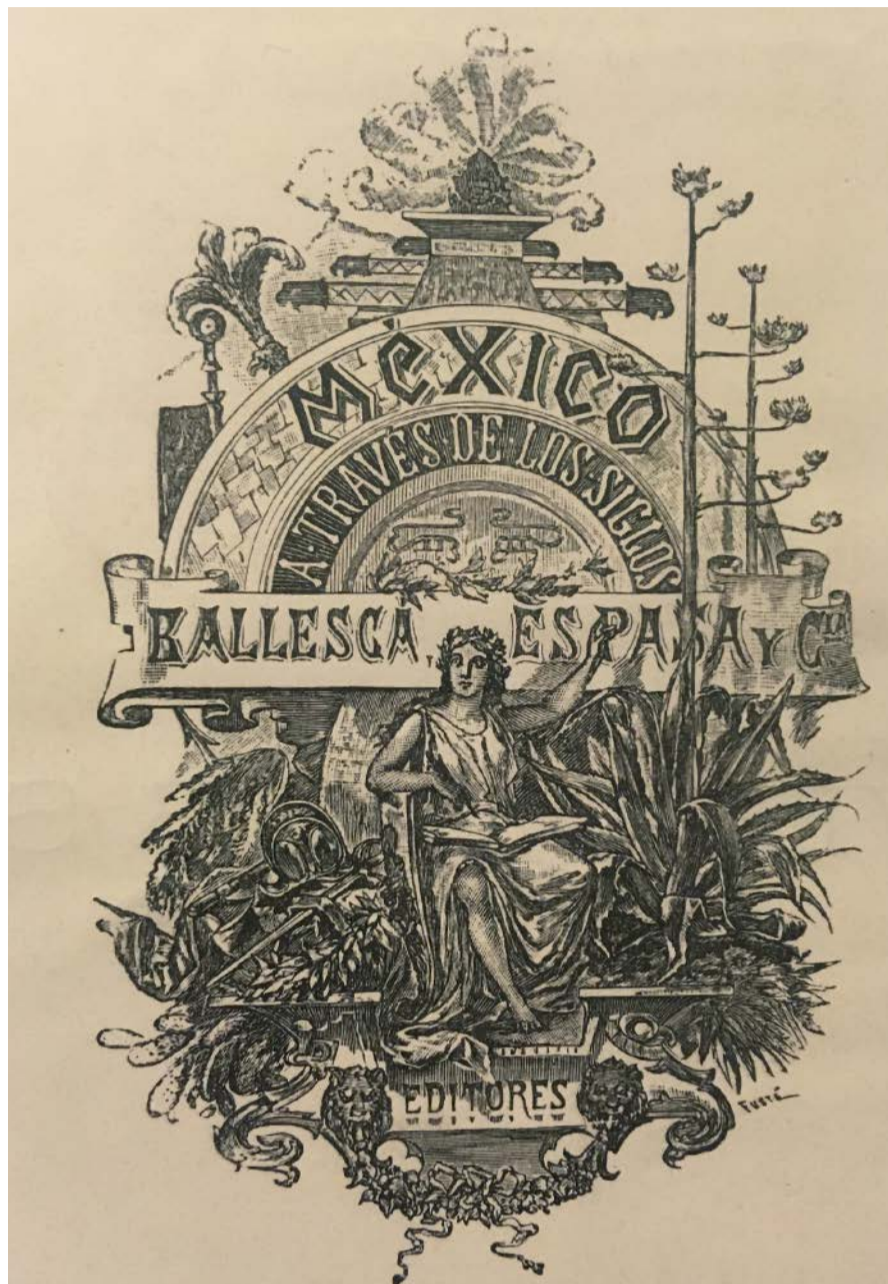


Fig. 5. Francesc Fusté (grab.), *Escudo editorial de BalleSCA, Espasa y Compañía editores, en México a través de los siglos*, ca. 1882. Xilografía, 10 x 6 cm.

- **Ramón Nonat Ribas i Planas (1850-1924)**. Fue otro rutilante artista gráfico que ganó fama en los círculos artísticos y editoriales de la Barcelona de finales del siglo XIX. El oriundo de Terrassa aprendió la técnica en el taller de otro famosísimo xilógrafo del periodo, **Francesc Xavier Brangulí i Royo (1840-1910)**⁴⁹, quién también participó en *MATS*. Y aunque ambos grabadores dejaron un valioso legado gráfico en libros y publicaciones seriadas del periodo⁵⁰, su presencia en *MATS* fue mínima. A Ribas sólo se le pueden atribuir nueve estampas, mientras que la firma de Brangulí se ha encontrado en únicamente cuatro.

49. Fontbona, 161.

50. Fontbona, 127, 137, 139-142, 161, 175-181, 192-193, 205-206, 218.

- **Pere Mullor i García (1837-1901)**. Formó también parte de la pléyade de grandes xilógrafos catalanes del último tercio del siglo XIX⁵¹. La presencia de Mullor en las páginas de *MATS* corresponde únicamente a 8 láminas, distribuidas en los últimos cuatro volúmenes.
- **Enric Gómez i Polo (1841-1911)**. Fue uno de los más afamados nombres de la xilografía *viutcentista* catalana. El originario de Barcelona, ayudó a elevar la profesión a cotas jamás alcanzadas, logrando un alto grado de reconocimiento⁵². Con su firma pueden encontrarse tres láminas en el tercer tomo.

Existe otro interesante conjunto de grabadores cuya identidad sólo puede atribuirse a través de su rúbrica. Entre ellos destacan:

- **"Saura"**. Su firma se repite en 22 láminas de *MATS*, pero no se ha encontrado en ningún otro trabajo ilustrado del periodo⁵³. Se desconoce entonces si designa a una xilógrafa o xilógrafo⁵⁴, o a un taller, pero presumiblemente se trate de un grabador barcelonés con poca proyección.
- **"Llonch"**. Se sabe que Llonch es el apellido de un xilógrafo, presumiblemente catalán, que trabajó en algunas revistas ilustradas del periodo finisecular decimonónico⁵⁵. A él se deben un total de 19 láminas en los tres últimos tomos.
- **"Balaña y Crespo"**. Con esta firma, y consecuentemente la de "B y C"⁵⁶, se han contabilizado un total de 12 grabados. En ninguna de las fuentes consultadas se ha encontrado el apellido "Balaña" vinculado a algún artista gráfico del periodo en España. "Crespo", por su parte, podría hacer referencia un discípulo de Ramón Ribas i Planas que trabajó en el último tercio del siglo XIX⁵⁷.

51. Francesc Fontbona, "Pere Mullor i el virtuosisme del boix de reproducció," *L'Avenç*, no. 98 (1986): 30-33. También puede consultarse: Fontbona, *La xilografía*, 117, 142-147.

52. Fontbona, *La xilografía*, 157-160.

53. Fontbona, 218.

54. Esta hipótesis es la más fácilmente sostenible, en principio debido a que este tipo de labores eran generalmente realizadas, en aquel entonces, por varones.

55. Fontbona, *La xilografía*, 178.

56. Esta vinculación se ha realizado puesto que no se ha encontrado, en ninguno de los numerosos diccionarios biográficos del periodo, otro artista a quién atribuir la firma.

57. Fontbona, *La xilografía*, 218.

- **“Llopis”**. El apellido Llopis se ha vinculado con cuatro diferentes xilógrafos de la época: Ricard Llopis, Salvador Llopis⁵⁸, Isaiás Llopis⁵⁹, y un ayudante de Enric Gómez i Polo⁶⁰. De cualquier modo, bajo la firma de “Llopis”, “R. Llopis”, “R. LL”, “LLOPIS H^o” y “LL H” se pueden atribuir un total de 6 grabados.
- **Antoni Artigas**. De él únicamente se sabe que fue discípulo de Brangulí, y figura de considerable importancia en la escena gráfica y editorial del Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX⁶¹. La firma de Artigas se encuentra en una sola lámina en *MATS*, la viñeta del tomo III.
- **Payá**. Este xilógrafo deja su marca en una sola estampa en el tomo II. Al respecto habría que mencionar que, para aquel periodo, había dos grabadores al boj en Barcelona que compartían apellido: Josep Payá⁶² y Heliodoro Payá. De acuerdo a Francesc Fontbona, el Payá al que se debe el trabajo en *MATS* fue sin duda Heliodoro⁶³.

Sobre las cuantiosas láminas xilográficas que no tienen firma o llevan monogramas indescifrables, sólo queda plantear la posibilidad de que fuesen realizadas por algunos de los grabadores que aquí se han reseñado, o bien, que fueran producidas por alguno de los tantos artistas gráficos que trabajaban bajo el anonimato y a destajo en uno y otro taller o imprenta.

Litógrafos y fotograbadores

Para finalizar este recuento, se ha propuesto unificar la reseña de litógrafos y fotograbadores por tratarse de un contingente menor al de los dos anteriores rubros.

En el caso de los litógrafos, se tiene conocimiento de que Espasa contaba entre sus socios fundadores con **Magín Pujadas y Durán (1843-1915)**, un experto litógrafo que atendió tales labores inicialmente. Sin embargo, con la salida de Pujadas

58. Fontbona, 109-112.

59. “Llopis,” Colecciones de la Real Academia de San Fernando, consultado el 1de julio de 2024, <https://www.academiacolectores.com/estampas/inventario.php?id=AC-00173>.

60. Fontbona, *La xilografía*, 205.

61. Fontbona, 183, 200.

62. Fontbona, 218-223.

63. Fontbona, 212.

de la sociedad en 1883, fue **Manuel Salvat Xixivel (1842-1901)**, otro de los socios, quién debió encargarse de ello, en particular en lo concerniente a *MATS*⁶⁴. Pero debido a que los cromos llevan únicamente la leyenda “Establecimiento tipográfico de Espasa y Cía”⁶⁵, han quedado en el anonimato todos cuantos se encargaron de la impresión litográfica.

La lámina *Retrato de Hernán Cortés*, contenida en la página 185 del tomo II de *MATS*, constituye un caso *sui generis*, pues en ella aparece la firma de **Alexandre de Riquer e Ynglada (1856-1920)**, uno de los más importantes polímatas del periodo modernista catalán. Fue ilustrador, pintor, grabador, bibliófilo y afamado intelectual que brilló hacia el fin de siglo⁶⁶.

Entonces, a pesar del riquísimo conjunto de cromos de *MATS*, solo ha podido identificarse la mano de Salvat y Riquer.

Respecto del trabajo de los fotograbadores, el cual fue denostado en la industria catalana durante sus primeros años por promover un arte “carente de talento”⁶⁷, en realidad se trataba de un sistema que requería de altísimo grado de aprestamiento técnico para llevarlo a cabo, ya que implicaba maquinaria compleja de gran formato, así como una robusta infraestructura y adecuación tecnológica⁶⁸. Por tanto, cuando se habla de fotograbados, se habla en realidad del resultado de la labor conjunta de un taller y no de un solo artista. En las láminas de *MATS* se ha podido detectar las rúbricas que identifican algunas de estas casas impresoras:

- **Josep Thomas i Bigas (1852-1910)**. La imprenta de este entusiasta fotógrafo y artista gráfico catalán es clave en casi todas las revisiones sobre la introducción de las técnicas fotomecánicas en España⁶⁹. Su taller es también impres-

64. Philippe Castellano, “Autobiografía de Manuel Salvat Xixivel, impresor y editor. Apuntes históricos sobre la editorial Salvat y su fundador,” *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, no. 12 (1998), 71.

65. Nótese que cuando Pujadas fue el encargado de la impresión, su nombre aparecía al calce de los cromos, así puede observarse obras como *Los dioses de Grecia y Roma* (1880-1881) de Víctor Gebhardt.

66. Eliseu Trenc, *Alexandre de Riquer* (Barcelona: Lunwerg, 2000).

67. Francisco Esteve Botey, *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas* (Madrid: Ediciones Doce Calles, 1996) 209; Alexis Belmonte Cabrera, “Josep Thomas i Bigas, pionero de las técnicas fotomecánicas. La revista artística ilustrada en Cataluña (1880-1910)” (tesis de maestría, Universitat de Barcelona, 2015), 6.

68. Helia Bonilla y Marie Lecouvey, *La modernidad en La Biblioteca del Niño Mexicano. Posada, Frías y Maucchi* (México: IIE-UNAM, 2015), 154-159.

69. Juan Miguel Sánchez Vigil, “La documentación fotográfica en España: revista *La esfera* (1914-1920)” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995); Victoria Bonet Carbonell, “Por amor al arte. Las sociedades fotográficas en el movimiento pictorialista internacional (1887-1914)” (tesis de maestría, Universidad de Barcelona, 2014); *La fototipia Thomas. La aventura de recuperar colectivamente un patrimonio fotográfico disgregado* (Madrid: Fundación Anastasio de Gracia, 2022).

cindible para comprender el cuantioso volumen de estampas de *MATS*, pues su impronta es la que más veces se repite en las páginas de esta extensa edición histórica con 118 imágenes.

- **Georg Meisenbach (1841-1912)**. Este intrépido alemán fue otro de los pioneros de los sistemas de impresión fotolitográfica en Europa. La casa Meisenbach, a través de su particular técnica de impresión –consistente en una trama mucho más cerrada⁷⁰, dejó su marca en un total de 47 estampas en *MATS*. Durante mucho tiempo la labor de la casa Meisenbach ha sido resumida a la obtención de una patente sobre la autotipia, lo que le permitió explotar su método de impresión en gran parte del territorio europeo. Esta visión reduccionista, suficiente para las historias tangenciales de la fotografía, ha impedido comprender su influencia en los horizontes visuales de otras latitudes, por ejemplo, la inercia de su trabajo sobre el imaginario nacional mexicano. De acuerdo con Juan Miguel Sánchez Vigil, “la revista que desarrolló este procedimiento técnico y divulgó la aplicación en sus páginas fue *La Ilustración Española y Americana* [Madrid], el 2 de septiembre de 1883”⁷¹. Pero, al mismo tiempo, Meisenbach imprimió algunas imágenes para la obra de Riva Palacio. Por ello es probable que las primeras láminas de este tipo, en el espectro editorial de Barcelona, se hayan impreso al final de 1883, en el cuadernillo 3 del primer tomo de *MATS*. Consecuentemente, estas estampas representan también las primeras de su tipo que han sido detectadas en el panorama editorial mexicano.

El surgimiento de talleres de impresión trajo consigo la aparición de un nuevo conjunto de operarios técnicos. Los nombres sueltos, o los apellidos de impresores, se pierden entre la masa indescifrable de aquel gremio en ciernes. En dicho panorama, debió trabajar algún fotograbador de apellido **Castro**, como sugiere la firma “T. Castro gbo” que llevan ochenta estampas de *MATS*, cuyas tramas distan de las de Thomas y Meisenbach.

70. El 9 de mayo de 1882, Georg Meisenbach consigue la patente alemana para la autotipia No. 22444, sobre un sistema de impresión de trama lineal. Josef Maria Eder, *History of photography* (New York: Dover Publication Ink, 1972), 631.

71. Juan Miguel Sánchez Vigil, “La fotografía en la enciclopedia Espasa,” *Berceo*, no. 149 (2005): 61.

Conclusiones

En números concretos, el contingente que se encargó de la ilustración e impresión de las estampas de *MATS* estaba compuesto por al menos 31 artistas gráficos: 15 dibujantes, 12 xilógrafos, tres casas de fotograbadores y dos litógrafos. De este conjunto solamente uno podría ser de origen mexicano, el mencionado Tiburcio Sánchez. Por tal motivo, no es descabellado concluir que la impronta de la edición tiene dominante carisma catalán que va desde la concepción misma del libro-objeto artístico⁷², hasta la configuración de todo el material gráfico que la ilustra. Esto no es un asunto menor puesto que, en principio se trató de un proyecto de claras intenciones nacionalistas, el cual debía construir un imaginario posible para la narrativa histórica, liberal y oficialista del México de final de siglo XIX.

En el mismo tenor, si José Ortiz Monasterio atribuyó a Ramón Cantó el papel de mediación o control del contingente de artistas gráficos, es posible deducir que no fue acertada tal deducción. Y si su labor consistía en mantener una identidad "mexicanista" de la edición, fue una tarea que Cantó no pudo consolidar. Al ser el único artista gráfico que residía en México, y aquel que guardaba una verdadera cercanía con Santiago Ballescà y Riva Palacio, sobre sus hombros pudo descansar la responsabilidad de dotar de un cierto espíritu mexicano el resultado final, empero en circunstancias tan adversas para tal cometido, habría sido una carga que sobrepasaría las posibilidades de cualquier individuo. Es notorio, además, que el mismo Cantó se vio profundamente influenciado por la producción gráfica barcelonesa, dotando muchas de sus composiciones de un inconfundible gusto asociado al *Modernisme català*⁷³. La reminiscencia del *Art Nouveau* y las tendencias gráficas que distinguían las publicaciones de la ciudad condal, hicieron mella en su gusto, el cual trasladó también a los trabajos que desempeñó en México.

72. La concepción del libro-objeto propone una mirada ontológica holística del libro, es decir, una revisión completa del artefacto compuesto por cada una de sus partes: el papel, los tipos, el sistema de encuadernación y de ilustración (si es que tiene), la composición de cajas de texto, capitulares (si hubiese), diagramación, forros, lomos, tapas, etc. Para Pilar Vélez, "justificado el tema del libro como objeto artístico, es obvio considerar el libro ilustrado como el mejor exponente de este tipo de obras. La ilustración -ya sea simplemente tipográfica a base de letras y viñetas, ya sea litográfica, calcográfica o xilográfica, ya sea anónima o de artistas de renombre- es en la mayoría de los casos el factor principal que confiere a un libro su cariz artístico". Pilar Vélez, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989), 27.

73. El *Modernisme català* hace referencia, no únicamente a una corriente artística, sino un movimiento cultural surgido en un momento de especial coyuntura: una inusitada pujanza industrial y el florecimiento de renovados valores identitarios en la región. Es pues, una consabida suma de expresiones artísticas que surgieron en el marco de la denominada "Renaixença catalana", o un periodo de renacimiento catalán. "Representa el Modernismo una apertura a todas las ideologías imperantes en la vida cultural europea que significasen una alternativa al realismo, cientifismo o positivismo y que, por tanto, vehiculasen nuevas corrientes como simbolismo, idealismo, prerafaelitismo o wagnerismo. Porque el "Modernisme" es, hasta cierto punto, la suma de tales "ismos" que, debidamente asumidos y adaptados a nuestro contexto, hicieron del cambio de siglo una época excepcional, insólita, en especial por lo que se refiere a la cultura que iba surgiendo de la Renaixença catalana. Maria Àngela Cerdà I Surroca, "Modernisme en Catalunya: traducción y divulgación," *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, no. 1 (1999): 1.



Fig. 6.
Reconstrucción del organigrama relativo a las artes del libro en México a través de los siglos. Elaboración propia.

Una fehaciente muestra de las condicionantes en la representación, y en consecuencia de la configuración del imaginario que en *MATS* se consolidó a manos de los artistas catalanes, se encuentra en las alteraciones formales –y semánticas– que sufrieron algunas matrices fotográficas al momento de su adecuación técnica como grabados. En ellas los protagonistas –tipos raciales– fueron desplazados de los escenarios originales de la captura fotográfica –estudios fotográficos o atrezos burgueses–, a un entorno tropical imaginario, mucho más acorde con las convenciones de representación de tales tipos en la industria editorial del viejo continente⁷⁴.

Finalmente, se desea concluir esta recapitulación con un organigrama del proyecto que conjunta el papel de los encargados de las artes del libro que han salido a colación (Fig. 6); permitiendo a la lectora o lector de este artículo hacerse la imagen más precisa de este curioso sistema de colaboración internacional.

74. Este caso se ha analizado a profundidad en un artículo de reciente publicación. Véase Carlos Felipe Suárez, "Luces, atrezzo y estereotipos. Una reflexión en torno a los modos de representación de un tipo yucateco en *México a través de los siglos*," *Boletín Americanista*, no. 88 (2024): 181-203.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Vicente Riva Palacio (AVRP). Colección Genaro García. Natie Lee Benson Library, Fondo: Latin American Collection.

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB). Ignasi Gallisà i Reynés 1864-1901. Notarías de Catalunya. Fondo: Protocolo de instrumentos públicos.

Fuentes bibliográficas

Ballesteros Páez, María Dolores. "Vicente Guerrero: insurgente, militar y presidente afromexicano." *Cuicuilco*, no. 51 (2011): 23-41.

Barjau, Santi. "Els professionals del llibre: d'Eduald Canibell a l'Institut Català de les Arts del Llibre." En *L'exaltació del llibre al Vuitcents*, editado por Pilar Vélez, 241-282. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008.

Belmonte Cabrera, Alexis. "Josep Thomas i Bigas, pionero de las técnicas fotomecánicas. La revista artística ilustrada en Cataluña (1880-1910)." Tesis de maestría, Universitat de Barcelona, 2015.

Bonet Carbonell, Victoria. "Por amor al arte. Las sociedades fotográficas en el movimiento pictorialista internacional (1887-1914)." Tesis de maestría, Universidad de Barcelona, 2014.

Bonilla Reyna, Helia, y Marie Lecouvey. *La modernidad en La Biblioteca del Niño Mexicano. Posada, Frías y Maucci*. México: IIE-UNAM, 2015.

Camacho, Enrique. *Historia General de América desde los tiempos más remotos*. Vol. 2. Barcelona: Montaner y Simón, 1879.

Castellano, Philippe. "Autobiografía de Manuel Salvat Xixivel, impresor y editor. Apuntes históricos sobre la editorial Salvat y su fundador." *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, no. 12 (1998): 61-83.

Carreño, Alberto María. *Noticia biográfica del señor D. Santiago Ballescá*. México: Imprenta Lacaud, 1913.

Cerdà I Surroca, Maria Àngela. "Modernisme en Catalunya: traducció i divulgació." *Hermēneus. Revista de Traducció e Interpretació*, no. 1 (1999): 1-7.

Díaz Maldonado, Yessica. "Imágenes y nacionalismo. Las litografías de México a través de los siglos." Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Michoacán, 2014.

Eder, Josef Maria. *History of photography*. New York: Dover Publication Ink, 1972.

Eisman Lasaga, Carmen. "La permanencia de la tradición en la pintura de retrato de Joaquín Diéguez." En *El arte español en épocas de transición: Congreso Español de Historia del Arte*, coordinado por Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, Dpto. de Patrimonio Histórico Artístico y de la Cultura Escrita, Área de Historia del Arte, 473-480. Vol. 2. León: Universidad de León, 1994.

- Esteve Botey, Francisco. *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. 2 tomos. Madrid: Ediciones Doce Calles, 1996.
- Fontbona, Francesc. "Pere Mullor i el virtuosisme del boix de reproducció." *L'Avenç*, no. 98 (1986): 30-33.
- . *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992.
- . *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002.
- García Fernández, Roberto, coord. *La fototipia Thomas. La aventura de recuperar colectivamente un patrimonio fotográfico disgregado*. Madrid: Fundación Anastasio de Gracia, 2022.
- Gras Valero, Irene. "La trajectòria com a il·lustrador i decorador a Mèxic de l'artista valencià Ramon P. Cantó." *Butlletí RACBASJ*, no. XXXI (2017): 93-106.
- Molins, Antonio Elías. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Vol. 2. Barcelona: Imp. de Fidel Giró, 1889-1895.
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, Calle de Isabel la Católica, 1883-1884.
- Ortiz Monasterio, José. "Cartas del editor de México a través de los siglos, Santiago Ballezá." *Secuencia*, no. 35 (1996): 131-172, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i35.543>.
- . "La obra historiográfica de Vicente Riva Palacio." Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana, 1999.
- . *Patria, tu ronca voz me repetía... Biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1999.
- Peralta Ruiz, Gemma. "Catàleg obert de publicacions a Catalunya (1858-1910)." En "La representación iconográfica dels imaginari simbòlics: nacionalismes i republicanismes al segle XIX". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.
- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: IIE-UNAM, 2005.
- Puig Rovira, Francesc. "L'interès pel llibre: gabinets de lectura, bibliofília i exlibrisme." En *L'exaltació del llibre al Vuitcents*, editado por Pilar Vélez, 171-202. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008.
- Quiney, Aitor, Eliseu Trenc, y Pilar Vélez. *El llibre català en temps del modernisme*. Barcelona: Viena Edicions, 2020.
- Riva Palacio, Vicente, dirige. *México a través de los siglos*. 5 vols. Barcelona: Ballezá y Espasa y Cía., 1884-1889.
- Romero de Terreros, Manuel. *Encuadernaciones artísticas mexicanas*. México D. F.: Biblioteca de la II Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo, 1943.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. "La documentación fotográfica en España: revista La esfera (1914-1920)." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- . "La fotografía en la enciclopedia Espasa." *Berceo*, no. 149 (2005): 59-86.
- Suárez, Carlos F. "Un convenio para la historia. Un análisis del contrato Ballezá-Espasa para la edición de México a través de los siglos (1884-1889)." *VINCO Revista de Estudios de Edição* 3, no. 2 (2023): 6-34.

---. "Luces, attrezzo y estereotipos. Una reflexión en torno a los modos de representación de un tipo yucateco en *México a través de los siglos*." *Boletín Americanista*, no. 88 (2024): 181-203.

Trenc, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona: Lunwerg, 2000.

---. "Del llibre il·lustrat al llibre decorat. D'Apel·les Mestres al Modernisme." En *L'exaltació del llibre al Vuitcents*, editado por Pilar Vélez, 103-124. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008.

Urricelqui, Ignacio J. "Inocencio García Asarta en el Museo de Navarra." *Príncipe de Viana*, no. 225 (2002): 83-100.

Vélez, Pilar. *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989.

Fuentes digitales

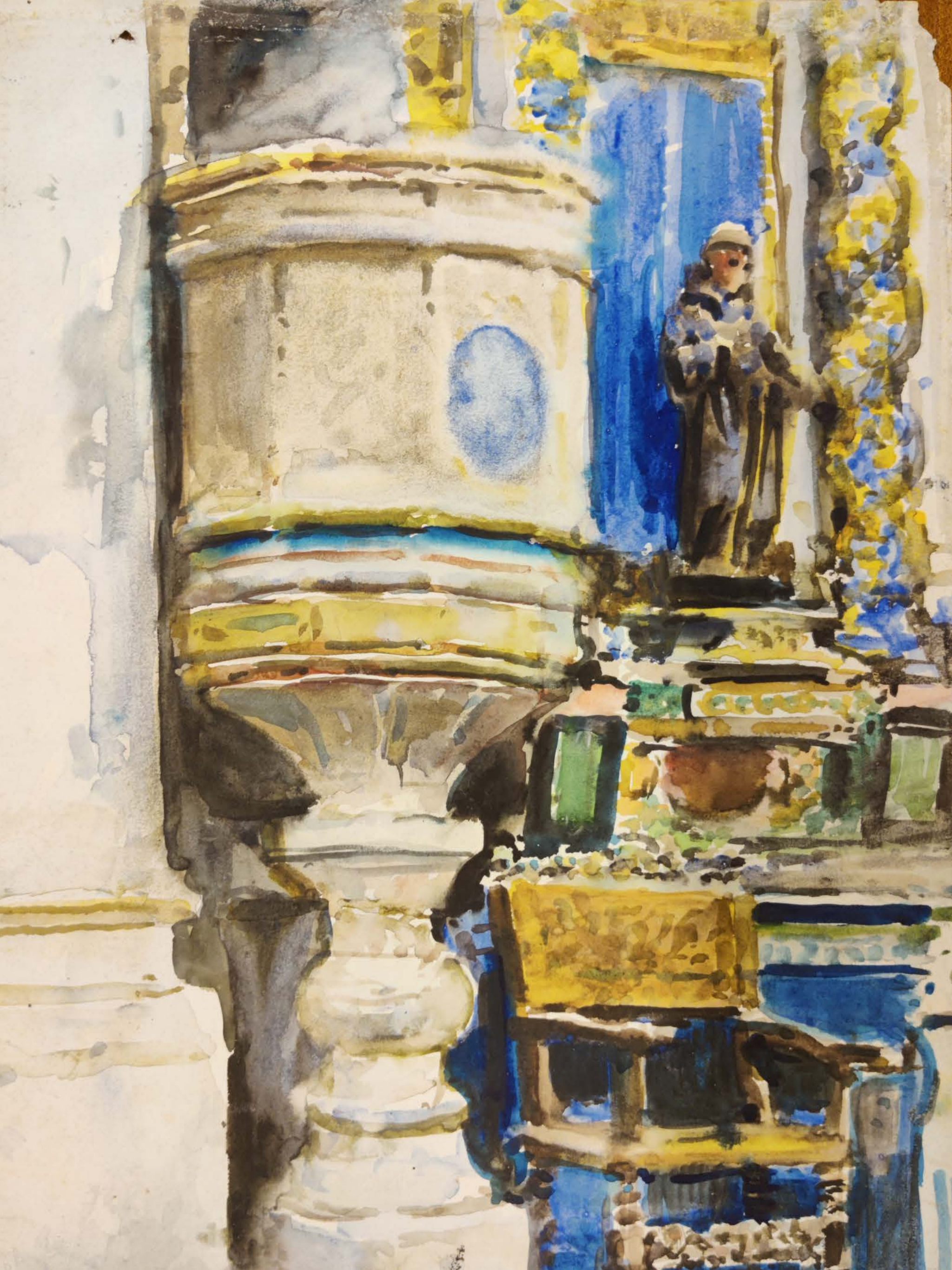
"Celestí Sadurní i Deop." *Enclopèdia.cat*. Consultado el 2 de julio de 2024. <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/celesti-sadurni-i-deop>.

"Josep Passos i Valero." *Enclopèdia.cat*. Consultado el 2 de julio de 2024. <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/josep-de-passos-i-valero>.

Lambiek. "Joan Llopart. Neula." *Comiclopedia*. Consultado el 2 de julio de 2024. https://www.lambiek.net/artists/l/llopart_j.htm.

"Llopis." Colecciones de la Real Academia de San Fernando. Consultado el 1 de julio de 2024. <https://www.academiacolectaciones.com/estampas/inventario.php?id=AC-00173>.

Soler Ávila, Xavier. "Jaume Pahissa i Laporta. Dibujante, ilustrador y pintor de paisajes (Barcelona, 1846-1928)." *Diccionario Biográfico Electrónico*. Madrid: RAH, 2018. Consultado el 30 de junio de 2024. <https://www.researchgate.net/publication/331345803>.



Innovación y modernidad en la obra de José Arpa durante su estancia en Puebla (México): la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla


Modernity and Innovation in the Work of José Arpa during his Stay in Puebla (Mexico): the Collection of the Royal Academy of Fine Arts of Seville

Rafael de Besa Gutiérrez

Universidad de Sevilla, España

Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, España

rdebesa@us.es

 0000-0002-0066-5622

Recibido: 23/06/2024 | Aceptado: 30/09/2024

Resumen

A través de una serie de obras inéditas de José Arpa pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla profundizamos en la evolución e intercambios estéticos entre sus años de formación en Sevilla y Roma con respecto a su estancia en Puebla. En esta selección de obras, todas ellas realizadas en México, podemos ver a un artista multidisciplinar, que conoce a la perfección el gusto y las tendencias más novedosas que importa a América desde Europa. No solo se tratan los tradicionales retratos o sus famosas vistas, sino también facetas tan desconocidas de su producción como proyectos arquitectónicos como el del ábside del Hospital de Beneficencia o trabajos alegóricos en los que se ensalza la figura de Porfirio Díaz.

Abstract

Through a series of previously unpublished works by José Arpa belonging to the Royal Academy of Fine Arts of Seville, we delve into the evolution and aesthetic exchanges between his formative years in Seville and Rome and his stay in Puebla. In this selection of works, all of them created in Mexico, we see a multidisciplinary artist who is well-versed in the latest tastes and trends that he brings to America from Europe. Not only does it look at his traditional portraits or his famous landscapes, but also lesser-known aspects of his production, such as architectural projects like the apse of the Spanish Charity Hospital, or allegorical works that exalt the figure of Porfirio Díaz.

Palabras clave

José Arpa Perea
Siglo XX
Pintura andaluza
Pintura mexicana
Puebla
Real Academia de Bellas Artes de Sevilla

Keywords

José Arpa Perea
20th Century
Andalusian painting
Mexican painting
Puebla
Royal Academy of Fine Arts of Seville

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Besa Gutiérrez, Rafael de. "Innovación y modernidad en la obra de José Arpa durante su estancia en Puebla (México): la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 482-505. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10693>.

© 2025 Rafael de Besa Gutiérrez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La naturaleza y la vida son mis únicos maestros, y si un artista puede crear y plasmar en tela lo que está ante él en la realidad, entonces ha creado una obra de arte¹.

Con estas palabras dejaba claro José Arpa Perea cuáles eran las dos grandes protagonistas de su ingente obra, la naturaleza y la vida. Esa búsqueda para conseguir captar la realidad hizo que no se conformase con su Carmona natal, a la que tantas veces volvería, y que, como artista inquieto y deseoso de ver mundo, ampliase sus miras hacia el otro lado del océano.

La figura de José Arpa estuvo durante décadas en una especie de olvido del que afortunadamente se le ha ido rescatando gracias a estudios serios y rigurosos tales como los de Juan Lacomba (que derivaron en la aplaudida exposición sevillana de 1998), los de la historiadora del arte mexicana, Montserrat Galí Boadella y, más especialmente, aquellos producidos por la profesora de la hispalense, Carmen Rodríguez, cuya tesis doctoral centrada en el artista derivó en una serie de importantes aportaciones al catálogo y biografía del pintor². Y es que, una de las grandes dificultades que ofrece es su inabarcable producción, fruto de una longevidad que se extendió hasta los 94 años y que le mantuvo pintando hasta prácticamente el último momento.

Esa ingente y dispersa obra, repartida entre España, Italia, México y Texas, mantuvo algunas constantes en su producción como el amor por el paisaje y su innovadora forma de entenderlos a través de novedosos estudios lumínicos. Resultaría fallido cualquier intento de encasillamiento en determinado género o técnica, ya que, a lo largo de toda su carrera, experimentó e innovó constantemente a través de la observación y la conexión con la tierra en la que se encontrase. Aunque fueran escenas sevillanas, de Puebla o de San Antonio, la gran virtud de la obra de Arpa era que las sentía como propias, siendo ahí donde residía su gran valía y autenticidad.

Con este trabajo planteamos un recorrido por alguna de las facetas menos conocidas del artista a través de una serie de obras inéditas que se han localizado recientemente en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de

1. Cita de una entrevista en el periódico *San Antonio Express* el 9 de diciembre de 1923, extraída de: Juan Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, catálogo de exhibición (Sevilla: Fundación El Monte, 1998), 68. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada entre los meses de enero y abril de 1998 en la Sala Villasis de la Fundación El Monte de Sevilla
2. De estas autoras y autores proponemos las siguientes obras como bibliografía fundamental sobre la figura de José Arpa Perea: Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*; Montserrat Galí Boadella, "José Arpa Perea en México (1895-1910)," *Laboratorio de Arte*, no.13 (2000): 241-261; Carmen Rodríguez Serrano, *José Arpa Perea, un pintor viajero* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017).

Sevilla, histórica institución de la que han dependido tanto la Escuela de Nobles Artes como el Museo de Bellas Artes.

José Arpa y la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla: formación y legado

José Arpa ha estado ligado a la Academia de forma intermitente a lo largo de su vida, llegando a formar parte de esta y a tener estrechos lazos de unión con algunos de sus miembros más destacados. Este vínculo lo podemos ver en crónicas contemporáneas al propio artista, como es el caso de la dedicada a las bellas artes sevillanas por José Cascales³, en la que relata cómo a través de la constancia y el esfuerzo consigue salir adelante desde el seno de una familia numerosa y humilde, dedicándose con apenas doce años⁴ a “la pintura de brocha” para invertir el reducido salario en estudiar en las clases nocturnas que se impartían en la Escuela de Nobles Artes, la cual compartía el edificio del antiguo convento de la Merced con el Museo de Bellas Artes. Aquellas lecciones tenían un carácter preparatorio de cara a la matriculación oficial, la cual efectuó una vez alcanzó la mayoría de edad, existiendo constancia documental en el archivo de la Escuela de su presencia en las clases de *Principios: figuras, cabezas y trozos*⁵. Los años de formación en la Escuela se extendieron hasta 1883, año en que recibió el segundo premio de la asignatura de *Colorido y composición* (20 pesetas)⁶ además de ganar de forma competitiva una pensión en Roma sufragada por la Diputación de Sevilla⁷. La inquietud artística de Arpa hizo que aquellos años de formación académica resultasen claves en el desarrollo del dominio de la técnica, destacando aquí la relación con el que fue su gran maestro, Eduardo Cano de la Peña, quien sin duda le mostró las pautas del realismo historicista del momento. La imagen de joven promesa de aquellos años quedaría recogida por Ossorio y Bernard al incluirlo muy tempranamente en su galería de artistas como “joven discípulo de la Escuela de Sevilla, cuyos cuadros ha elogiado mucho el periódico *La Semana*, de Carmona”⁸.

3. José Cascales y Muñoz, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla* (Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929), 1:232-233.

4. Cascales señaló la partida a Sevilla con diez años debido a un error tradicional de su fecha de nacimiento. Esto se ha corregido tras localizar Carmen Rodríguez la partida de bautismo y marcar como fecha el 23 de febrero de 1858: Carmen Rodríguez Serrano, “El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo” (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015), 45.

5. Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, 72.

6. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (ARABASIH), Libro de actas V, 7-X-1883.

7. ARABASIH, legajo 89, Antecedentes de pensiones concedidas y datos estadísticos y económicos.

8. Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Moreno y Rojas, 1883-1884), 50.

Arpa mantuvo la relación con la Real Academia de Bellas Artes a lo largo de toda su vida, institución con la que se sintió ligado desde sus años como estudiante y en la que encontró grandes amistades y merecido reconocimiento. Numerosas fueron las donaciones de obras que efectuó, de las que, unas quedaron en el Museo de Bellas Artes y las que aquí estudiamos, en la colección de la Real Academia de Bellas Artes. Esto se debe a que, en aquellos momentos, la Real Academia era la responsable de la gestión del Museo, compartiendo las dependencias del antiguo convento de la Merced. De ahí que, numerosas donaciones fuesen efectuadas a la Real Academia de Bellas Artes y que, como responsable de su custodia, optase por exhibirlas en el lugar más idóneo, el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Y esto sin entrar en lo relacionado con las obras de juventud que llegaron de Roma fruto de la pensión de Arpa, las cuales fueron donadas por parte de la Diputación Provincial a la Academia, caso del *Soldado de Maratón*⁹, depositado desde 1973 en el Museo de Huelva o el carboncillo del *Bacante* que quedaría en la Escuela de Arte tras su separación de la Academia al considerarse material de estudio.

Como indicábamos anteriormente, numerosas fueron las donaciones, coincidiendo varias de ellas con el espacio de tiempo que va desde su vuelta a Sevilla en 1915 tras la muerte de Antonio Quijano hasta su asentamiento en San Antonio en 1923. La primera de la que tenemos constancia es la donación efectuada en 1918, *Retrato de caballero* (CE0316P), obra que estuvo registrada erróneamente como un autorretrato al describirse de esa manera en un inventario de 1920¹⁰. El *Retrato del general Margallo*¹¹, obra aplaudida y ejecutada en Melilla fue también donada en 1920 "con destino a la Sala de Arte Moderno"¹², encontrándose en la actualidad en colección privada por motivos que desconocemos. Estas dos obras junto al *Soldado de Maratón* fueron la representación de Arpa en el museo sevillano durante aquellos primeros años del siglo XX, tal y como nos confirman las crónicas de Alejandro Guichot¹³.

Tras la vuelta a San Antonio, Arpa siguió en contacto con la Academia, relación que derivó en su nombramiento como académico correspondiente en diciembre de 1931¹⁴, poco antes de su vuelta definitiva a Sevilla. Años después ingresaría como académico

9. Tenemos constancia de que la obra estaba expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1912, catalogada con el no. 337 en: José Gestoso y Pérez, *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla* (Madrid: Lacoste, 1912), 123.

10. Rocío Izquierdo y Valme Muñoz, *Museo de Bellas Artes, Inventario de Pinturas* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1990), 182.

11. Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, 28.

12. ARABASIH, Libro de actas VII, 12-III-1920.

13. Alejandro Guichot y Sierra, *El Cicerone de Sevilla, Monumentos y Artes Bellas*. T. 2 (Sevilla: Imprenta Municipal, 1935).

14. ARABASIH, Libro de actas VIII, 2-XII-1931.

numerario durante el verano de 1939¹⁵. En la Academia existe la tradición heredada de la Hermandad de San Lucas del Gremio de Pintores¹⁶, de que, tras la toma de posesión como académico de número y, en agradecimiento por aquel honor, se ha de conceder un discurso de ingreso o, en el caso de los artistas, comprometerse a donar una obra suya para enriquecer el patrimonio académico. En el caso de José Arpa, fueron dos las obras “donadas a la Corporación”¹⁷ para tal fin: *Cañón de Arizona* (CE0318P) y *Paisaje de Texas*¹⁸ (CE0317P), ambas depositadas actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

A lo largo de sus últimos años, Arpa siguió muy ligado a la Real Academia, a la que seguiría obsequiando con su presencia, con obras propias o, incluso, realizadas por su maestro, Eduardo Cano de la Peña: “El Académico Sr. D. José Arpa y Perea, comunica que cede en propiedad a esta Academia dos cuadros pequeños pintados sobre tabla originales del Maestro Don Eduardo Cano de la Peña, que representan a Santa María Magdalena y una escena del Quijote¹⁹ para que puedan exhibirlos en el Museo Provincial de Bellas Artes”²⁰. Debió ser tremendamente emocionante escucharle en la sesión académica de junio de 1950 “sobre sus recuerdos y amistades en Italia” a la edad de 92 años²¹.

Como decíamos, a lo largo de sus últimos años, tanto al Museo como a la Academia siguieron llegando sus obras, no pudiendo esclarecerse en algunos casos la fecha o motivación. Lo que sí hemos podido comprobar es que aquella entrega con la institución derivó en una buena representación de su obra tras su fallecimiento en la sala de arte moderno del Museo, donde se exponían en 1967 las siguientes obras: *En la Sacristía*²², *El Gran Cañón de Arizona*, *Chumberas en Flor*, *Gran Cañón de Arizona*, *Soldado de Maratón*, *Autorretrato*. También se exhibían “cinco dibujos de diversos temas” en el entresuelo²³.

15. ARABASIH, Libro de actas X, 2-VI-1939.

16. Rafael de Besa Gutiérrez, “El vínculo entre la Hermandad de San Lucas de Sevilla y la Academia del arte de la pintura de Murillo,” en *Murillo 1618-2018* (Málaga: Instituto de Academias y Junta de Andalucía, 2018), 121.

17. ARABASIH, Libro de actas X, 14-XI-1939.

18. Actualmente expuesto bajo el título *Chumberas en flor*, la ambigüedad de este título hizo que el profesor Valdivieso la catalogase erróneamente como vista de Sevilla en: Arsenio Moreno Mendoza et al., *Museo de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Gevers 1991), 390-391.

19. Izquierdo y Muñoz, *Museo de Bellas Artes*, 192-193.

20. ARABASIH, Libro de actas XI, 16-V-1944.

21. ARABASIH, Libro de actas XII, 6-VI-1950.

22. Obra expuesta en el Círculo Mercantil en 1929 coincidiendo con la Exposición Iberoamericana, reseñada en el periódico *El Liberal*, 12 de junio de 1929. Desconocemos las causas que llevaron a que esta obra estuviera expuesta en el Museo en aquellos años.

23. José Hernández Díaz, *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967), 116, 138.

Continuamos este estudio a través de una selección de obras inéditas propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Hasta ahora no hemos podido localizar constancia documental del momento o circunstancias de su entrada en la colección, aunque podemos aventurarnos atendiendo a varias fechas de las obras a marcar como horquilla cronológica desde su regreso definitivo a Sevilla en 1932 hasta sus últimos días, coincidiendo con el periodo en que recibe el nombramiento de académico numerario y tiene mayor presencia en la institución.

Innovación estética e intercambios entre Sevilla y México

Tenemos a José Arpa llegando a México en 1897 bajo unas circunstancias aún no del todo esclarecidas²⁴, pero que recientes estudios han llevado a sostener en dos más que posibles cuestiones: por un lado, la relación con el pintor Natal Pesado, a quien trató en su estancia en Roma y que se encontraba asentado en Veracruz, pudiendo ser esta la primera motivación del viaje. La otra, el viajar teniendo la certeza del respaldo de la familia Quijano, españoles industriales de alto nivel que se encontraban en Puebla²⁵. La amistad con José Antonio Quijano le permitió establecerse en Puebla bajo su protección, quien le dio no solo techo, sino un taller propio y la confianza de que se encargase de la tutorización de sus propios hijos. Aquel mecenazgo se asentó en unas sólidas relaciones de amistad en la que se convirtieron en prácticamente familia, algo que se evidencia al acompañar como consejero a los dos hijos mayores de la familia Quijano en su viaje a San Antonio, Texas. Esto explica que gran parte de la producción de Arpa esté actualmente en posesión de los descendientes de Antonio Quijano, a quien retrató en numerosas ocasiones, así como a algunos de los siete hijos que tuvo fruto del matrimonio con Isabel Gómez de Rueda.

En la colección de la Academia, existe un extraordinario retrato de tres cuartos a carboncillo (Fig. 1) de un joven a quien podemos relacionar con alguno de los hijos de la familia de Isabel Gómez de Rueda y José Antonio Quijano tras comprobar la similitud de los rasgos fisionómicos de la fotografía tomada en torno a 1895 que publicó la profesora Rodríguez Serrano²⁶. Atendiendo a la fecha de la instantánea en la que el hijo mayor podría tener

24. Carmen Rodríguez Serrano, *José Arpa Perea, un pintor viajero* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017), 69-76.

25. Carmen Rodríguez Serrano, "El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: Los Quijano y el pintor José Arpa Perea," en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018), 535-547.

26. Rodríguez Serrano, 546.



Fig. 1. José Arpa y Perea, *Retrato de adolescente ¿familia Quijano?*, 1900 aprox. Carboncillo, 21 x 34,5 cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

unos seis años, planteamos la hipótesis de que el retrato sea de 1900 aproximadamente ya que el chico presenta entre doce y catorce años. La obra muestra una modernidad tremenda, cuya ejecución se aleja por completo del academicismo de formación y nos muestra a un Arpa cuya obra está protagonizada por el estudio psicológico y por el enérgico y nervioso trazo que nos recuerda a los rápidos apuntes de Toulouse-Lautrec.



Fig. 2. José Arpa y Perea, *Retrato de adolescente ¿familia Quijano?*, 1900 aprox. Acuarela, 26 x 34,2 cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

Hay en la colección de la Academia otro retrato del mismo adolescente (Fig. 2), esta vez ejecutado a la acuarela con una fuerte impronta impresionista en la que Arpa hace alarde de una brillante y rápida ejecución del natural, en la que consigue captar de forma minuciosa los efectos lumínicos a la vez que alcanza un estudio psicológico de gran lirismo y aires modernistas. Ambas obras están sin firmar, por lo que debieron ser parte del proceso de estudio y experimentación de cara a la elaboración de un retrato al óleo.

Hay que destacar que, dentro de la faceta de retratista de Arpa, a pesar de llegar a ser muy demandado por la burguesía poblana, no se reservó su buen hacer para las clases acomodadas, sino que tuvo a lo largo de su carrera una especial sensibilidad para captar la integridad de las clases más popu-

lares. Esto lo podemos apreciar en dos retratos al natural del carboncillo de dos personas de avanzada edad que a tenor de sus rasgos mexicanos encajamos dentro de sus años en Puebla. El retrato masculino (Fig. 3) nos presenta a un hombre ataviado con el típico sombrero mexicano de palma y con rasgos cargados de la rudeza de la vida del campo pero que se muestra relajado frente a los lápices del pintor. El otro retrato (Fig. 4) nos muestra de cuerpo completo a una mujer de edad avanzada ataviada también como las campesinas mexicanas, cubriéndose la cabeza con un pañuelo para evitar las altas temperaturas del campo. Nos presenta un serio semblante producto de toda una vida de esfuerzos por sacar a su familia adelante, quizás producto de la impaciencia por tener trabajo que hacer y estar posando para el pintor. Arpa consigue recrear el interior de una vivienda apenas con su sombra y la presencia de una gran tinaja, desarrollando una atmósfera costumbrista muy deudora del legado murillesco de sus años de formación en Sevilla. Son retratos fascinantes en los que Arpa consigue captar la integridad y humildad de las clases populares, evidenciando así que no había olvidado sus modestos orígenes.



Fig. 3. José Arpa y Perea, *Retrato de anciano*, 1895-1910. Carboncillo. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.



Fig. 4. José Arpa y Perea, *Retrato de anciana*, 1895-1910. Carboncillo. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

La llegada de Arpa a Puebla coincidió con el periodo de estabilidad del gobierno de Porfirio Díaz, momento en que se recibía con los brazos abiertos a los españoles. Arpa consiguió en poco tiempo un importante reconocimiento en los círculos burgueses de la industria textil y la explotación de grandes haciendas, llegando no solo a exponer, sino a participar como organizador en la I Exposición de Bellas Artes del Círculo Católico de Puebla de 1900²⁷. Aquellas familias burguesas, cuando quisieron remodelar sus casas, no solo optaron por comprar cuadros a Arpa, sino que también fueron numerosos los encargos de diseño y ornamentación de las viviendas²⁸. Arpa trabajó esos espacios aplicando pinturas murales derivadas del mundo del rococó, pero también aplicando

27. Carmen Rodríguez Serrano, "Una revisión del pintor José Arpa Perea en México. Nuevas aportaciones," en *Arte, Identidad y Cultura Visual del Siglo XIX en México*, eds. Isabel Fraile Martín y Magdalena Illán Martín (Puebla: Colección La Fuente 2023), 75.

28. Galí Boadella, "José Arpa," 254.

lujosas molduras de estucos y artesonados que bebían directamente del mundo islámico, contribuyendo de forma eficaz a la difusión del gusto neomudéjar en México.

Hasta ese momento, el gusto burgués había estado más centrado hacia la estética oriental, sobre todo para espacios de recreación o relaciones sociales. Sin embargo, resulta sorprendente cómo Arpa llevó la estética andaluza a través de repertorios sacados del Alcázar de Sevilla o la Alhambra de Granada a Puebla durante la bonanza del porfiriato y la combinó con el buen hacer para los artesonados de los locales.

Su amigo y protector José Antonio Quijano llegó a ser uno de los patronos y el director del Hospital de la Beneficencia Española²⁹, hospital privado para españoles en Puebla. En la actualidad todavía se conserva en su *hall* de entrada uno de los mejores retratos que ha hecho Arpa en su carrera. Por ello, no es de extrañar que el propio Quijano encargase a su amigo el diseño del altar de la capilla del citado hospital, proyecto que no llegó a materializarse, pero que, atendiendo a que está fechado en 1911, es muy probable que se debiera a la propia revolución mexicana y su exilio norteamericano.

Si para los trabajos en espacios habitacionales empleó la inspiración islámica, Arpa debió pensar que aquello no funcionaría bien para un espacio cristiano, por lo que optó por recurrir a otro historicismo, en este caso el neogótico, aunque combinado de forma personal con el lenguaje modernista europeo que estaba en boga en aquel momento.

El proyecto estaba protagonizado por un altar neogótico de tres calles con mayor desarrollo en la central (Fig. 5). El banco muestra cinco relieves, siendo el central dedicado al cordero místico, mientras que los restantes mostraban a los tetramorfos. En la calle central y tras el sagrario, tendríamos una escultura de la Inmaculada Concepción bajo un doselete goticista con cupulilla bulbosa coronada por cruz latina. Separada por pinnáculos de las calles laterales, vemos bajo arcos conopiales sendos ángeles que siguen la tradición iconográfica local tal y como se puede comprobar en el altar del *Templo de la Limpia Concepción* de Puebla. A ambos lados del altar se colocarían sobre peanas dos esculturas, que, a pesar de no poder identificarse, sí que intuimos que deben de tratarse de santos relacionados con las buenas acciones, el auxilio y la beneficencia al llevar una de ellas a un niño en brazos.

29. Rodríguez Serrano, "El mecenazgo artístico," 538.



Fig. 5. José Arpa y Perea, *Proyecto del ábside y altar mayor para el Hospital de la Beneficencia Española de Puebla*, 1911. Dibujo a tinta y gouache blanco, 43,5 x 64cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.



Fig. 6. José Arpa y Perea, *Proyecto del ábside para el Hospital de la Beneficencia Española de Puebla*, 1911. Dibujo a tinta y acuarela, 67 x 43cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

La zona del ábside (Fig. 6) estaría caracterizada por la abundancia de motivos dorados, con una clara inspiración en la ornamentación de la secesión vienesa que se estaba desarrollando en aquellos años. Para las distintas secciones del cuarto de esfera, emplea unas estructuras que siguen manteniendo esas reminiscencias goticistas, pero de forma mucho más orgánica y, que, junto a los motivos de lirios, demuestran que Arpa manejaba los conocimientos de ornamentación modernista europeos a la perfección. El ábside está protagonizado por una alegoría de la caridad, en la que podemos ver sobre un lecho de flores un incensario y un cáliz cruzados por una filacteria con la leyenda *charitas*. Sobre esta, la cruz con un Sagrado Corazón, devoción popular de gran arraigo en Puebla. El conjunto está rematado por la paloma del Espíritu Santo enmarcada entre cresterías góticas y separada de la zona del retablo por un friso corrido de motivos geométricos que muestran ciertas conexiones con las molduras mudéjares antes tratadas.

Este proyecto demuestra el gran talento de José Arpa en uno de los ámbitos menos conocidos de su carrera. De haberse llegado a realizar, hubiera conseguido innovar con un diseño

en el que combinaría el gusto historicista del gótico, pudiendo haberse inspirado en la catedral de Sevilla o en la prioral de Carmona, añadiendo su experiencia con las devociones locales en perfecta conjunción con las modas europeas del modernismo contemporáneo.

Resulta interesante entender la voluntad de innovación de Arpa con el proyecto para el altar del Hospital de la Beneficencia, ya que planteaba algo totalmente inédito en los edificios poblanos de principio de siglo. Además, como inquieto y observador trabajador que era el pintor, si miramos a lo largo de su larga producción, podemos asegurar su interés por conocer los edificios religiosos allá donde fuera, ya fuera por sus singularidades o por su importancia para la devoción popular. Sin embargo, en los años de su residencia en Puebla, no son muy numerosas las vistas de interiores de edificios religiosos.

De esta forma, presentamos dos acuarelas en las que Arpa capta el interior de un edificio religioso, que, atendiendo a la presencia de columnas salomónicas junto a la similitud y disposición de púlpitos enfrentados, podríamos encuadrar en Puebla en iglesias como la de Ntra. Sra. de los Remedios o San Francisco de Acatepec. En segundo plano podemos ver una escultura de un fraile con hábito franciscano y tonsura, pudiendo identificarlo como san Francisco de Asís, a quién se le practica gran devoción en la ciudad de Puebla. Hemos podido localizar un altar con talla muy similar en el ex convento de San Francisco, espacio en el que, a pesar de no haber púlpitos, sí que quedan sendos fustes como testigo de su existencia previa.

A pesar de que el grueso de la producción de Arpa fue ejecutada al óleo, técnica que estudió en la Academia Libre de Sevilla antes de partir a Roma³⁰, sí tenemos constancia de su utilización principalmente destinada a un uso auxiliar como método de abocetado que le permitía captar de rápida y eficaz el instante. En obras como esta (Fig. 7) podemos ver la maestría con la que emplea la acuarela, la cual es aplicada directamente sin dibujo previo, respetando las reservas de blanco del propio papel para potenciar la piedra del púlpito y utilizando los colores directamente de las pastillas para conseguir la mayor saturación posible y crear ese bellissimo y suntuoso contraste que presentan las sombras azuladas con el brillo de los dorados. Se trata de un ejercicio técnico en el que podemos ver cómo Arpa ya se desenvuelve plenamente en el lenguaje del impresionismo pictórico y cómo consigue encajar estas escenas a través del dibujo mediante manchas de color.

30. Gerardo Pérez Calero, "La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)," *Laboratorio de Arte*, no. 11 (1998): 297.

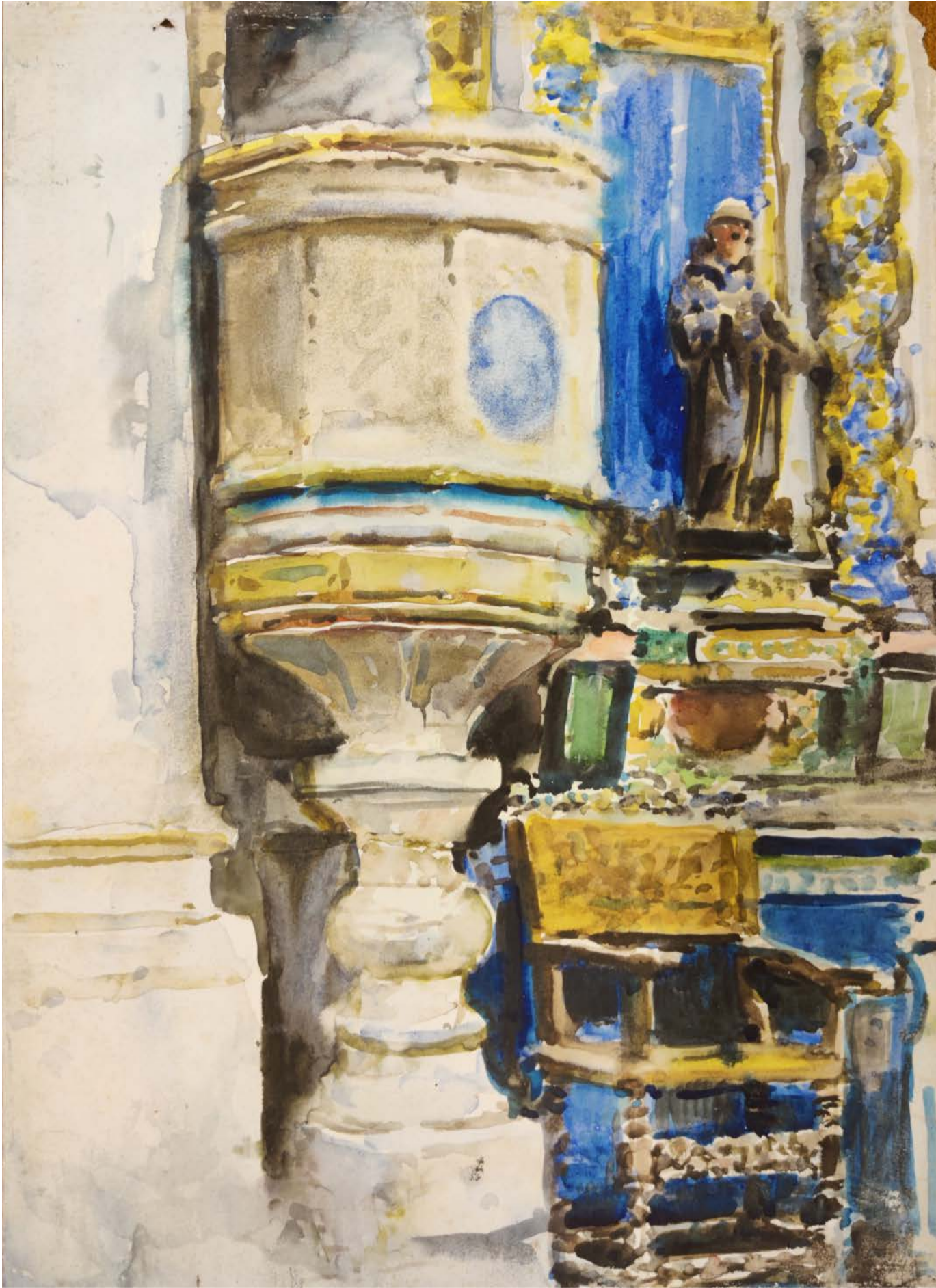


Fig. 7. José Arpa y Perea, *Interior de Iglesia de Puebla, ¿ex Convento de San Francisco?*, 1895-1910. Acuarela, 25,3 x 35,2 cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.



Fig. 8. José Arpa y Perea, *Interior de Iglesia de Puebla*, 1895-1910. Acuarela, 35,2 x 25,3 cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

La segunda obra (Fig. 8), en este caso apaisada, nos muestra a través de un encuadre atípico una pila bautismal baja, muy típica de Zacatlán de las Manzanas, donde hemos podido localizar una idéntica del siglo XVI en el Conjunto Conventual Franciscano, el más antiguo de Puebla. En esta, a diferencia de la anterior que requería una mayor precisión, la factura es mucho más suelta, fruto de la aplicación rápida de la acuarela sobre el papel ya mojado, consiguiendo así un gran efectismo para la rugosidad de la piedra de la pila bautismal.

Esta forma de trabajar de forma rápida le permitiría tomar apuntes, que podrían servirle como base para óleos de mayor formato o, simplemente eran fruto de su inquietud y curiosidad por captar la inmediatez de la luz de ese momento, algo que podría presagiar su futura serie del Cañón del Colorado entre otras. Aquella técnica rápida para documentar pudo tener mucho que ver con su estancia en Melilla como corresponsal de guerra, donde la rapidez de ejecución sería sinónimo de seguridad personal. Sin embargo,



Fig. 9. José Arpa y Perea, *Estudio de flores: Canna Indica y tithonia diversifolia*, Puebla. 1900 aprox. Acuarela, 23,5x33,7cm y 29,5x45cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

el empleo de la acuarela adquiere en Arpa un matiz científico, no solo debido por el ya mencionado interés por la naturaleza y el entorno, sino que podemos establecer con claridad la influencia del pintor mexicano José María Velasco, quien fuera ilustrador de expediciones científicas con absoluto rigor³¹. Las dos acuarelas de flores que presentamos (Fig. 9) son un ejemplo de las muchas ejecutadas en Puebla en torno a 1900³², siendo ambas fácilmente identificables por su minuciosidad, precisión y rigor como flores autóctonas de México: *Canna Indica* o baranda de México y *tithonia diversifolia*, conocida comúnmente como girasol mexicano.

Uno de los aspectos claves en la carrera mexicana de Arpa es que supo encajar a la perfección dentro de aquellos círculos burgueses que demandaban obras de arte para sus casas. Realmente supo posicionarse socialmente de la forma que mejor le beneficiaría

31. María Elena Altamirano Piolle, "José María Velasco científico," *Ciencias*, no. 45 (1997): 32-35.

32. Rodríguez Serrano, "El pintor José Arpa," figs. 266, 267, 268; Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, figs. 86, 87, 93.

profesionalmente. Uno de los factores claves en esto fue su relación con el general Porfirio Díaz, a la cual en numerosas ocasiones se la ha dotado de cierta licencia poética, sobre todo desde la narración de la prensa española. Aquella afinidad con el general se ha atribuido a que le salvó la vida al evitar que un asaltante le disparase, suceso que hizo que estrechasen lazos, además de proporcionarle un contrato como profesor en la Academia de San Carlos. Recientemente, la profesora Rodríguez Serrano ha profundizado en aquella relación sin caer en mitos y ha demostrado que realmente existió debido al interés que tenía el presidente en la obra de Arpa, generado a raíz de la popularidad del pintor dentro de los círculos intelectuales mejicanos³³.

El gobierno de Porfirio Díaz tuvo sus luces y sus sombras, pero sin duda, el que consiguiera años de paz y estabilidad impulsó el desarrollo de las artes y las culturas en México. Por ello, tenemos en 1900 a Arpa participando en las fiestas en honor a Porfirio Díaz de Puebla con el diseño de un carro alegórico en honor al general junto a las manufacturas y el comercio. Para ella, el pintor empleó un busto de Porfirio en mayor tamaño del natural junto a una gran bandera blanca con el emblema de la paz y rematando el conjunto con un águila mejicana puesta en el asta de la bandera. Además, se incluyeron dos colosales pebeteros con cariátides y varias coronas de laurel³⁴. Este lenguaje alegórico y de exaltación viene estrechamente ligado con una obra inédita que hemos localizado en los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría: el cartel *por la exaltación del Sor. Gral. Porfirio Díaz* (Fig. 10).

Esta se trata de una obra atípica en su producción en la que vemos cómo se lleva a México la moda estética de la Europa del momento: el modernismo. Arpa desarrolla la ilustración en torno a una fotografía del general adherida al soporte de cartón, a la que añade una orla laureada sin terminar a tinta china. Añade una figura femenina triunfal que porta un estandarte cuyo manto sobrevuela la fotografía mediante el uso del grafito, la aguada y el gouache blanco, consiguiendo un efecto de grisalla que nos remite a las alegorías de las virtudes del Giotto de la Capilla de los Scrovegni. Se trata de la alegoría de la paz, la cual conecta con el carro al que antes hicimos mención, portando igualmente al águila mejicana rematando el asta de la bandera. Sobre su cabeza se nos aparece la inscripción PAX y, siguiendo los postulados iconográficos de Cesare Ripa³⁵, sostiene una rama de olivo, la cual transmite la idea de que la paz es el efecto de la justicia y deriva en el bienestar del pueblo. La fisionomía de la figura femenina remite

33. Rodríguez Serrano, "Una revisión del pintor," 177.

34. *El Popular*, 24 de diciembre de 1899. Referencia sacada de Rodríguez Serrano, "Una revisión del pintor," 179.

35. Cesare Ripa, *Iconologia* (Padua: Stamparia del Pasquati, 1611), 401.



Fig. 10. José Arpa y Perea, *Cartel de la exaltación al Sr. Gral. Porfirio Díaz*, San Antonio, Texas, 1903. Collage de dibujo a tinta china, gouache blanco, aguada, grafito con fotografía, 30x44. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

directamente a los modelos modernistas que caracterizaban la obra de Alfons Mucha, por lo que para esta obra importó el gusto estético de la burguesía francesa. No nos olvidemos de que ya trabajó este tipo de temas en el techo del salón del círculo mercantil de Sevilla con la alegoría de la Fama coronando las Artes y el Comercio³⁶. Además, los años que trabajó como ilustrador gráfico para la revista *Blanco y Negro*³⁷ seguramente le sirvieron para la técnica de este cartel. En la parte baja de la composición añade una leyenda dentro de un pergamino efectuada con maestría caligráfica en donde desarrolla la siguiente exaltación del general:

Al Sr. Gral. Porfirio Díaz

Esta labor, que por audaz atrevimiento se refiere a la gran evolución de los siglos ¿a quien debiera ser más justamente dedicada que al mas glorioso Reformador de México, a quien ha hecho en menos de seis lustros la evolución portentosa de mi Patria?

El genio de la Paz americana reciba esta labor cual homenaje: es un grano de arena que se incluye en el monumento más excelso de la inmortalidad contemporánea.

El autor

Esta obra está firmada en San Antonio Texas, pero no incluye la fecha, pudiendo haber sido ejecutada entre 1902 y 1903. Calculando que en el texto dice “en menos de seis lustros”, su fecha sería algo menos de 30 años desde la llegada al poder de Porfirio Díaz en 1876. Contando con que entre 1904 y 1905 estuvo en España, fijamos la fecha en torno a 1903, ya que en la autobiografía del escultor Pompeo Coppini ubica a Arpa en San Antonio, Texas aquel año³⁸.

Acompañando a este cartel, con las mismas dimensiones, formato y técnica, nos encontramos con otra obra (Fig. 11) totalmente única en la producción de Arpa, combinando de nuevo la ilustración y texto. Esta vez se trata de un poema personal de tintes alegóricos en el que trata metafóricamente cómo llegará el progreso con la entrada en el nuevo siglo y dejará atrás la miseria a la cual identifica con las tinieblas, las cuales serán vencidas por el sol:

Se acerca el siglo sol ... ved su alborada
rompiendo el manto de la sombra espuria:
en la curva de estrellas tachonada
como nimbo de luz inmaculada
ya brilla la vigésima centuria.

36. Galí Boadella, “José Arpa,” 243.

37. Jesús Rojas-Marcos González, “Dibujos inéditos de artistas sevillanos contemporáneos: José Arpa y Luis Cáceres,” *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 34 (2020): 288.

38. Pompeo Coppini, *From Dawn to Sunset* (San Antonio, Texas: Press of the Naylor Company, 1949), 98. Referencia tomada de Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, 77.

La noche negra con sus sombras huye,
 el gran Levante su reflejo envía,
 pues la solemne acción que allí confluye
 augura con radiosa profecía
 la noche de las almas que confluye,
 ¡ el día... el nuevo día,
 del pensamiento audaz que la destruye.
 Es el choque del cielo y el abismo...
 ved... ved en la penumbra de las nieblas
 el nuevo cataclismo:
 es el duelo de un sol con las tinieblas.

En la ilustración podemos ver cómo un amorcillo recoge un velo para mostrar cómo llega la inmaculada luz del sol, la cual identifica con la paz, cuyo emblema se muestra grabado sobre el busto de una cariátide y envueltos en la bruma que genera el fuego de un pebetero (ambos elementos utilizados en el carro alegórico anteriormente nombrado). En el lado inferior, apoyado sobre una luna que se oculta entre tinieblas, aparece una personificación de la oscuridad, entiéndase como el mal, que huye atemorizado en medio de un páramo desolado en el que solo se pueden ver ramas secas y cráneos tanto animales como humanos. Es el triunfo de la eterna dualidad, la luz como el bien y la vida sobre la oscuridad, el mal y la muerte.

En la parte superior tenemos una vista de una estrella fugaz, dentro de cuyo halo podemos contemplar el perfil de una ciudad en la que intuimos construcciones de diferentes civilizaciones, edificios junto a una gran cúpula y pirámides. Este tipo de vistas imaginadas parten de algo muy propio de la época, las exposiciones internacionales. Mas concretamente podemos relacionarla con los grandilocuentes proyectos en los que, al presentar las propuestas de aquellas ambiciosas construcciones, se incluían a modo de escala comparativa los grandes referentes de la humanidad en cuanto a gran tamaño. Ejemplo claro de este tipo lo podemos encontrar en el grabado que presentaba el proyecto de la *Centennial Tower* para la *International Exhibition of Arts, Manufactures, and Products of the Soil and Mine* celebrada en 1876, torre que nunca llegó a construirse y que se presentaba superando en altura a dos de las pirámides de Guiza, a la cúpula de la basílica de San Pedro del Vaticano, al Capitolio de Washington y varias catedrales con altas agujas góticas³⁹. Casualmente, si marcamos esta obra también como de 1903 atendiendo al idéntico formato y técnica, tendríamos un año después la celebración de

39. Grabado publicado como portada de la revista *Scientific American* del 24 de enero de 1874, consultado en Thomas R. Winpenny, "Notes and Documents: The Phoenix Tower and the Struggling Centennial Exhibition of 1876: A Tale of What Might Have Been," *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 124, no. 4 (2000): 551.



Fig. 11. José Arpa y Perea, *Duelo del Sol y las Tinieblas*, San Antonio, Texas, 1903. Dibujo a tinta china, gouache blanco, aguada, grafito con poema, 30x44. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

la feria mundial en Saint Louis, Missouri, la *Louisiana Purchase Exposition* de 1904, que, seguramente estaría dando de hablar en Texas, donde Arpa firma la obra.

De esta forma podríamos entender cómo la luz del progreso trae ese tipo de avances en base a la prosperidad que trae la paz del nuevo siglo, dejando atrás la oscuridad de otros tiempos. Atendiendo a que además de localizarse junto a la *exaltación de Porfirio Díaz*, comparten mismo formato y técnica, planteamos el entenderla como una continuación de la obra, centrándose en este caso en reflejar alegóricamente la prosperidad que había llegado al pueblo a través de su gobierno y como había dejado atrás el hambre y la muerte. Sea como fuere, se trata de una obra tremendamente simbolista, con un lenguaje complejo e inusual que nos muestra algo tremendamente inusual de este polifacético artista: su poesía.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (ARABASIH), Sevilla. Libros de actas.

Fuentes bibliográficas

- Altamirano Piolle, María Elena. "José María Velasco científico." *Ciencias*, no. 45 (1997): 32-35.
- Besa Gutiérrez, Rafael de. "El vínculo entre la Hermandad de San Lucas de Sevilla y la Academia del arte de la pintura de Murillo." En *Murillo (1618-2018)*, 109-156. Málaga: Instituto de Academias y Junta de Andalucía, 2018.
- Cascales y Muñoz, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla*. T. 1. Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929.
- Coppini, Pompeo. *From Dawn to Sunset*. San Antonio, Texas: Press of the Naylor Company, 1949.
- Fernández Lacomba, Juan. *José Arpa Perea*. Catálogo de exhibición. Sevilla: Fundación El Monte, 1998. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada entre los meses de enero y abril de 1998 en la Sala Villasis de la Fundación El Monte de Sevilla.
- Galí Boadella, Montserrat. "José Arpa Perea en México (1895-1910)." *Laboratorio de Arte*, no. 13 (2000): 241-261.

- Gestoso y Pérez, José. *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Madrid: Impr. J. Lacoste, 1912.
- Guichot y Sierra, Alejandro. *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*. T. 2. Sevilla: Imprenta Municipal, 1935.
- Hernández Díaz, José. *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- Izquierdo, Rocío, y Valme Muñoz. *Museo de Bellas Artes, Inventario de Pinturas*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1990.
- Moreno Mendoza, Arsenio, Enrique Pareja López, María Jesús Sanz Serrano, y Enrique Valdívieso González. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Gever. 1991.
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno y Rojas, 1883-1884.
- Pérez Calero, Gerardo. "La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)." *Laboratorio de Arte*, no. 11 (1998): 275-300.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Padua: Stamparia del Pasquati, 1611.
- Rodríguez Serrano, Carmen. "El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- . *José Arpa Perea, un pintor viajero*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017.
- . "El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: Los Quijano y el pintor José Arpa Perea." En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*, 535-547. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- . "Una revisión del pintor José Arpa Perea en México. Nuevas aportaciones." En *Arte, Identidad y Cultura Visual del Siglo XIX en México*, editado por Isabel Fraile Martín y Magdalena Illán Martín, 171-187. Puebla: Colección La Fuente (BUAP), 2023.
- Rojas-Marcos González, Jesús. "Dibujos inéditos de artistas sevillanos contemporáneos: José Arpa y Luis Cáceres." *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 34 (2020): 269-310.
- Winpenny, Thomas R. "Notes and Documents: The Phoenix Tower and the Struggling Centennial Exhibition of 1876: A Tale of What Might Have Been." *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 124, no. 4 (2000): 547-555.




Presencia española en la escena artística en Puebla a finales del siglo XIX

Spanish Presence in the Artistic Scene in Puebla at the End of the 19th Century

Isabel Fraile Martín

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

isabelfrailem@gmail.com

 0000-0003-3643-0224

Recibido: 28/06/2024 | Aceptado: 28/09/2024

Resumen

El panorama de las artes en la Puebla del porfiriato nos remite a un periodo de máximo esplendor en el que confluyen artistas destacados en diferentes ámbitos. La proliferación de certámenes artísticos que en la esfera internacional se venían desarrollando desde las últimas décadas del siglo, convergen en este momento en una muestra singular, la Exposición del Círculo Católico, celebrada en Puebla en 1900. En este escenario coinciden un amplio abanico de expositores de diversa procedencia, siendo la obra de algunos autores españoles la que destaca de manera señalada. El gusto por estas obras de arte foráneas se encuentra motivado, en buena medida, por la presencia de una burguesía española que vive en la ciudad y frecuenta el consumo de este tipo de piezas con las que los lazos culturales entre España y México se vuelven, en definitiva, en una realidad inquebrantable.

Abstract

The art scene in Puebla during the Porfiriato takes us back to a period of maximum splendor in which outstanding artists from different fields came together. The proliferation of artistic competitions that had been developing in the international sphere since the last decades of the century, converged at this time in a singular exhibition, the Exhibition of the Catholic Circle, held in Puebla in 1900. In this scenario a wide range of exhibitors coincide. of diverse origin, with the work of some Spanish authors being the ones that stands out in a notable way. The taste for these foreign works of art is motivated, to a large extent, by the presence of a Spanish bourgeoisie that lives in the city and frequents the consumption of these type of pieces with which the cultural ties between Spain and Mexico become, in short, in an unbreakable reality.

Palabras clave

Exposición Círculo Católico de Puebla
Arpa
Bernadet
Espronceda
1900
Porfiriato

Keywords

Puebla Catholic Circle
Exhibition
Arpa
Bernadet
Espronceda
1900
Porfiriato

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Fraile Martín, Isabel. "Presencia española en la escena artística en Puebla a finales del siglo XIX." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 506-524. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10751>.

© 2025 Isabel Fraile Martín. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

A todos los que vinieron,
a los que están y a los que seguirán llegando

Introducción

En los últimos años se han publicado diferentes investigaciones que subrayan la relación que existe en materia artística entre España y México a lo largo de todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX¹. Se trata de un periodo que coincide con el porfiriato y la apuesta por desarrollar un país moderno y vanguardista que, en términos culturales y artísticos, también dejaría una huella notable en la esfera internacional. En el mapa artístico del país, Puebla continúa ocupando un lugar destacado tanto en el consumo como en la producción de arte. Se dan cita en la ciudad importantes artistas, muchos de ellos formados en una incipiente y funcional Academia de Bellas Artes que había visto la luz arrancado el siglo XIX y seguía puliendo sus mecanismos bien adentrada la centuria². Con una relación cercana con la Ciudad de México en la que florece la principal Academia del país, los aprendices fluyen entre ambas instituciones, en busca del perfeccionamiento del oficio artístico que les propiciara mejores oportunidades. En paralelo al buen clima cultural que vive la Angelópolis, encontramos a una clientela demandante de obra de arte, deseosa de apreciar los nuevos discursos y planteamientos pictóricos que en la escena local encuentran lugar gracias a la llegada de artistas foráneos³ y otros oriundos que han tenido la posibilidad de ampliar sus conocimientos en Europa⁴. Cabe mencionar, por otra parte, el crecimiento notable de un coleccionismo apremiante que aún siendo admirador de la estética francesa, tan de moda desde las instancias oficiales de gobierno, no pierde el gusto por la tradición hispana, aún vigente, también en el periodo finisecular, en la escena artística nacional y, particularmente, en Puebla⁵.

La idea de este texto es, precisamente, arrojar un poco más de luz acerca de la presencia de los españoles en la Puebla del porfiriato, en relación a la Exposición del Círculo

1. Isabel Fraile y Magdalena Illán, eds., *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, Colección de Publicaciones La Fuente, vol. 20 (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Sevilla: Universidad de Sevilla, 2023), <https://doi.org/10.59892/TE2003>.
2. Para ver aspectos relacionados con la institución cultural véase: Guadalupe Prieto Sánchez, *La Academia de Bellas Artes de Puebla* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2014).
3. Carmen Rodríguez Serrano, "La presencia europea en el panorama pictórico poblano del porfiriato: el caso de Filippo Mastellari," *NORBA, Revista de Arte*, vol. XXXVIII (2018): 133-149.
4. Isabel Fraile Martín, "Pintores mexicanos en España: reconstruyendo la vida y obra de Mariano Centurión," *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, no. 6 (2014): 24-34.
5. Francisco J. Cabrera, *El coleccionismo en Puebla* (México: Editorial Libros de México, 1988); Ana Marta Hernández Castillo, "Acerca del Museo José Luis Bello y González. Bastión del coleccionismo poblano," *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, no. 4 (2013): 38-46.

Católico de 1900, tratando de visualizar sus nexos con el aparato artístico del momento, bien como patrocinadores de eventos culturales y, también, como consumidores del arte de la época. En consecuencia, trataremos de reflejar cómo el asiento en Puebla de algunos artistas españoles potencializa de manera más clara estas relaciones.

Los españoles en la Puebla de finales del siglo XIX

Según los datos que ofrece el Registro Nacional de Extranjeros, la mayoría de los peninsulares que llegan a Puebla desde mediados del siglo XIX son de origen asturiano, en su gran mayoría y del resto de provincias en un porcentaje menor⁶. El amplio grupo que se instala en la Ángelópolis, forma parte de una burguesía destacada que despunta desde el ámbito empresarial y alcanza las cuotas más elevadas en el aspecto social. En ese sentido, si nos referimos a la élite del momento, no podemos perder de vista la notoriedad de algunas de estas familias de origen español, en primera o segunda generación que, con sus actividades económicas y sus entrelazados vínculos personales, florecen en la cúpula de la cerrada sociedad poblana. La inmigración española en México en este periodo es un tema relevante, íntimamente unido al crecimiento empresarial y al desarrollo mercantil de la región, que ha despertado el interés de diversos investigadores seducidos por la historia migratoria de la entidad, aunada al desarrollo económico de la misma. Merecen considerarse al respecto las abundantes aportaciones de Leticia Gamboa⁷, Rosalina Estrada⁸, Pilar Pacheco⁹ o, en tiempos más recientes, Sergio Rosas¹⁰ y Blanca E. Santibáñez¹¹, que han apuntalado el perfil histórico económico de una sociedad en Puebla, la de finales del XIX y primeras décadas del XX, cuyos vínculos con España están muy definidos.

6. María del Pilar Pacheco Zamudio, "Grandes empresarios españoles del centro de México, 1870-1900. El privilegio de una época," en *Presencia española en Puebla, siglos XVI-XX*, eds. Agustín Grajales y Lilián Illades (Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Embajada de España en México, 2002), 147-148.
7. Leticia Gamboa Ojeda, *Los empresarios de ayer. El grupo dominante en la industria textil de Puebla, 1906-1929* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1985); "Los españoles en la historia de la ciudad de Puebla," en Grajales y Illades, *Presencia española en Puebla, siglos XVI-XX*, 23-30.
8. Rosalina Estrada Urroz, "Nuevas máquinas, menos hombres. La modernización de una empresa textil en Puebla: 'La Covadonga'," en *Empresas y empresarios textiles de Puebla. Análisis de dos casos*, eds. Leticia Gamboa y Rosalina Estrada (Puebla: Cuadernos de Historia Contemporánea 1, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias, Centro de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero, Seminario de Historia Contemporánea, 1986).
9. Pacheco Zamudio, "Grandes empresarios españoles del centro de México, 1870-1900. El privilegio de una época," 143-153.
10. Sergio Francisco Rosas Salas, "Inmigración, inversión e industria en Puebla. La trayectoria empresarial de los hermanos Díaz Rubín, 1878-1914," *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, no. 53 (2011): 11-46.
11. Blanca Esthela Santibáñez Tijerina, "Los inmigrantes españoles en Puebla y sus organizaciones sociales y religiosas durante el porfiriato" (conferencia, *XIX Congreso de AHILA Pensar los vínculos sociales en Iberoamérica. Lenguajes, experiencias y temporalidades -siglos XVI-XXI-*, París, 23-27 de agosto de 2021).

A la abundante literatura existente del tema, la cual nos abre un panorama amplio sobre sus sólidos negocios y el poder que mantenían a través de sus relaciones parentales, nos interesa adentrarnos en aquellos nombres que, por diversos motivos, se mantienen más enlazados con los aspectos sociales y culturales. Como bien refiere Santibáñez “los españoles en Puebla (...) en la esfera social fueron muy reconocidos pues siempre resultaron participando en obras de caridad, eventos culturales, recreativos y deportivos, así como en actividades religiosas por supuesto que tenían que ver con las prácticas católicas”¹².

Muchos de ellos coinciden, además, con el liderazgo de las distintas instituciones benéficas que estaban a cargo de la comunidad española. Las que existían entonces eran el Círculo Español, mandado a construir a finales del siglo XIX por Ángel Díaz Rubín; la Beneficencia Española, el Casino y el Círculo Católico, estas últimas de corte recreativo y cultural¹³. Todas estas organizaciones se mantenían ligadas a nombres que trascienden en sus negocios y se involucran con otros aspectos relevantes, como son los casos de las familias Quijano, Conde, Rivero y De la Fuente quienes, según los analistas del periodo, conforman el núcleo más sólido de la sociedad empresarial, de origen español, que reside en la Puebla de finales del siglo XIX¹⁴.

Gracias a las aportaciones de Montserrat Galí conocemos la relación de algunos de los miembros de estas mismas dinastías con artífices españoles inmersos en el ambiente artístico de la época¹⁵. La investigadora discierne sobre la estirpe de las familias mencionadas, y amplía de esta manera la ya de por sí analizada biografía que hace Gamboa de todos ellos, pero presta mayor atención al papel que desempeñan como miembros de la burguesía poblana con los temas relativos a la cultural en general. El caso más evidente lo encontramos a través de Antonio Quijano y su íntima vinculación con el artista sevillano José Arpa, afincado en Puebla desde 1897. Este voluminoso corpus bibliográfico se nutre y enriquece gracias a estudios más recientes que exploran con mayor detalle la entrañable estancia del artista hispalense en Puebla, como la acuciosa tesis doctoral de Carmen Rodríguez acerca del pintor José Arpa¹⁶ o el artículo que ella misma

12. Blanca Esthela Santibáñez Tijerina, “Literatura e identidad: historias de vida de españoles en Puebla a fines del siglo XIX,” en *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Monterrey, 9-24 de julio de 2004)*, coord. Beatriz Mariscal y Aurelio González (Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2004), 1:98.

13. Cecilia Beatriz Olivera Banchemo, “La Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 30.

14. Gamboa Ojeda, *Los empresarios de ayer. El grupo dominante en la industria textil de Puebla, 1906-1929*.

15. Montserrat Galí Boadella, “José Arpa Perea en México (1895-1910),” *Laboratorio de Arte*, no. 13 (2000): 241-261.

16. Carmen Rodríguez Serrano, “El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo” (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015).

propone sobre los mecenazgos artísticos en México para cobijar la producción de los artistas españoles¹⁷. La autora, atenta a los vaivenes de la familia Quijano entre Puebla y Sevilla, también detalla con esmero la fusión de los Quijano con los Rivero, aunando así a dos de las estirpes españolas con mayor capital económico que viven en Puebla en las décadas finales del siglo XIX.

Los contactos de la burguesía española de Puebla y el mundo de las artes también estaban de manifiesto en la propia ornamentación de los espacios. Se aprecia desde el engalano y la reforma de las viviendas, en las que se incorporan los principales avances en materia de tecnología y decoración, haciendo alarde de las novedades de Europa a través de una amplia colección de objetos y elementos suntuosos que, en palabras de Galí, respondía a la expresión de “una burguesía periférica con aspiraciones cosmopolitas”¹⁸.

Volviendo a la presencia ibérica en materia cultural podemos señalar, sin ir más lejos, otros eventos del año 1900, además de la celebración de la Exposición del Círculo Católico de la que hablaremos más tarde. De hecho, a inicios de febrero de 1900, la prensa manifiesta el acontecimiento que reúne a parte de la comunidad hispana con motivo de las presentaciones que se llevaron a cabo para apoyar el próximo periodo presidencial del Gral. Porfirio Díaz. El día cuatro de ese mes, Puebla había mostrado su apoyo a través de una serie de actos que implicaron la representatividad de varios líderes de la comunidad. Desfilaron entre todo tipo de corporaciones, según narra la prensa, los obreros de la fábrica La Covandonga, la creada por Díaz Rubín que lleva el nombre de la patrona de los asturianos, quienes desfilaron con sus respectivos estandartes de la Virgen¹⁹. Una ceremonia en la que sobresale, de nuevo, el notable José Arpa, a cargo de arreglar el carro de los manufactureros poblanos. La nota se refiere al trabajo del hispalense del siguiente modo:

El carro de los manufactureros poblanos, arreglado por el pintor D. José Arpa, llevaba en su centro un pedestal sobre el cual y además sobre un cojín, iba un busto del Gral. Díaz, de tamaño mayor que el natural. En derredor hallábanse convenientemente distribuidas: una paca de borra, varias piezas de

17. Carmen Rodríguez Serrano, “El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: los Quijano y el pintor José Arpa Perea,” en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: Su Proyección en Europa y América*, eds. Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, y María Uriondo Lozano (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018), 535-547.

18. Galí señala en este texto la transformación arquitectónica que se da en parte del patrimonio edificado del centro de Puebla durante el porfiriato; una nueva moda sostenida, en gran medida, gracias al capital económico de esta élite poblana que podía costearlo. Véase: Montserrat Galí Boadella, “El Modernismo en Puebla, expresión de una burguesía periférica con aspiraciones cosmopolitas,” en *Actas del II Congreso Internacional coupDefouet, (Barcelona, 25-28 de junio de 2015)* (Barcelona: Publicacions i edicions UB, Col·lecció Singularitats, 2018), s. p.

19. “Manifestaciones en Puebla el día 4 en honor del presidente de la República,” *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, 7 de febrero de 1900 (México): 2.

maquinaria, como poleas y engranes y algunas macetas con plantas naturales. Sobresalía adyacente al busto una bonita bandera blanca, emblema de la paz. La parte baja del carro, cubrirla un cortinaje festonado y con fleco color de oro. Una de las cosas que comunicaban mayor atractivo a este alegórico vehículo, eran los tres troncos de caballos que de él tiraban, uno de ellos prestado por el Sr. Leopoldo Gavito y otro por el Sr. Rivero, conducidos todos por palafreneros con librea²⁰.

En la noticia se mencionan no sólo los detalles del trabajo artístico de Arpa, sino que igualmente incluye, una vez más, la relación entre el artista y la comunidad española; las familias Gavito y Rivero patrocinaron su obra al ceder los troncos de caballos que conducían el magnífico carruaje. En ese mismo cortejo participa otro destacado artífice local, Mariano Centurión, reconocido escultor y profesor de la Academia de Bellas Artes, quien interviene realizando el carro alegórico del comercio, "de fino trabajo con estilo churrigueresco"²¹, que fue el más notable de todos y el que recibió mayores aplausos, según menciona la prensa. Ambos autores, José Arpa y Mariano Centurión, como veremos más adelante, desempeñan un papel importante en la Exposición del Círculo Católico.

Tiempo después, en el mes de septiembre de ese mismo año, el Diario *El Popular* publica los festejos que se van a llevar a cabo, por primera vez en Puebla, con motivo de las fiestas destinadas a la Virgen de Covadonga: "la rica, numerosa y opulente colonia Española residente en Puebla... que nunca hasta ahora había acostumbrado a celebrar en Puebla el aniversario del triunfo de Covadonga... En pocos días concibió la idea un puñado de jóvenes iberos animosos y sueltos"²².

Los flamantes festejos a la patrona de los asturianos durarían tres días en los que tendrían lugar diversas acciones, desde la tradicional eucaristía a la proyección de fuegos artificiales que, además, fueron arreglados según los modelos propuestos por el pintor José Arpa. Otros símbolos de la comunidad hispana estuvieron presentes mediante la elaboración de unos castillos destinados a las órdenes militares más representativas de España: la orden de Santiago, la de Alcántara y la de Montesa²³. Tras la misa en la iglesia de Santo Domingo la comitiva, liderada por diversas personalidades entre quienes sobresalen los Quijano, Conde y De la Fuente, se dirigió al velódromo donde se había diseñado una caseta de estilo árabe y, para continuar con las raíces asturianas,

20. "Manifestaciones en Puebla," 2.

21. "Manifestaciones en Puebla," 2.

22. "Las fiestas de Covadonga en Puebla. Fuegos artificiales. Suntuosa función en el templo de Santo Domingo. Espléndidas fiestas," *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, 11 de septiembre de 1900, (México): 2.

23. "Las fiestas de Covadonga," 2.

se levantó un hórreo por parte de los señores Juan Mier y Florencio Noriega que, según relata la nota, estaba “hecho a todo costo y lujosamente adornado”²⁴. De esta manera apreciamos la que pudiera ser la primera celebración a la Virgen de Covadonga en Puebla, en una romería que fue preparada con todo el decoro y que se ha mantenido vigente hasta nuestros días, por parte de esa misma comunidad.

El mundo del arte y la Exposición de Bellas Artes del Círculo Católico de 1900

El panorama artístico encuentra dos eventos esenciales en este momento que sostienen la construcción de nuestro relato acerca de la presencia española en el ámbito de las artes: la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, celebrada a finales de 1898, y la Exposición del Círculo Católico de Puebla, en 1900. Ambos certámenes fueron considerados como los grandes hitos culturales de finales de siglo y, en los dos, la participación de artistas españoles fue más que notable. De manera paralela, también son los integrantes de esta misma comunidad española los principales compradores de las obras.

Para la Exposición Capitalina se engrosa la lista de artistas con una amplia asistencia de autores españoles que, sin necesidad de vivir en territorio nacional, intervienen en la muestra²⁵. En palabras de Pérez Vejo esta situación plantea uno de los grandes conflictos en el escenario cultural del momento: el hecho de que artistas que no residen en México participen con total normalidad en una Exposición Nacional²⁶. Nos interesa rescatar este punto pues de la mano de la llegada de estos lotes de cuadros elaborados por autores como José Cusachs, Ramón Tusquets, Vicente Cutanda o Jiménez Aranda, existía un ávido interés por adquirir estas piezas por parte de una amplia comunidad de españoles que no dudó en pagar altos precios para hacerse de tales pinturas²⁷. En contraste con ello, hay una polémica clara por la presencia de obra española en la muestra

24. “Las fiestas de Covadonga,” 2.

25. Angélica Velázquez Guadarrama, “La presencia del Arte Español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899” (tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1994).

26. Tomás Pérez Vejo, “¿El reencuentro del 98? Pintores españoles en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México 1898-1899,” en *De ida y vuelta. América y España: los caminos de la cultura*, eds. Pilar Cagiao y Eduardo Rey (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007), 89-102.

27. Los españoles que estaban a cargo de las grandes instituciones españolas del país aparecen entre los clientes más interesados en adquirir estas piezas. Así, Pérez Vejo menciona a Wenceslao Quintana, Telesforo García, Pedro Albaitero o Francisco Fernández del Valle, quienes invierten en más de un 60 % de los cuadros creados por autores españoles para esta Exposición. Pérez Vejo, 98.

y así lo refleja la prensa de la época, lo que ocasionó una crítica desfavorable hacia estas obras de arte contrastando, como veremos a continuación, con la buena imagen que ocasionaron los trabajos españoles dos años después en Puebla.

Lo acontecido en la Exposición Nacional Capitalina nos sirve de claro antecedente para visualizar lo que encontraremos en la gran Exposición del Círculo Católico. En primer lugar, hay que comprender –en clave artística– la trascendencia de este acto, pues sería la primera vez que se celebra una magna exposición, de carácter nacional, fuera de la capital. Esta circunstancia presenta a Puebla como una ciudad que está a la altura para celebrar un certamen de estas características, poder solventar logísticamente el proyecto y, al mismo tiempo, contar con el apoyo económico necesario y la concurrencia participativa de una comunidad artística lo suficientemente amplia, en número y calidad, como era de esperar para una exposición de este calibre.

Para canalizar todo este esfuerzo hay que entender la notoriedad que adquiere la sociedad que conforma el Círculo Católico, esta potente institución que inaugura en 1887 el obispo José María Mora y Daza, tras la fundación hecha por Rafael Mendivil y Secundino Sosa, impulsados por el jesuita Pedro Spina²⁸. Se trata de un organismo que, a pesar de tener una serie de intereses amplios que no necesariamente restringen su preocupación hacia los aspectos del arte, también consideran que esta labor, la de convertirse en benefactores del buen gusto, igualmente es una faena atractiva para quienes se sabían responsables como mecenas tradicionales del arte a lo largo de la historia y de cómo su implicación en estas cuestiones “podía remediar” los derroteros del arte moderno. No en vano, la organización tenía entre sus compromisos reforzar el reglamento para “ensanchar la esfera de acción social” del grupo²⁹.

La conformación de este Círculo Católico y el desarrollo de sus actividades ha sido un tema referencial en la trayectoria de Sergio Rosas, quien se adentra en el papel social, religioso y político que adquieren los miembros de este particular grupo³⁰. El autor no se centra, al menos hasta ahora, en el impulso que confieren al ámbito de las artes ni tampoco se inclina por reflexionar sobre el papel de la institución al apuntalar este magno proyecto cultural, de impacto nacional, que se convertía en la exposición clave

28. Sergio Rosas Salas, “El Círculo Católico de Puebla, 1887-1900,” *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, no. 43 (2012): 41, <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2012.43.32065>.

29. Rosas Salas, 58.

30. Destacar al menos dos de sus investigaciones centradas en la importancia de este grupo en la Puebla del momento, Sergio Rosas Salas, “Nuevo catolicismo en una ciudad episcopal: sociedad, culto y devoción en Puebla, 1885-1914,” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 50 (2023): 321-349, <https://doi.org/10.15446/achsc.v50n2.103730>; “El Círculo Católico de Puebla,” 35-67.

para iniciar el flamante siglo. Quien sí ha incursionado en lo ocurrido en esta muestra ha sido Cecilia Olivera en su tesis de maestría, donde puntualiza el desarrollo de la exposición, especificando las características del encuentro, las personalidades involucradas y todos los procesos relativos al certamen, desde la procuración de fondos hasta el listado de las obras premiadas³¹.

Para que la Exposición se llevara a cabo, destaca la concurrencia en Puebla de algunos personajes. Ya hemos referido en páginas anteriores el arraigo que el pintor José Arpa tiene con la ciudad en el poco tiempo que lleva establecido en ella. De hecho, lo hemos visto participando en otras actividades en ese mismo año, relacionado siempre con la comunidad española. Si bien la fortuna crítica no le favoreció con la obra presentada en la Exposición Nacional Capitalina³² nada más llegar al país, es completamente lógico plantear que sus buenas conexiones con los Quijano le cobijaran en una Puebla que se mostraba mucho más abierta a la llegada de nuevas propuestas artísticas. Si a ello añadimos que esta dinastía mantenía unas consolidadas relaciones con la élite de la ciudad –de la que también formaba parte–, el aprecio al artista y, también a la persona, no tardarían en llegar.

Este estatus de consabido respaldo seguramente impulsó al pintor sevillano para presentar la propuesta de la Exposición a la Junta Directiva del Círculo Católico. Lo haría a finales de 1899, de la mano del pintor poblano Daniel Dávila y los señores Guillermo de Velasco y Edelmiro Traslosheros. Juntos armaron la petición de realizar en Puebla una gran Exposición Nacional de Bellas Artes. La Junta, por su parte, aceptó con agrado la propuesta por considerarla “muy propia a los fines de la Institución”, otorgando de inmediato la anuencia para conformar las distintas gestiones necesarias para llevarla a cabo³³.

La Comisión organizadora quedaría integrada por algunos de los nombres ya reconocidos en el panorama local tanto en el sector empresarial como en el artístico: D. Mariano Centurión, D. José de la L. Traslosheros, D. Juan Traslosheros Soto, D. Manuel de Velasco, D. Manuel Ortiz de Borbolla, Jr; quedando como presidentes los Sres. Dávila y Arpa y como tesorero D. Edelmiro Traslosheros. La relatoría del evento quedó plasmada en un importante documento del que podemos extraer toda esta información³⁴. La exposición

31. Olivera Banchemo, “La Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900”.

32. José Arpa participa en la Exposición con *Estudios del natural*. Velázquez Guadarrama, “La presencia del Arte Español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899,” 195.

33. Olivera Banchemo, “La Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900,” 7.

34. *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes organizado por el Círculo Católico de Puebla* (Puebla de los Ángeles: Imprenta Artística, 1900): 1.

transcurrió con éxito desde la inauguración el día 15 de abril hasta que cerró sus puertas el 27 de mayo. El encuentro permitió la concentración de artistas de varios estados de la República con un total de 268 cuadros, 22 colecciones de fotografías, 7 colecciones de proyectos arquitectónicos y 6 esculturas exhibidas³⁵. El éxito arrollador de la muestra se vio favorecido con el honorable jurado compuesto por personalidades reconocidas en el ámbito de la cultura a nivel nacional, entre quienes destacamos a D. Leandro Izaguirre, D. Tiburcio Sánchez y D. Luis Monroy³⁶.

Partiendo de la memoria de la exposición y del rico estudio de Olivera, nos interesa rescatar varios aspectos esenciales que perfilan con claridad la intención de este texto: apreciar la presencia española en la Exposición del Círculo Católico de Puebla desde al menos dos ámbitos distintos: su intervención como suscriptores del evento y su participación como artistas, puesto que el tercer aspecto que nos interesa, el de su implicación en la adquisición de las obras de arte, sigue siendo a día de hoy el que menos información nos ha arrojado. No obstante, veremos cómo hay una amplia representatividad de la comunidad hispana, lo que nos remite a un contexto muy particular en el que todos tenían, desde su propia trinchera, una participación notable.

Empecemos por señalar el papel de los suscriptores, donde no podemos dejar de apreciar los ya mencionados Ángel Díaz Rubín, Alberto De la Fuente, Antonio Quijano, Ramón Gavito, la familia Rivero, Manuel Díaz Noriega³⁷ y un largo etc. de personalidades cuyos nombres formaban parte de esa amplia comunidad hispana, la misma que participaba de los eventos culturales del municipio, que bautizaba sus empresas y negocios con nombres de tradición patria y que, en aras de mantener sus vínculos de origen, aumentaban sus patrimonios mediante lazos de sangre; mientras que con cierta generosidad recibían a los paisanos que fueran llegando incluidos, entre ellos, los propios artistas. El día de la inauguración de la Exposición, de hecho, la prensa señala la llegada de una concurrencia selecta entre quienes estaban las esposas, hijas y hermanas de los suscriptores: Ana Amavízcar, Josefina Traslosheros, Concepción Quijano y Ana Ortiz Borbolla, entre otras³⁸.

En cuanto a la participación de autores españoles en la Exposición del Círculo Católico, la memoria nos remite a la obra de tres pintores: Juan Bernadet, José Arpa y

35. *Memoria del Primer Concurso*, 4.

36. *Memoria del Primer Concurso*, 5.

37. *Memoria del Primer Concurso*, 9-12.

38. "Por la Exposición de Bellas Artes. La inauguración" *El Amigo De La Verdad*, 19 de abril de 1900 (México): 2.



Fig. 1. José Arpa, *Artista del Jacal*, 1898. Óleo sobre lienzo, 60.6 x 76 cm. Colección privada. San Antonio, Texas.
© Fotografía: Carmen Rodríguez Serrano.

Juan Escudero y Espronceda; una cantidad de artífices reducida si la comparamos con los que intervienen en la Exposición Capitalina, aunque su contribución resulta esencial para los fines de este estudio³⁹. Como era de esperarse, la colaboración de José Arpa no sólo fue vital para la gestión de la propia exposición, como ya hemos referido con anterioridad, sino que su papel como artista también ha resultado ampliamente satisfactorio, a juzgar por los elogios que recibió de su larga lista de obra presentada⁴⁰ y la premiación a la misma por parte de los miembros del jurado.

El pintor sevillano recibe reconocimientos a su obra en dos categorías: un segundo premio en el rubro de composición para la obra *Artista del Jacal* (Fig. 1), e igualmente un segundo premio en la categoría de paisaje para la pintura *Vista de Calipan*. Con la primera de ellas, una de las piezas más apreciadas en el repertorio americano del

39. Cabe mencionar que entre el listado de participantes aparece registrado el trabajo de varias mujeres seguramente emparentadas con los suscriptores antes mencionados, a tenor de los mismos apellidos: Josefa Sánchez Gavito, Concepción Sánchez Gavito, J. de la Luz Traslosheros, Pilar Traslosheros de Velasco, entre otras. Algunas, de hecho, también reciben mención por sus trabajos. Olivera Banchemo, "La Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900," 85-86. La participación femenina en la muestra y el trabajo de las artistas poblanas de este momento forma parte de otra investigación en curso.

40. La obra que presenta Arpa a la exposición poblana incluye los siguientes títulos: *Vista de Jalapa*, *Apuntes del Jalapa*, *Ensayo general*, *Artista del Jacal*, *Vista del Guadalquivir*, *Hijo de un artista*, *Vista de la Hacienda de Calipan*, *Vista de Calipan*, *Fundación de Puebla*, *Retrato del Sr. José Arpa* y *Paisaje*. Olivera Banchemo, 84.

autor, se percibe la cercanía del pintor a este contexto íntimo de la religiosidad mexicana, la devoción popular hacia ciertas imágenes, como la misma que el protagonista de la obra está retocando ante la atenta mirada del niño. La capacidad extraordinaria de Arpa para transmitir el ambiente del jacal, aunado a su maestría en el dominio del pincel, con esos toques de color que distribuye por la escena hace que esta pintura, una de las primeras fechadas en México, tenga un valor especial para el propio autor⁴¹.

La segunda obra premiada, *Vista de Calipan*, corresponde a una temática que el hispalense trabaja en varios momentos de su etapa mexicana debido a que la hacienda de Calipan formaba parte del entramado económico de los Quijano y, muy seguramente, era un lugar visitado con frecuencia por el pintor quien era gustoso, por otra parte, de representar estos paisajes rurales. Prueba de ello es la pintura que anexamos a este texto bajo el título *Finca de Calipan* (Fig. 2), también registrada en la Exposición del Círculo Católico, aunque no recibió ningún premio. Se trata de una pieza especial que no sólo refuerza el carácter apaisado que el autor confiere a este tipo de temáticas, en las que la luz del ambiente cobra vital importancia, sino que, como bien recupera la experta en la obra del hispalense, el pintor tiene a bien dedicársela a su mecenas y amigo, reforzando con ello el vínculo entre ambos: "(Calipan) Recuerdo al amigo Don Antonio Quijano J. Arpa"⁴².

El desarrollo de esta temática, precisamente, relaciona la obra de Arpa con la de otro de los españoles presente en la Exposición del Círculo Católico, el catalán Juan Bernadet. Muy poca información se tiene acerca de este artista a pesar de lo importante que resulta su participación en el establecimiento de la Academia de Bellas Artes en Xalapa, responsabilidad que toma junto a Natal Pesado⁴³. Desde el ámbito académico se han hecho algunos acercamientos para reconocer a esta figura, de la que aunque no se sabe con exactitud la fecha de su llegada, se estima que esté instalado en Xalapa en 1895 para conformar la mencionada Academia. Artista de formación amplia en Europa y con destreza técnica para varios registros temáticos, gran parte de su obra se conserva en uno de los edificios más emblemáticos de la localidad, el Colegio Preparatorio de Xalapa, una ciudad que lo cobija hasta su muerte en 1932. Desde allí mismo, Bernadet también envía su obra a la Exposición Capitalina de 1898, igual que lo hizo Arpa, como

41. Carmen Rodríguez Serrano, *José Arpa Perea, un pintor viajero. Visiones de México, Texas y Sevilla (1858-1952)* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017), 164.

42. Rodríguez Serrano, 166.

43. Galí Boadella, "José Arpa," 246.



Fig. 2. José Arpa, *Finca de Calipan*, hacia 1900. Óleo sobre tabla, 32 x 48 cm. Colección privada. Sevilla. © Fotografía: Carmen Rodríguez Serrano.

pintores españoles que residen en la capital veracruzana⁴⁴. Ambos artistas, Arpa y Bernadet, serían maestros de pintura en esa incipiente academia de Xalapa influyendo de manera determinante en la formación de otros jóvenes artistas.

El registro pictórico que presenta Bernadet para la Exposición del Círculo Católico de Puebla es amplísimo, superando la docena de pinturas y abarcando con ellas prácticamente todos los géneros⁴⁵, aunque principalmente queda articulada en tres de las secciones reconocidas: composición, paisaje y retrato, recibiendo premiación en cada una de ellas. En el caso del paisaje, comparte un segundo lugar con Arpa, con una sencilla pieza titulada *Una calle de San Juan Coscomatepec*, recreando en ella una mirada detenida al paisaje rural que resuelve con acierto a través de una perspectiva

44. Galí Boadella, 246.

45. La producción que presenta Bernadet en la Exposición del Círculo Católico es: *Calle del Panteón, Una Señorita, Patio de la Calle de San Jerónimo (Puebla), Recuerdo de Cosamaloapan, Una Jarocho, Inspiración Divina, Virgo Virginum, Sagrado Corazón de Jesús, Calle de San Juan Coscomatepec, Retrato del Señor Manuel Beltrán, Un Ángel más, Retrato del Sr. Lic Aguilar, Calle del Telégrafo*. Olivera Banchemo, "La Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900," 86.

muy marcada. Lamentablemente sólo conocemos la pintura a través de la tesis de Olivera, por lo que no podemos anexarla a este texto.

Bernadet recibe un tercer premio por una obra, cuyo nombre desconocemos, dentro de la sección de composición. Por otra parte, cuenta con un primer premio en la categoría de retrato y lo comparte con el italiano Felipe Mastellari⁴⁶. La prensa relataría la instalación de sus retratos en la exposición: "... en las obras del Sr. J. Bernardet, de Jalapa, en uno de cuyos cuadros se ve al Ilmo. Sr. Pagaza escribiendo sus primorosas poesías y recibiendo de los ángeles su inspiración"⁴⁷. Tal vez coincida esta descripción con la pintura que Olivera titula en su tesis *Inspiración Divina*.

En la sección de paisaje, donde Arpa y Bernadet comparten un satisfactorio segundo premio, el tercero recae sobre un joven poblano, Mariano Centurión, hijo del notable escultor -del mismo nombre- que participó en la comisión organizadora de la exposición junto a Arpa. Centurión *Jr.*, como era común nombrarlo para distinguirlo de su padre, también se había trasladado a la flamante Academia de Xalapa en la que era discípulo de Natal Pesado. La manera de abordar el paisaje en la producción del poblano debe el carácter, con total seguridad, a la enseñanza de los dos españoles, Arpa y Bernadet, cuya huella se transmite en su obra, igualmente premiada por el jurado en la exposición poblana.

El tercero de los autores españoles que participa en la Exposición de Puebla de 1900 es Juan Escudero y Espronceda, un reconocido retratista de origen cántabro que se traslada a México a finales de 1850⁴⁸. Reconocido por su amplio bagaje de relaciones, trabaja desde la capital para varios clientes y mueve su obra con total reconocimiento entre las muestras nacionales e internacionales, de ahí su presencia también en la de Puebla de 1900⁴⁹. La prensa relata cómo el autor solicita un espacio de "8 por 6 metros a fin de exhibir en él algunos trabajos hechos por su excelente pincel"⁵⁰. El reconocimiento a su producción artística por parte de la prensa es más que satisfactorio, así que ante su esperada participación en la muestra los reporteros dirían: "El artista español D. José Escudero y Espronceda, llegará á ésta (Puebla), según sabemos, el

46. *Memoria del Primer Concurso*, 5.

47. "Por la Exposición de Bellas Artes. Idea general," *El Amigo De La Verdad*, 20 de abril de 1900, (México): 2.

48. Gustavo Amézaga Heiras, "El triunfo de su pincel: el pintor español José Escudero y Espronceda en la prensa mexicana," *Bibliográfica* 6, no. 1 (2023): 114, <https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2023.1.328>.

49. Sus obras presentadas en esta Exposición son: *Copia de la Virgen de Murillo, Retrato de S.S. León XIII, Retrato del Sr. Gral. D. Porfirio Díaz, Retrato del Ilmo. Sr. Dr. Don Ramón Ibarra y González*. Olivera Banchemo, "La Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900," 81.

50. "Puebla al vuelo," *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, 7 de abril de 1900, (México): 2.

lunes próximo y, entre otros cuadros, presentará al concurso de bellas artes organizado por el Círculo Católico, un retrato de cuerpo entero del Illmo. Sr. Amézquita. ¿Por qué no comprar entre todos los católicos de esta ciudad dicho cuadro para ofrecerlo a nuestro Ilmo. Prelado el día de su santo, que es el miércoles de la entrante semana?”⁵¹. Otras referencias aparecen en la prensa señalando la genialidad de su obra y el gusto con que fue recibida en Puebla dentro de los marcos de esta Exposición. Cuesta creer por ello que, a pesar del talento de su trabajo, Espronceda no recibió ninguna condecoración dentro de la muestra.

Conclusión

La notoriedad de la comunidad española en la Puebla del porfiriato ha sido un tema ampliamente trabajado para poner en valor la historia económica de la región en un periodo en el que el papel de algunas familias fue decisivo para avanzar en materia de tecnología y progreso. Es también conocido el poder de colaboración entre los miembros de esta misma comunidad cuando están en el exilio. No obstante, hay que profundizar más en las posibles relaciones que establecieron, de forma colaborativa, con la comunidad artística, una línea esta última que aún debe trabajarse más a fondo, muy a sabiendas de que los intereses de la comunidad española de la época estaban en realidad más centrados en otros aspectos de la vida que los puramente artísticos.

Por otra parte, la presencia en Puebla de José Arpa y su estrecha relación con la familia de Antonio Quijano obedece, más bien, a una amistad de largo, que se acentuó más durante el periplo mexicano del pintor y que, con seguridad, le sirvió para hacerse un hueco en esa particular burguesía poblana de la que el propio Quijano formaba parte. Hay que entender también que la etapa del hispalense previa a su llegada a México, con esos viajes por Europa en los que conoció a otros artistas, es igualmente necesaria para comprender no sólo la llegada del pintor a México, sino su permanencia en el país, al menos en materia artística. Su relación con el pintor de Orizaba Natal Pesado y su desempeño docente en la flamante Academia de Bellas Artes de Xalapa –de la que también participaba Juan Bernadet–, supuso para el sevillano un aire fresco en su carrera y una buena forma de extender su técnica artística a unos jóvenes pintores mexicanos, ávidos de conocer las corrientes más modernas del viejo continente. En ese ambiente, de hecho, se forja el joven Mariano Centurión, el pintor de paisajes rurales y temáticas

51. "Idea Luminosa," *El Amigo De La Verdad*, 17 de abril de 1900, (México): 2.

costumbristas que estamos convencidos que no sólo aprendió de los españoles entre Xalapa y Puebla, compartiendo con ellos espacios en las exposiciones antes mencionadas, sino que muy seguramente es, también gracias a ellos, sobre todo Juan Bernadet, que cuando se marcha a Europa se forma en la Academia Baixas de Barcelona.

La figura del pintor catalán debe estudiarse más a fondo pues su impacto en la conformación de la escuela de pintura de Xalapa fue determinante y aún se desconocen muchos aspectos de su vida y su obra, a pesar de su prolongada estancia en el país por más de treinta años. En el caso de Juan Escudero y Espronceda a quien estudios recientes le atribuyen una producción amplia y de quien se ha registrado una participación activa en varios de los certámenes del periodo, nos sorprende con la presentación de varias obras en el concurso poblano, a pesar de ser esta actividad poco reconocida dentro de su carrera, tal vez resultado de no haber sido premiado con ninguno de los reconocimientos que se otorgaron a los artistas.

La suerte del arte en cada uno de estos autores, junto al desarrollo de sus propios talentos, marcó su destino más allá de los premios y reconocimientos otorgados en la Exposición de Puebla de 1900. La influencia que ejercen en otros muchos autores jóvenes serviría de base formativa para una comunidad artística nueva que seguiría trabajando y, seguramente agradando, a la burguesía española asentada en la Angelópolis.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Amézaga Heiras, Gustavo. "El triunfo de su pincel: el pintor español José Escudero y Espronceda en la prensa mexicana." *Bibliographica* 6, no. 1 (2023): 111-154. <https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2023.1.328>.
- Cabrera, Francisco J. *El coleccionismo en Puebla*. México: Editorial Libros de México, 1988.
- Estrada Urroz, Rosalina. "Nuevas máquinas, menos hombres. La modernización de una empresa textil en Puebla: 'La Covadonga'." En *Empresas y empresarios textiles de Puebla. Análisis de dos casos*, editado por Leticia Gamboa y Rosalina Estrada. Puebla: Cuadernos de Historia Contemporánea 1, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias, Centro de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero, Seminario de Historia Contemporánea, 1986.
- Fraile Martín, Isabel. "Pintores mexicanos en España: reconstruyendo la vida y obra de Mariano Centurión." *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, no. 6 (2014): 24-34.

- Fraile Martín, Isabel, y Magdalena Illán Martín. *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*. Puebla: Colección de Publicaciones La Fuente de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Sevilla: Universidad de Sevilla. 2023. <https://doi.org/10.59892/TE2003>.
- Galí Boadella, Montserrat. "José Arpa Perea en México (1895-1910)." *Laboratorio de Arte*, no. 13(2000): 241-261.
- . "El Modernismo en Puebla, expresión de una burguesía periférica con aspiraciones cosmopolitas." En *Actas del II Congreso Internacional coupDefouet, (Barcelona, 25-28 de junio de 2015)*, s. p. Barcelona: Publicacions i edicions UB, Col·lecció Singularitats, 2018.
- Gamboa Ojeda, Leticia. *Los empresarios de ayer. El grupo dominante en la industria textil de Puebla, 1906-1929*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- . "Los españoles en la historia de la ciudad de Puebla." En *Presencia española en Puebla, siglos XVI-XX*, editado por Agustín Grajales y Lilián Illades. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Embajada de España en México, 2002.
- Hernández Castillo, Ana Marta. "Acerca del Museo José Luis Bello y González. Bastión del coleccionismo poblano." *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, no. 4(2013): 38-46.
- Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes organizado por el Círculo Católico de Puebla*. Puebla de los Ángeles: Imprenta Artística, 1900.
- Olivera Banchemo, Cecilia Beatriz. "La Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900." Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Pacheco Zamudio, María del Pilar. "Grandes empresarios españoles del centro de México, 1870-1900. El privilegio de una época." En *Presencia española en Puebla, siglos XVI-XX*, editado por Agustín Grajales y Lilián Illades. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Embajada de España en México, 2002.
- Pérez Vejo, Tomás. "¿El reencuentro del 98? Pintores españoles en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México 1898-1899." En *De ida y vuelta. América y España: los caminos de la cultura*, editado por Pilar Cagliao Vila y Eduardo Rey Tristán, 89-102. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- Rodríguez Serrano, Carmen. "El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- . *José Arpa Perea, un pintor viajero. Visiones de México, Texas y Sevilla (1858-1952)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017.
- . "La presencia europea en el panorama pictórico poblano del porfiriato: el caso de Filippo Mastellari." *NORBA, Revista de Arte*, vol. XXXVIII(2018): 133-149.
- . "El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: los Quijano y el pintor José Arpa Perea." En *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: Su Proyección en Europa y América*, editado por Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, y María Uriondo Lozano, 535-548. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- Rosas Salas, Sergio. "Inmigración, inversión e industria en Puebla. La trayectoria empresarial de los hermanos Díaz Rubín, 1878-1914." *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, no. 53(2011): 11-46.
- . "El Círculo Católico de Puebla, 1887-1900." *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, no. 43(2012): 35-67. <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2012.43.32065>.

- . "Nuevo catolicismo en una ciudad episcopal: sociedad, culto y devoción en Puebla, 1885-1914." *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 50(2023): 321-349. <https://doi.org/10.15446/achsc.v50n2.103730>.
- Santibáñez Tijerina, Blanca Esthela. "Literatura e identidad: historias de vida de españoles en Puebla a fines del siglo XIX." En *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Monterrey, 9-24 de julio de 2004)*, coordinado por Beatriz Mariscal y Aurelio González, 95-103. Vol. 1. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2004.
- . "Los inmigrantes españoles en Puebla y sus organizaciones sociales y religiosas durante el porfiriato." Conferencia presentada en XIX Congreso de AHILA Pensar los vínculos sociales en Iberoamérica. Lenguajes, experiencias y temporalidades -siglos XVI-XXI-, París, agosto de 2021. <https://ahila2020.sciencesconf.org/288603/document>.
- Velázquez Guadarrama, Angélica. "La presencia del Arte Español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899." Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1994.

Fuentes hemerográficas

- "Idea Luminosa." *El Amigo De La Verdad*, 17 de abril de 1900, 2.
- "Las fiestas de Covadonga en Puebla. Fuegos artificiales. Suntuosa función en el templo de Santo Domingo. Espléndidas fiestas." *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, 11 de septiembre de 1900, 2.
- "Manifestaciones en Puebla el día 4 en honor del presidente de la República." *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, 7 de febrero de 1900, 2.
- "Por la Exposición de Bellas Artes. Idea general." *El Amigo De La Verdad*, 20 de abril de 1900, 2.
- "Puebla al vuelo." *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, 7 de abril de 1900, 2.

RESEÑAS | BOOK REVIEWS



Garone Gravier, Marina

Una Babel sobre el papel. Trazos para una historia de los libros en lenguas indígenas en la Nueva España

Santiago de Chile: Universidad Autónoma de Chile; Sevilla: Enredars, 2024, 317 págs.
ISBN 978-956-417-033-6 y 978-84-09-62451-5

Esta obra reúne nueve textos escogidos de Marina Garone Gravier, pionera en los estudios sobre impresos en lenguas indígenas en América Latina, en especial en México. Estos ensayos son fruto de un trabajo sostenido desde sus estudios doctorales, como nos recuerda la "Presentación" a cargo del Dr. Tesiu Rosas, quien también explica la situación histórica, cultural, tecnológica e intelectual que aborda la investigadora. En efecto, Garone ha logrado desentrañar un tema muy específico sobre la impresión: cómo se llevaron al papel –a través de la imprenta manual, de un tipo móvil– aquellas lenguas que se desconocían. Este hecho constituye un reto técnico y estético, de rigor intelectual y de comprensión gramatical, pues detrás de cada representación gráfica hay una historia de decisiones que, en último caso, recaían en los impresores. Así, los trazos sobre el papel son el producto de procesos que se propician en un contexto histórico de intercambio de productos y de saberes. Y el libro, como objeto y como actividad, pone en el centro ambos conceptos: producto y saber.

La propuesta de Garone se genera en el marco de una academia mexicana que estudia el mundo colonial desde hace décadas, un hecho motivado –creo– por la amplitud (en

cantidad y formas) de material documental. Así, las obras que analiza han sido objeto de interés previamente, por ejemplo, de la etnohistoria o de la lingüística misionera, ya sea para la comprensión de las culturas originarias, ya sea para entender la codificación que de sus lenguas hicieron los religiosos. Aunque la labor de Garone se sitúa en estas líneas, aporta el análisis de un nuevo sujeto: el impresor, que había permanecido un tanto en las sombras y que en sus estudios ha adquirido una relevancia mayor al comprender que las condiciones materiales de la imprenta pueden ser cruciales para la codificación de los idiomas vernáculos de América. Además, Garone expone la importancia del contexto comercial, legal y estético, así como el rol de los artesanos en las tareas de la impresión. De ese modo, los actores del proceso editorial van tomando su lugar y la explicación sobre la historia del libro se enriquece, al tiempo que se complejiza.

En el volumen, la organización de los textos muestra los retos de la impresión y de la producción de libros en México y Latinoamérica. Por ello, nos encontramos con cuatro partes en que vemos la coherencia de un planteamiento que incluye análisis locales y particulares, así como reflexiones teóricas y metodológicas más amplias y generales, aplicables, probablemente, a otros desarrollos regionales.

La primera parte, "Introducción a la historia de la cultura impresa en lenguas indígenas de América Latina", contiene una visión global sobre el asunto. Aquí se encuentra el texto "Cultura impresa en lenguas indígenas: una visión histórica y regional", que problematiza el rol de la imprenta antigua y de la tipografía en la fijación ortográfica de lenguas americanas, junto con exponer los procesos por los que se llega a esta representación a partir del alfabeto latino. Este escrito también entrega herramientas para abordar la impresión en todo el continente americano y, de ese modo, abre un abanico de posibles estudios. El segundo texto de esta parte es "Kuatía guaraní: tres momentos de la edición tipográfica del guaraní (siglos XVII, XIX y XXI)" y en él se repasa el tránsito de un modelo puramente europeo a uno más local en la descripción de la lengua guaraní, a partir de un análisis sobre la repercusión que tienen en su escritura los idearios sobre los sonidos indígenas y el conocimiento del alfabeto latino.

La segunda parte del libro, titulada "Producción escrita e impresa en lenguas indígenas de México", se sitúa en el desarrollo novohispano que, desde este momento, es central en la exposición. El primer escrito de este apartado, "El Códice Florentino y el diseño de libros en el contexto indígena", destaca el valor gráfico del libro, asunto que suele obviarse en estudios históricos o literarios. Desde ese principio, la autora examina

esta obra de Bernardino de Sahagún y, a propósito de ella, analiza la formación de los indígenas en asuntos de imprenta, en especial en Tlatelolco, la famosa escuela franciscana de educación de élites nahuas. Garone repasa también los conflictos y tensiones que suscita la impresión, hasta dar forma a “una nueva visualidad americana” (p. 111). En tanto, el segundo escrito, que se titula “La tipografía y las lenguas indígenas: estrategias editoriales en la Nueva España”, se centra en las dificultades de la representación escrita de las lenguas de los territorios anexados por los europeos durante los siglos de la expansión y se detiene en las soluciones propuestas para salvar este obstáculo. Así, examina la composición de los libros: las jerarquías tipográficas o la disposición bilingüe, el cuidado de las ediciones y la diversidad de causas que pueden motivar decisiones de impresión. En tanto, el texto “Letras para una lengua indomable. Tipografía y edición colonial en otomí” cierra esta parte y en él se ilustran asuntos como los recién nombrados en relación a la codificación de este idioma de la zona centro-norte de México.

La tercera parte del volumen se refiere a “Algunos usos de los libros en lenguas indígenas”. Se incorporan aquí dos asuntos relevantes sobre las funciones sociales y culturales del libro: la oratoria sagrada y la educación. Hallamos, en primer lugar, “Predicando con el libro en la mano: producción editorial novohispana en lenguas indígenas del norte de México” y en este documento se analiza el libro, por una parte, como objeto de conversión religiosa y, por otra, como registro del conocimiento y de la vida de grupos indígenas. En segundo lugar, encontramos el trabajo “Las cátedras universitarias de lenguas indígenas y la producción editorial en la Nueva España: una aproximación desde la historia del libro”, en el cual la autora examina los materiales didácticos elaborados para apoyar las cátedras y, con ello, aporta a los estudios sobre historia de la educación y del libro.

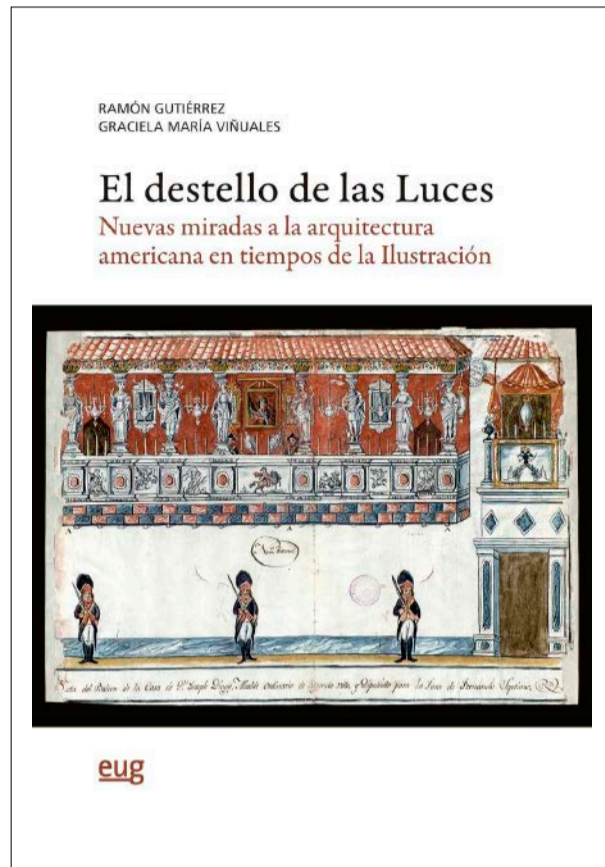
Por último, la cuarta parte, “Agentes de la edición colonial en lenguas indígenas”, estudia el trabajo de dos impresores que instalaron talleres en la Nueva España. De ese modo, en “Tipografía multilingüe en el siglo XVI: el caso de las ediciones indígenas del impresor Pedro Balli” (inédito) se revisan la labor del cuarto impresor llegado a esas tierras, su rol en el comercio del libro y sus impresos sobre lenguas indígenas. Asimismo, en el escrito “El impresor Diego Fernández de León (1683-1710), pionero de la edición colonial poblana en lenguas indígenas” se estudian asuntos biográficos sobre este personaje, tanto como la edición en Puebla de los Ángeles en relación con los movimientos estético-culturales de aquella ciudad en el siglo XVII.

En síntesis, el trabajo de Garone responde a uno de los más sentidos llamados de la academia actual: la interdisciplina. Ese concepto se pone en práctica en estas líneas, porque la autora analiza un objeto novedoso y porque a partir de su mirada el proceso analítico se complejiza, lo que renueva los estudios sobre la codificación y la impresión de las lenguas de América. Así como heterogénea es la cultura, la forma de estudiar el libro que presenta Garone ofrece varios ángulos, pero siempre con el objetivo de explicar la variedad de factores y causas, propias o ajenas al libro, que incidieron en su producción. Por lo anterior, este volumen es primordial para el análisis de las lenguas indígenas en su devenir interno y en sus procesos de codificación.

Nataly Cancino Cabello

Universidad de la Frontera, Temuco, Chile

 0000-0002-1130-9834



Gutiérrez, Ramón, y Graciela María Viñuales

El destello de las Luces. Nuevas miradas a la arquitectura americana en tiempos de la Ilustración

Granada: Editorial Universidad de Granada,
2023, 534 págs.
ISBN 978-84-338-7207-4

Define el diccionario de la Real Academia Española el destello como un “resplandor vivo y efímero”. Esa luz, intensa pero pasajera, resume la hipótesis sobre la cultura artística y arquitectónica de la Ilustración en la América hispánica que nos presentan los profesores Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales en este excelente trabajo publicado por la editorial de la Universidad de Granada.

Las academias nacionales de Bellas Artes se habían convertido, a los ojos de sus coetáneos, en un instrumento eficaz para propagar una arquitectura de las luces, frente al papel de los gremios y el Barroco decorativo del siglo XVIII. El sueño de la Razón de los gobiernos de la monarquía borbónica española, a través de una legislación favorable, fue otorgando a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid un papel rector sobre la arquitectura del país, siendo la única entidad que podía aprobar a nuevos titulados para el ejercicio de la profesión. Sus egresados estaban destinados a ocupar los cargos relacionados con las obras de las diversas administraciones y ejercían el control del diseño arquitectónico para toda la monarquía a través de su Comisión de Arquitectura.

Si ese control había supuesto en la práctica la ralentización o parálisis de buena parte de la actividad constructiva en la península, en el caso americano, con las necesidades perentorias de obras de todo tipo para satisfacer a una enorme población en un territorio tan extenso, tal dominio por parte de aquella institución resultaría especialmente gravoso. Suponía un recorrido imposible para la revisión de los diseños, incompatible con las necesidades funcionales que originaba la promoción de un edificio; además, la lejanía de la labor docente de la de San Fernando obligaba a la espera de la llegada de arquitectos titulados o autorizados para la ejecución de los proyectos, y estos facultativos pasaron en un corto número a ejercer la profesión en los territorios de Ultramar. Excepciones como la Academia de San Carlos fundada en México no paliaron en la práctica la distancia entre el organigrama ilustrado y la realización práctica.

Como consecuencia, la ejecución de las obras recaería de modo ilegal o marginal en artistas formados en las escuelas de dibujo locales, como los procedentes de la de Nobles Artes de Cádiz, o en el de artesanos u otros protagonistas de formación distinta a la de la construcción. Destacan los autores la distancia entre la respuesta bien integrada en el territorio del esquema gremial que había sostenido el desarrollo sintético del Barroco frente a la imposición externa de estos condicionantes de la Ilustración.

De modo paralelo, el necesario desarrollo de las fortificaciones y la arquitectura defensiva en América en el contexto geopolítico de competencia global del siglo XVIII, tendrá una insuficiente respuesta desde la administración, pues, a pesar del desarrollo del cuerpo de ingenieros militares y los distintos centros de formación en la península, sería un número insuficiente de estos militares los que pasarán a América para afrontar la dirección de las defensas, envueltos en un contexto de dificultades y de encargos de todo tipo, donde la ausencia de academias de formación continentales se revela también como un problema condicionado por la mentalidad estrecha y centralista del estado borbónico.

En opinión de Gutiérrez y Viñuales, la incapacidad de la maquinaria académica estatal para solucionar las necesidades reales de la población americana se convertirá en argumento para una mayor desafección de la élite criolla, ajena ya a la participación en el poder político de los territorios, y en un motivo más para ofrecer combustible al fuego de la emancipación de los territorios americanos.

Esta crítica a la gestión americana de la construcción y el diseño de la arquitectura durante la administración borbónica en los reinados de Carlos III y Carlos IV ha sido

expuesta en diversas ocasiones por Gutiérrez, especialmente en aquellas publicaciones que han afrontado el estudio de las fortificaciones y la ingeniería militar en América, donde se ponían de manifiesto las limitaciones en número y progreso profesional del cuerpo en América. Una mirada crítica global a la actividad ilustrada de los peninsulares se desarrolla en el ensayo *El Árbol de hierro. Ciencia y utopía de un asturiano en tiempos de la Ilustración (1750-1800)* (Trea, 2007) donde, tras el estudio detallado de la vida del militar y erudito Miguel Rubín de Celis, se desvelan las contradicciones entre los supuestos avances científicos promovidos por la Corona en el continente americano y su limitada repercusión real en la mejora de la producción económica y el progreso social de los habitantes americanos.

Pero esta hipótesis de fondo se desarrolla en el actual volumen mediante un amplio recorrido cronológico y geográfico sobre diversas escalas, donde se abordan temas y casos tratados con detalle y fundamento gracias al conocimiento de la bibliografía especializada y la consulta de diversos repositorios documentales, extraordinario trabajo de investigación que se constata en la relación de archivos cuyos fondos se han revisado. El uso inteligente de este material y el exhaustivo análisis de los autores de los distintos aspectos abordados convierten al presente trabajo en una referencia historiográfica inexcusable para el estudio de la Ilustración en América.

La obra se divide en dos bloques, el primero de los cuales se convierte en un análisis de la arquitectura de América durante el período, en cuatro capítulos conectados por ser los aspectos esenciales sancionados por la tradición científica para el estudio de la arquitectura de la Ilustración. Un primer capítulo de esta parte primera se dedica a presentar el desarrollo de la Ilustración y su vinculación con el nuevo continente. En "La Ilustración en España y América", se trazan las líneas generales de los progresos y contradicciones de los temas fundamentales del período en relación con el conflictivo escenario colonial. Se constata la sustitución de un discurso de soberanía popular y pacatismo por el despotismo y centralización. Pero esa expresión del Despotismo Ilustrado se concreta en una cierta pero insuficiente institucionalización, en las dificultades de conciliar ideas y proyectos, en la desaparición del poder intermediador de los jesuitas y en la comprensión eminentemente extractiva y colonial de la posición de América en la monarquía. Se trata, en definitiva, y según la conclusión de los autores, de un programa conservador que defiende exclusivamente los intereses de los españoles peninsulares.

En "El Barroco, los gremios y la tradición artesanal. La escuela de Dibujo de Cádiz y su proyección americana", se emprende el análisis del éxito que tuvo el Barroco como

cultura de síntesis e integración de vivencias indígenas, criollas y europeas en el marco del Nuevo Mundo. Sobre ese punto de partida, se analiza el desarrollo en el siglo XVIII de un academicismo urbano americano que fomenta la creación de diversas escuelas de diseño, lugares de formación de un buen número de artistas, maestros o peritos destinados a desarrollar en el continente un papel versátil para afrontar incluso las trazas sobre un buen número de edificios.

En "La Academia y los arquitectos académicos en América" se estudia el papel coactivo de la institución fundada a mediados del XVIII, las cargas y limitaciones que imponía sobre el desarrollo del oficio de la arquitectura, una auténtica "máquina de impedir" para los autores, antítesis de la pretensión funcional de Le Corbusier para lo arquitectónico. Se indaga sobre los académicos que pasaron a América y la difícil relación entre la Academia de San Carlos en Nueva España y la central madrileña.

Un cuarto capítulo de esta primera parte de la obra, "Los Reales Cuerpos de ingenieros militares y de marina y su proyección americana", profundiza en la formación y resultados de la acción de los ingenieros en la construcción americana, su extensa dedicación en el campo de la arquitectura de las fortificaciones pero también su papel decisivo para favorecer el control de la monarquía a través de la intervención en otro tipo de géneros, como las nuevas poblaciones, la obra civil o incluso residencial.

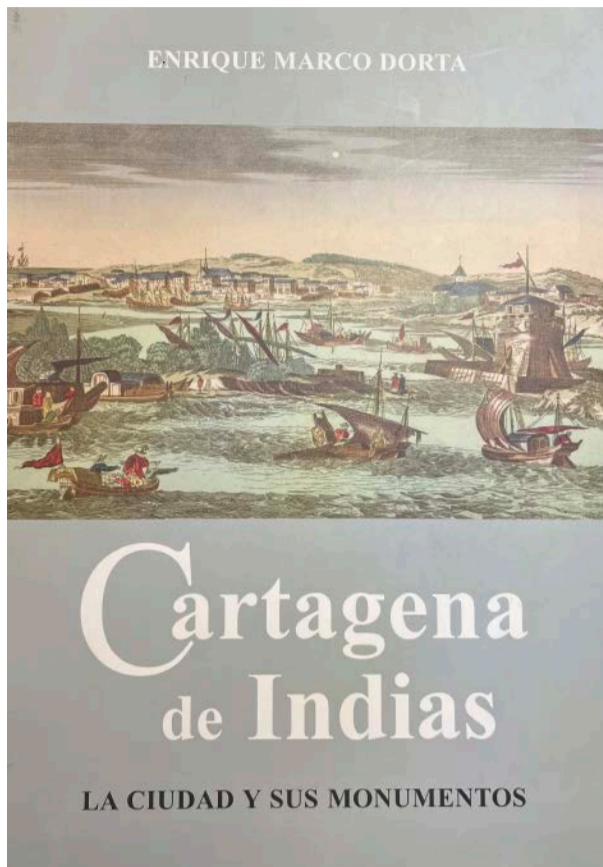
El volumen recoge una serie de apartados que se integran en el título de "Apéndice", nombre que sugiere un carácter subsidiario de los textos que en él se incluyen. Nada más lejos de la realidad cuando se constata que nos encontramos ante auténticos artículos de investigación sobre temas de envergadura para la comprensión de la arquitectura en el continente americano; algunos de ellos han sido publicados con anterioridad, pero la mayoría de estos apartados se convierten en primicias científicas. Aquí se estudian los proyectos americanos de Silvestre Pérez (A1); la utopía de los magnos proyectos ilustrados novohispanos para el colegio de misioneros, el castillo de Chapultepec o el palacio virreinal en Nueva España (A2); la construcción de la importante Casa de la Moneda de Potosí y sus avatares urbanos y constructivos (A3); la figura del ingeniero militar Joaquín del Pino, cuyo protagonismo en el sur americano culmina con su nombramiento como virrey del Río de la Plata (A4); la actividad americana del ingeniero gallego Joaquín Mosquera y Osorio, que trabaja en Buenos Aires y en la construcción del templo de San Felipe Neri en Sucre (A5); la promoción edilicia desarrollada por parte del ilustrado marqués de Casa Pizarro, Ramón García León y Pizarro, gobernador y presidente de la audiencia de Charcas, dedicado a la mejora urbana de la ciudad, el fomento

de su imagen cartográfica y la actividad fundacional de nuevos núcleos urbanos (A6). Por último, un magnífico estudio sobre la actividad de los ingenieros de marina en el Virreinato del Río de la Plata (A7), cuyos encargos iniciales para favorecer la navegación y la actividad portuaria será superada pronto por las necesidades de la realidad del territorio, donde levantarán planos, elevarán faros, reconstruyen conjuntos urbanos o elevan obras públicas de diverso género. Entre ellos descuellan figuras de enorme capacidad intelectual como la de Félix de Azara o el matemático José María de Lanz.

Francisco Ollero Lobato

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0000-0003-2548-709X



Marco Dorta, Enrique

Cartagena de Indias: La ciudad y sus monumentos

Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica; Cartagena de Indias: Fortificaciones Cartagena de Indias, Escuela Taller de Cartagena de Indias, 2021, 339 págs. ISBN 978-958-9109-304

Durante el período colonial, Cartagena de Indias se convirtió en el principal puerto de la Nueva Granada desde el siglo XVI, en buena medida por su localización geográfica sobre la actual costa caribeña de Colombia, que la convirtió en un importante punto de entrada y salida de productos comerciales desde y hacia Europa.

Este papel protagónico dentro de la ruta comercial que la Corona española definió entre la Península y América, la puso en la mira de los intereses políticos, económicos y militares de otras naciones que a lo largo de los siglos la atacaron e intentaron invadirla, situación que obligó a protegerla. Con este fin fueron destinados a esta plaza a lo largo de dos siglos y medio destacados ingenieros militares que lideraron la construcción de diversas estructuras militares en piedra destinadas a asegurar su defensa. La convirtieron en una ciudad prácticamente inexpugnable.

El ejército español abandonó la ciudad en 1821 y desde entonces el conjunto defensivo de Cartagena de Indias, que había sobrevivido casi intacto a las luchas de la Independencia y a varias guerras civiles, empezó a ser alterado seriamente con varias intervenciones y

demoliciones. La principal de ellas se inició en 1883 con la antigua calzada de la Media Luna, que comunicaba a la isla donde se levantó la ciudad con el continente, y el revellín que la protegía. Las demoliciones continuaron hasta 1924, año en que finalmente el gobierno colombiano tomó las primeras acciones legales para proteger este patrimonio.

Si estas edificaciones que se levantaron en piedra coralina para resistir los embates de las balas de morteros y cañones por poco desaparecen, la fragilidad del papel no corrió la misma suerte. Los planos, archivos y documentos que permitirían saber qué personas estuvieron detrás de estas obras de ingeniería militar o de las decisiones políticas, administrativas y económicas que ordenaron su construcción, en buena medida habían desaparecido. No siempre debido a los incendios, a la humedad tropical de Cartagena de Indias, como al particular comportamiento que se tuvo hacia este acervo documental. El fotógrafo cartagenero Amaranto Jaspe recordaba que siendo niño vio pasar una carreta llena de legajos y rollos que se iban a botar y de la cual se cayeron un par de papeles que decidió guardar, uno de los cuales resultó ser un plano elaborado por el ingeniero militar Antonio de Arévalo (1717-1800). "Quien sabe cuántos otros documentos de igual importancia se perderían en ese acto de fe" se lamentaba el historiador José P. Urueta¹.

La documentación histórica de Cartagena de Indias en buena medida desapareció y la que se conservó del período colonial se guardaba en el Archivo Nacional en Bogotá, en ocasiones inaccesible para los historiadores cartageneros. A pesar de ello, varios historiadores se preocuparon por rescatar y publicar este material para hacerlo más accesible como lo hizo José P. Urueta en los ocho tomos donde recopiló *Documentos para la historia de Cartagena* (1887), si bien, al revisar el *Historial de Cartagena de las Indias* (1943) escrito por Roberto Arrázola, sorprende que sus fuentes fueran obtenidas sólo de libros y documentos publicados en inglés. Otros historiadores como Soledad Acosta de Samper, prefirieron seguir una ruta literaria y novelesca para narrar episodios de la historia de esta ciudad como lo hizo en su libro *Los Piratas de Cartagena* (1886).

La paradoja que encierra el libro *Cartagena de Indias: La ciudad y sus monumentos*, es que su autor el historiador del arte Enrique Marco Dorta (1911-1980), si bien tuvo acceso a los documentos históricos que sobre Cartagena de Indias reposaban en los archivos españoles, por dificultades económicas no pudo visitarlos mientras investigó y

1. José P. Urueta y Eduardo G. De Piñeres, *Cartagena y sus cercanías. Guía descriptiva de la Capital del Departamento de Bolívar* (Cartagena: Tipografía de Vapor "Mogollón", 1912), 38.

redactó la tesis que le sirvió de base para el futuro libro. La primera e ineludible escala fue el Archivo General de Indias en Sevilla, cuya puerta cruzó con este fin en 1935 y allí como él mismo lo menciona:

encontré, a flor de tierra, las trazas de las principales obras de fortificación, planos de la ciudad en distintas épocas, los diseños de algunos edificios civiles y religiosos, es decir, un acervo de material gráfico de primera importancia para la historia monumental y artística de la plaza fuerte más importante de las Indias².

Luego de terminar su trabajo de tesis, Marco Dorta pudo visitar por primera vez América gracias al auspicio de la Junta de Relaciones Culturales de España, que le financió su desplazamiento con el fin de conocer las obras realizadas en este continente durante la monarquía hispánica. Arribó a Cartagena de Indias el 5 de octubre de 1940 y permaneció allí durante tres meses que aprovechó para corroborar la información planimétrica obtenida en España con la ciudad y sus edificaciones construidas, muchas de las cuales se mantenían en pie y por esa razón los pudo medir y fotografiar.

Esta visita le permitió complementar su tesis doctoral que finalmente salió publicada en 1951 bajo el título de *Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos*, en una edición que sorprendió en su momento, no sólo por la sólida información documental que sustenta el texto, como por las imágenes cartográficas y fotográficas que lo acompañan y que con rapidez lo convirtieron en uno de esos libros inevitables para todos aquellos interesados en la historia y el patrimonio construido de esta ciudad. El libro se publicó en España y se convirtió en una rareza editorial en Colombia y por esa razón fue reeditado en 1960 y 1988.

El texto aborda el desarrollo urbano y arquitectónico de la ciudad en siete capítulos, en donde se explican las razones geográficas para la elección del lugar de su fundación, así como los esfuerzos para asegurar su protección en los siglos XVI, XVII y XVIII y la manera como la ciudad aprendió de los ataques liderados por el francés Pointis en 1697 y el inglés Vernon en 1741. Así mismo describe los procesos constructivos de los principales edificios civiles y religiosos.

Las estructuras defensivas y el patrimonio construido que con tanto celo Marco Dorta documentó en su libro, desde el año 2012 están bajo el cuidado de los aprendices de la

2. Enrique Marco Dorta, *Cartagena de Indias: La ciudad y sus monumentos* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1951), xix.

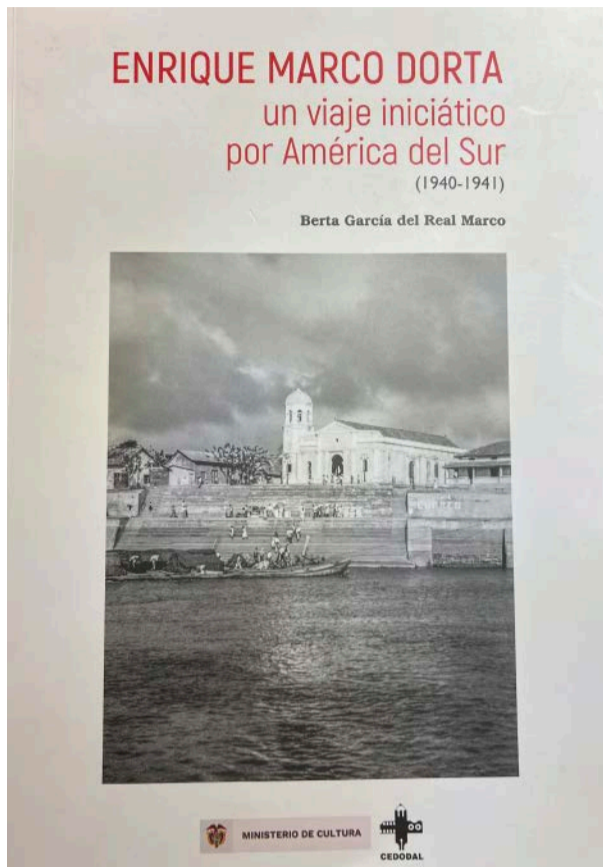
Escuela Taller de Cartagena de Indias, institución que se creó justamente en el marco de un proyecto de cooperación entre España y Colombia. Además de las intervenciones físicas que se adelantan en las fortificaciones, su labor incluye la puesta en valor de estas estructuras cuyo origen, historia e importancia en ocasiones son desconocidas para muchos y, por esa razón, reimprimir el texto de Enrique Marco Dorta, nuevamente agotado, tenía sentido.

El trabajo editorial se inició en 2019 con varias premisas en mente. La primera de ellas fue que los documentos anexos incluidos en la primera edición del libro y que habían sido suprimidos en las dos siguientes debían incorporarse nuevamente. Adicionalmente, se tomó la decisión de realizar una impresión con linotipos, como se hizo en la primera edición del libro, aprovechando el hecho de que estas máquinas aún están en funcionamiento en la Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo. Se mantuvieron los prólogos a las ediciones anteriores, así como un texto del arquitecto argentino Ramón Gutiérrez, quien atesora parte del archivo fotográfico de Enrique Marco en el CEDODAL en Buenos Aires. El único cambio notable fue incorporar las reproducciones a color del material cartográfico que en su momento acompañaron la primera edición, lo cual permite mostrar la riqueza documental que Marco Dorta había alcanzado a recopilar y que no ha perdido vigencia.

Alberto Escovar Wilson-White

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0009-0005-6048-2448



García del Real Marco, Berta

Enrique Marco Dorta: un viaje iniciático por América del Sur (1940-1941)

Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia;
Buenos Aires: Centro de Documentación de
Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), 2022,
179 págs.
ISBN 978-958-753-514-3

El historiador del arte Enrique Marco Dorta (1911-1980) nunca ocultó lo que representó para su vida personal y académica su paso por tierras americanas, como de ello dejó constancia en 1953 en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de Sevilla:

A lo largo de mi peregrinar americano, siempre cambiando de ambientes y de paisajes, con la Estrella Polar a las espaldas y la Cruz del Sur al frente, cruzando valles y remontando sierras, viví en constante emoción ante todo lo que me rodeaba. Nunca podré olvidar lo que, como investigador de historia del arte, supuso para mí la llegada a viejas ciudades que hasta entonces permanecían ignoradas o desconocidas en el aspecto artístico.

Si bien para las primeras décadas del siglo XX viajar desde Europa hacia América era más fácil que en siglos anteriores, las condiciones que tuvo que enfrentar Marco Dorta para atravesar el Atlántico por primera vez no fueron pocas. De esto fue consciente desde un primer momento al elegir para su tema de tesis doctoral escribir sobre la historia urbana y arquitectónica de Cartagena de Indias desde su fundación hasta el siglo XVIII, sabiendo que no iba poder viajar a esa ciudad antes de terminar la investigación, por esa razón tuvo que sumergirse en los archivos españoles para conocerla en planos y folios manuscritos antes de poner un pie en ella. El ambiente político no ayudaba tampoco.

Sus estudios doctorales los adelantó en medio de la Guerra Civil y cuando finalmente en 1940 se presentó la oportunidad de materializar el sueño de visitar América, Europa estaba inmersa en un conflicto mundial.

Marco Dorta pudo visitar por primera vez América gracias al auspicio de la Junta de Relaciones Culturales de España que le financió su desplazamiento con el fin de conocer las obras realizadas en este continente durante la monarquía hispánica. Durante su estancia debía levantar planos, realizar investigaciones documentales y tomar fotografías de un patrimonio arquitectónico iberoamericano que entonces era poco conocido en España. Tras los consabidos trámites burocráticos arribó a Cartagena de Indias el 5 de octubre de 1940. Permaneció en esta ciudad durante tres meses donde revisó la información documental, referencias bibliográficas y conoció de primera mano el patrimonio construido de la ciudad. Esta visita le permitió complementar su tesis doctoral que finalmente salió publicada en 1951 bajo el título de *Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos*. Esta historia siempre terminaba aquí, lo que nos cuenta el libro escrito por su nieta Berta García Real del Marco es que realmente el viaje de Enrique Marco Dorta por América, apenas empezaba.

La necesidad de recorrer y ver con sus propios ojos ese continente americano, con certeza tuvo su origen en la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla en 1929, que logró que el mundo académico español tomara consciencia del escaso interés que la historia de América había despertado hasta ese momento. Fue la ocasión también para que personas como el historiador del arte Diego Angulo Íñiguez (1901-1986), futuro director de la tesis doctoral de Marco Dorta, conociera a colegas americanos como el arquitecto e historiador del arte Martín Noel (1888-1963), responsable del diseño arquitectónico del pabellón de Argentina en el mencionado evento.

Este contacto dio frutos inmediatos con la creación de una *cátedra de arte hispanoamericano* en la Universidad de Sevilla, a la que se invitó a Noel y que pasó a ser obligatoria en 1930, con profesores que accedían a ella por oposición; y un año después se fundó el Centro de Estudios de Historia de América, adscrito a la Universidad. Así mismo Angulo tuvo la oportunidad de viajar a México entre 1933 y 1934 y recorrer ese país¹. Es claro también que para el momento del viaje a América de Enrique Marco Dorta, ya Angulo tenía en mente el proyecto de escribir una historia del arte en Hispanoamérica

1. Amelia López-Yarto Elizalde, "Investigadores Viajeros hacia América: Diego Angulo, Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián", *Revista de la CECEL*, no. 13 (2013): 156-157.

y que en esa empresa, su apoyo para recabar información sobre Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia era fundamental y se sumaría a la que aportaría Noel sobre Argentina.

Enrique Marco Dorta se había licenciado en Derecho en la Universidad de La Laguna, en su Tenerife natal, y se trasladó en 1931 a Sevilla donde se licenció en Filosofía y Letras. Allí entró en contacto Angulo Íñiguez, a quien siempre consideró su maestro y mentor y quien seguro lo instó a realizar el periplo americano que se detalla en el viaje iniciático descrito en esta publicación.

Berta García del Real Marco pudo reconstruir el periplo realizado por su abuelo a partir de 30 cartas que éste escribió a su familia y otras que intercambió con personas con las que entró en contacto durante el viaje. No todas las cartas enviadas llegaron a su destino y, por esa razón, quedaron algunos vacíos sobre su paso por Colombia y su estancia en Arequipa en el Perú. Hoy en día, frente a la inmediatez del correo electrónico nos es difícil pensar en las dificultades que enfrentaba el correo postal de ese momento, en particular a causa de la Segunda Guerra Mundial.

Empleó también para completar su tarea, la copia del discurso ya mencionado que dio Marco Dorta para ingresar en 1953 a la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría en Sevilla, así como su pasaporte y los billetes de barco y avión que aún se conservan en su archivo. Otra fuente de información fueron los negativos de sus fotografías, debidamente archivados y datados.

Organizar este material de manera detectivesca, le permitió a García del Real Marco viajar nuevamente al lado de su abuelo 80 años después y compartir con los lectores del siglo XXI la sorpresa y alegría de poder visitar de nuevo esas ciudades y lugares que maravillaron a Enrique Marco Dorta y que a su vez éste fotografió, dibujó y documentó a lo largo de 13 meses entre 1940 y 1941. Allí quedó consignado su paso por Cuba, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina desde donde zarpó de regreso a España a bordo del barco *Monte Albertia* y mandó la última carta el 30 de octubre de 1941.

Los frutos del viaje no tardaron en llegar. El 23 de septiembre de 1943 el periódico colombiano *El Tiempo* anunciaba la publicación en la entrega 344-345 del *Boletín de Historia y Antigüedades*, la revista de la Academia Colombiana de Historia, del artículo escrito por Enrique Marco Dorta "La arquitectura del Renacimiento en Tunja"². Pero el


2. "Revista" en periódico *El Tiempo*, Bogotá, 23 de septiembre de 1943, 5.

trabajo más importante se concretaría dos años después con la publicación liderada por Diego Angulo Íñiguez de la *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945-1955) donde Marco Dorta tuvo a su cargo la escritura de los capítulos de los países que visitó, a los que sumó Venezuela en otro viaje que realizó a este país y Colombia en 1947³. El texto escrito por él en este viaje, sirvió de inspiración para que Berta García del Real Marco le diera un estilo semejante a la reconstrucción del viaje de su abuelo.

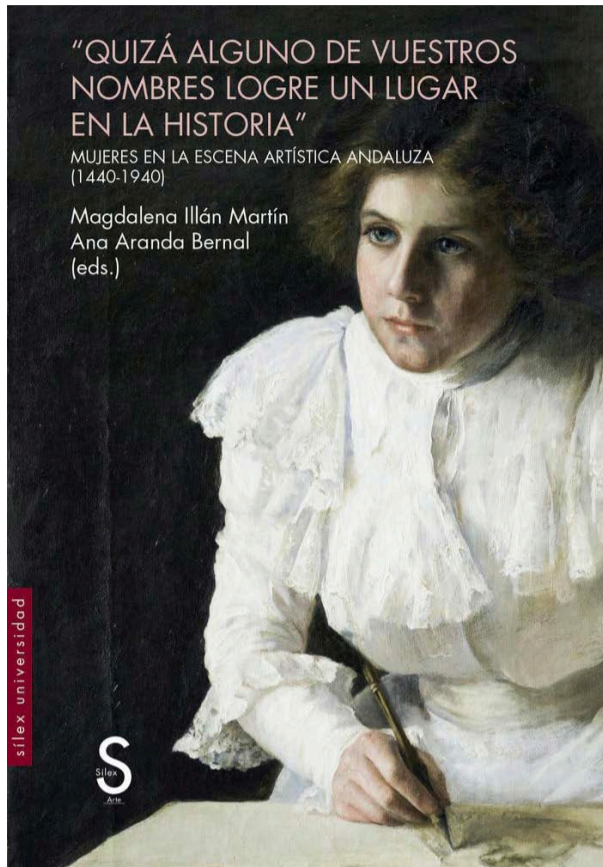
Más allá de los alcances académicos alcanzados por Enrique Marco Dorta gracias a este y otros viajes, una de sus mayores satisfacciones, como lo anota el arquitecto Ramón Gutiérrez en la introducción de este libro, tuvo que ver con las amistades establecidas con colegas americanos como Mario Buschiazzo o Emilio Harth-Terré y europeos que por la guerra migraron a América como Walter Palm o Pal Kelemen, entre muchos más. Con ellos mantuvo una permanente comunicación a través de los años, permaneció unido a través del tiempo y protagonizó un capítulo fundamental en la historiografía del arte hispanoamericano.

Alberto Escovar Wilson-White

Universidad de Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0009-0005-6048-2448

3. A raíz de este viaje, Marco Dorta publicó en Madrid el libro *Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones histórico y artísticas* (1948).



Illán Martín, Magdalena, y Ana Aranda Bernal, eds.

“Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia”. Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)

Madrid: Sílex Universidad-Arte, 2023. 354 págs.
ISBN 978-84-7737-844-3

El volumen *Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia*, coordinado por Magdalena Illán Martín y Ana Aranda Bernal, se presenta como un ambicioso trabajo que ilumina la actividad y promoción artística llevada a cabo por mujeres en Andalucía entre los siglos XV y XX. Su título, sugestivamente inspirado en las palabras de José María Avrial, secretario de la sección de pintura de la Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz en 1854, sintetiza el objetivo central de la obra: rescatar y reconocer las aportaciones de mujeres artistas y promotoras, contribuyendo a reconfigurar el panorama de la historia del arte andaluz desde una perspectiva de género.

El libro está estructurado en una introducción y dos grandes secciones temáticas: la primera, “Agencia de las mujeres y promoción artística”, aborda el papel de las mujeres como promotoras de empresas culturales y artísticas, mientras que la segunda, “Agencia femenina en la creación artística”, se centra en las prácticas creativas desarrolladas por mujeres en Andalucía a lo largo de cinco siglos.

Las investigaciones presentadas se enmarcan en los trabajos desarrollados en el Proyecto I+D+i *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)* –Ref. PY20_0128–. Este proyecto, llevado a cabo entre la Universidad de Sevilla y la Universidad Pablo de Olavide, cuenta con el respaldo de la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía, y está cofinanciado por los Fondos FEDER de la Unión Europea. La definición del ámbito geográfico y temporal se establece en función del marco de análisis planteado por estas iniciativas, que aspiran a proporcionar una visión actualizada sobre el papel de la mujer en la escena artística andaluza del período señalado.

En la primera sección, compuesta de seis capítulos, los ensayos analizan el rol de las mujeres como agentes históricos en contextos gremiales y de mecenazgo. Como punto de partida, Ana Aranda Bernal examina la participación de las caudaleras en la Sevilla del siglo XVII, resaltando su protagonismo en talleres de alfarería y barros vidriados. Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, en el segundo capítulo, analiza el mecenazgo artístico en la Córdoba moderna, mientras que María del Castillo García Romero investiga el impacto de las comunidades femeninas en la renovación de los retablos durante el siglo XVIII, con un enfoque particular en los encargos de dos retablos promovidos por la abadesa del convento de la Purísima Concepción de Lebrija entre los años 1729 y 1731. Francisco Montes González aborda la figura de Antonia Ceferina Pacheco, una noble andaluza cuya influencia en la promoción artística y cultural alcanzó tierras novohispanas en el siglo XVIII. Custodio Velasco Mesa y Magdalena Illán Martín, por su parte, exploran el empoderamiento femenino en Sevilla entre 1750 y 1800, destacando su rol en la promoción y fomento del patrimonio artístico. Por último, María Jesús Mejías cierra esta sección con un análisis sobre los emprendimientos de promoción artística impulsados por mujeres en la campiña sevillana.

La segunda sección amplía el enfoque hacia la creación artística. Antonio Joaquín Santos Márquez inaugura este apartado con un estudio sobre la actividad de las bordadoras en la catedral de Sevilla entre los siglos XV y XVIII, subrayando su maestría y relevancia en un ámbito tradicionalmente atribuido a las mujeres. Juan Antonio Sánchez López reflexiona sobre las escultoras andaluzas del Barroco, con el propósito de arrojar luz sobre otras figuras relevantes más allá de la Roldana, aunque sin dejar de reconocer la relevancia de su producción. Magdalena Illán Martín analiza la contribución pionera de las artistas gaditanas en el siglo XIX, mientras que Carmen Rodríguez Serrano explora la producción paisajística de las pintoras andaluzas en el mismo siglo, un género considerado subversivo por sus implicaciones sociales y artísticas. Lola Caparrós

Masegosa examina la participación de las mujeres en las exposiciones nacionales de Bellas Artes entre los años 1901 y 1936, destacando su paulatino reconocimiento institucional. Rocío Rodríguez Roldán se detiene en la estancia malagueña de la artista francesa Marie Laurencin y su producción local, y Emilio Escoriza concluye el segmento con un análisis de las pintoras que participaron en la *Exposición Regional de Arte Moderno de Granada* en 1929.

A lo largo de las dos secciones, se presentan circunstancias personales de las mujeres estudiadas y se investiga de manera exhaustiva el contexto social, económico, cultural e institucional que influyó en su desarrollo artístico, condicionando tanto su práctica creativa como las posibilidades de participación en el ámbito. La riqueza documental y analítica de este volumen radica en su capacidad para articular, a través de enfoques interdisciplinarios, las diversas maneras en que las mujeres andaluzas han contribuido al desarrollo cultural y artístico. A través del libro, no solo se presenta información inédita, sino que también se abren nuevas perspectivas de investigación en el campo del arte y el género.

En suma, *Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia* es una obra que no sólo busca producir conocimiento sobre las mujeres artistas y promotoras andaluzas, sino que también invita a repensar los relatos tradicionales sobre la historia del arte en la región. Este libro –caracterizado por una cuidada edición, coherencia temática y rigor histórico– demuestra que los nombres de estas mujeres ya no son meras notas al pie, sino protagonistas de la narrativa artística.

Daniela Kaplan Stein

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0000-0003-3077-5897



Solbes Borja, Clara

El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista

Valencia: Tirant Humanidades, 2023, 338 págs.
ISBN 978-84-19825-34-6

Dar voz para resquebrajar discursos: sororidad e historiografía feminista

La historia alberga pluralidad de relatos que, lamentable e intencionadamente, no todos ellos han logrado sobrevivir al paso del tiempo. El discurso único, canónico e “inquebrantable” ha caracterizado la historiografía artística durante siglos para favorecer intereses políticos y obstaculizar de tal forma el conocimiento de otros fenómenos y realidades pretéritas. Esta desinformación deliberada obedece a motivaciones aisladas, colectivas y/o sistémicas cuyo principal objetivo es la manipulación de la opinión pública. La omisión de la verdad –en lo referente a la escritura del pasado– es una estrategia que demuestra una falta de ética y compromiso; un sesgo consciente que oculta y niega otras verdades y que porta de manera implícita la mentira y el engaño.

Afortunadamente, algunas de las aportaciones de las viejas glorias viriles han sido revisadas y actualizadas por investigaciones apropiadas. En 1971, la estadounidense Linda Nochlin inauguró una nueva forma de mirar el pasado histórico-artístico mediante una

interrogante retórica: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”¹. Una pregunta procedente del ámbito anglosajón y cuyo contenido textual no fue traducido al castellano hasta el siglo XXI, demostrando el poco interés dentro del mundo editorial y académico por los *Gender Studies*. Su legado fundacional, no obstante, fue continuado en el contexto peninsular por autoras como Estrella de Diego, principal referente en España gracias a publicaciones como *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*². Fruto de su tesis doctoral, iniciada en 1981 y publicada en 1987, esta investigación sobre arte y género “respondió” a Nochlin y, lo que es más importante, abrió un camino inexplorado en el ámbito de la investigación histórico-artística universitaria. Sirva el caso de Patricia Mayayo, autora de *Historias del arte, historias de mujeres*³, Concha Lomba, a quien corresponde la publicación *Bajo el eclipse: pintoras en España, 1880-1939*⁴, la investigación de Mariángeles Pérez-Martín, titulada *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVIII-XIX)*⁵ y, Clara Solbes, autora de *El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista*. Publicado por Tirant Humanidades, este libro es el resultado de una tesis doctoral cuyo objeto de estudio no es otro que el campo artístico de la ciudad de València durante la dictadura franquista con un enfoque feminista. El título empleado anticipa un posicionamiento sociológico y político con el objetivo de “mostrar otras realidades no canónicas”⁶. Una investigación cuya finalidad no es abordar la totalidad biográfica de las mujeres artistas que desempeñaron un papel significativo en el panorama cultural, sino más bien focalizar en los procesos, en la fenomenología, en los recuerdos y en las emociones facilitadas por la memoria oral. Como consecuencia de esta labor, Solbes ha logrado un hito que otros, anteriormente, despreciaron: completar un vacío con historias originales y veraces e inmortalizar para la eternidad voces que dentro de unos años dejarán de existir. Estos testimonios en forma de entrevista se convierten en el pilar fundamental del estudio. No obstante, la labor metodológica se sustenta, asimismo, en un marco teórico sólido y en la consulta y obtención de fuentes en instituciones públicas y archivos personales, dando como fruto un relato renovado, honesto e inédito.

El libro se estructura en torno a dos grandes bloques: el primero de ellos está dedicado a la educación (tanto artística como institucional). El segundo, por su parte, se ocupa

1. Se ha consultado una edición posterior: Linda Nochlin, *Why have There been no great Women artists? 50th anniversary edition* (Londres/Nueva York: Thames and Hudson Inc, 2021).
2. Estrella de Diego Otero, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más* (Madrid: Cátedra, 2009).
3. Patricia Mayayo Bost, *Historias del arte, historias de mujeres* (Madrid: Cátedra, 2003).
4. Concha Lomba Serrano, *Bajo el eclipse: pintoras en España, 1880-1939* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones, CSIC, 2019).
5. Mariángeles Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVIII-XIX)* (Valencia: Tirant Humanidades, 2020).
6. Solbes Borja, *El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista*, 13.

de la profesión de artista. Un discurso que parte de la formación y que concluye en la profesionalización para evidenciar los obstáculos y dificultades a las que fueron sometidas las mujeres en el campo artístico valenciano. Para contextualizar este pasado histórico en clave política y de género, se presta atención a la educación femenina recibida por la cultura cotidiana, la cultura de masas popular y los *mass media*, cuyo análisis panorámico demuestra un interés generalizado por la construcción de identidades y la consecuente asignación de roles. Las mujeres –según las letras de las canciones y los anuncios publicitarios expresados en radios, televisores y revistas– debían personificar el “ángel del hogar” decimonónico y dedicarse al matrimonio y a la educación familiar; un modelo de feminidad que respondía a los ideales del régimen y de la mujer “multitarea”. La institucionalización educativa también se contempla en la investigación, pues la autora hace hincapié en herramientas gubernamentales como el Servicio Social, mediante el cual se instruía a las mujeres con toda clase de labores domésticas, a diferencia del varón, cuyo destino no era otro que el Servicio Militar. Estos sistemas legitimaban la diferenciación de roles, cuyo sesgo se manifestaba, también, en la enseñanza de la escuela pública entre niños y niñas. La lectura atiende, por supuesto, a la educación artística y el sistema de pensiones y becas, aspecto fundamental para comprender los procesos relacionados con las inquietudes individuales. A colación del panorama educativo, Solbes explora y analiza instituciones públicas y privadas valencianas, como la Escuela de Bellas Artes de San Carlos o la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, demostrando que las mujeres sí pudieron formarse en academias durante la dictadura, ya que “el régimen franquista no impidió directamente el acceso de las mujeres a la formación artística”⁷. Esta realidad, sin embargo, no debe inducirnos al error, pues no implica que disfrutaran de las mismas condiciones que los hombres. No obstante, es un dato relevante porque evidencia cómo la historiografía tradicional y, en consecuencia, el imaginario colectivo, las ha excluido y ocultado de la esfera artística durante la etapa dictatorial.

El segundo bloque del libro atiende a la profesión de artista y aborda aspectos como la subversión de las mujeres al mito del genio creador –asociado a la masculinidad– o las trabas y limitaciones tanto en la etapa formativa como profesional. A pesar del gran número de impedimentos de corte social, hubo una producción coral manifestada a través del arte figurativo, la abstracción, géneros y especialidades, donde tuvieron cabida tanto las escenas narrativas como auto representativas. Una creación individual y colectiva que dio lugar a discursos político-feministas y tentativas de asociacionismo

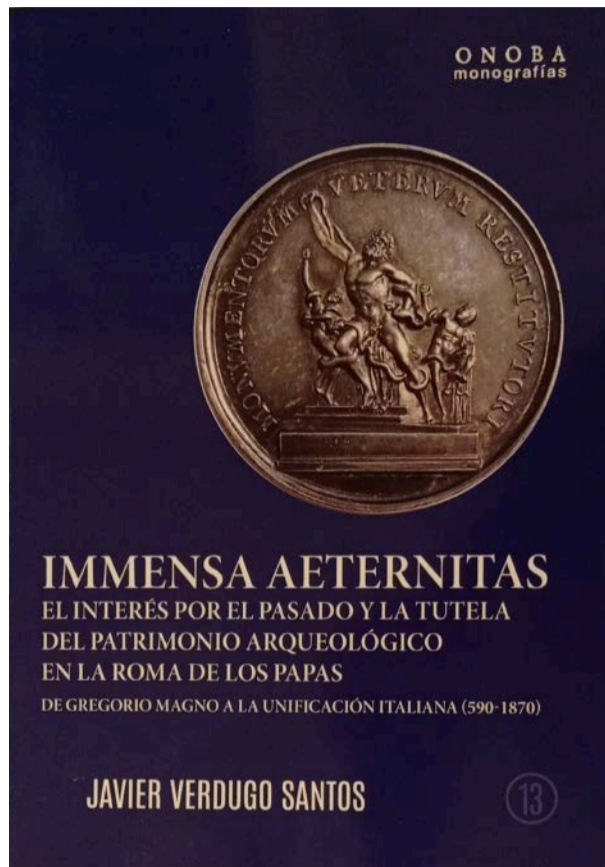
7. Solbes Borja, 62.

femenino que derivaron en una sororidad artística cuyas obras encontraron hueco en las paredes de los espacios expositivos de la València franquista. A través de un recorrido por las distintas salas, galerías y salones, Solbes ofrece datos cuantitativos que destacan la baja participación femenina respecto a la masculina, subrayando, nuevamente, la exigua consideración hacia las mujeres. A pesar de ello, algunas recibieron reconocimientos y medallas; información que conocemos gracias al compromiso de esta investigación y al interés por sacar a la luz lo que antaño fue ocultado.

A pesar de la infravaloración sociopolítica ejercida durante el franquismo, los testimonios orales recogidos en este estudio demuestran que el entramado cultural valenciano estuvo protagonizado tanto por varones como por mujeres. A través de sus voces se logra viajar en el tiempo para conocer sus orígenes, sus experiencias y sus inquietudes, manifestadas en múltiples formas de expresión artística. Una memoria de género que, a modo de *Me Too* historiográfico, revela y denuncia realidades que vivieron en primera persona y que han sido transcritas para visibilizar y perpetuar su aportación a la escena cultural de València. Este libro se convierte en una referencia indispensable en cualquier librería, biblioteca y guía docente que trate el arte contemporáneo, pues, sin suplantar discursos previos, sí logra “resquebrajar los ya existentes”⁸.

Javier Martínez Fernández
Universitat de València, España
 0009-0005-6166-9351

8. Solbes Borja, 312.



Verdugo Santos, Javier

Immensa Aeternitas. El interés por el pasado y la tutela del patrimonio arqueológico en la Roma de los papas. De Gregorio Magno a la unificación italiana (590-1870)

Huelva: Onoba Monografías, 2022, 446 págs.
ISBN 978-84-19397-19-5

Tiempo atrás tuve la oportunidad de estudiar las relaciones de la Iglesia sevillana con la pontificia y los correspondientes trasuntos artísticos. Y así me adentré “por los caminos de Roma”. En mi acercamiento al barroco romano, ante todo descubrí mi déficit en el conocimiento de la arqueología romana, que de no tenerlo hubiera sido el más sólido basamento a mi estudio. Hoy tengo la oportunidad de llegar al conocimiento de esa materia a través del excelente texto que paso a considerar, obra de un arqueólogo que ha trabajado para la administración andaluza y durante años se ha vinculado a la ciudad de los papas, Javier Verdugo Santos. Y en él ha logrado amalgamar mucho de cuanto la historiografía ha puesto en nuestro saber, con conocimiento de los restos antiguos.

Comienza el libro con la Roma imperial, llegando el autor, como arqueólogo, a hurgar en los cimientos sobre los que reposan las estructuras que se irán superponiendo hasta el siglo XIX. Y se despega de ese sustrato imperial para llevarnos a conocer las artes que se generan y atesoran por mano del patriarcado romano. Metafóricamente podríamos decir que la riqueza del árbol la conocemos por la fértil tierra donde está sembrado. Así, la abundante documentación que maneja el autor nos permite tener una idea muy

clara de este rico proceso acumulativo, conociendo por demás a los individuos que lo hicieron posible, principalmente el Papado.

Gregorio Magno (590-604) se ubica al inicio de la Roma medieval, asumiendo sus atribuciones de gobierno, en la *translatio imperii*. A partir de él, Roma emprende el camino de la cristianización que culminará con su sucesor Honorio I. Se inaugura entonces el proceso de renovación urbana, con la conversión de un edificio, tan emblemático de la ciudad imperial como la *Curia Senatus*, en templo cristiano, bajo la advocación de san Adriano.

Inicia así Verdugo su detenido análisis del proceso de cambios sufridos por la ciudad, asumido el papel de sede pontificia. El esmero puesto en detallar, con base en documentos, imágenes y, sobre todo, un sólido apoyo bibliográfico, nos ayuda a comprender este complejo proceso y a reconocer los elementos y hechos que contribuyeron a configurar el asiento papal, el gran referente del orbe cristiano, que no sólo dirigió el proceso de estructuración de su Iglesia, sino que además dio forma al horizonte cultural, con todo el repertorio de imágenes y sujetos votivos que se asociaron a ella.

La ciudad, en sí misma, y los miembros de la cohorte pontificia, todo ello contribuyó a redefinir no sólo el repertorio visual que se desplegó por las iglesias, sino que también sostuvo un sistema de interrelaciones que darían lugar al gran trasiego cultural y artístico que dio sentido a los distintos tiempos históricos que desde el medievo al siglo XIX se repasan en este libro.

En la conformación de este nuevo itinerario, la institución se valió del concepto de antigüedad que aplicó a la ciudad, la *mirabilia urbis Romae*. Razón de más para que la arqueología se incorpore como disciplina de refuerzo en el acercamiento a la antigüedad y base del conocimiento en el primer humanismo italiano. Bien que ya en el medievo se inspiraron no pocos escritores en ese bagaje antiguo. Valga el caso de la Universidad de Padua, donde cundió ese afán por el conocimiento de la historia y la cultura antiguas. En este sentido se ha de considerar a Lovato Lovatini, impulsor del movimiento humanista en dicho centro educativo.

En este estimulante contexto ocurre algo que va a dar más sentido a la nueva misión que cumple la arqueología: el interés por los objetos, bien que hubo quienes ya habían manifestado parecido afán por atesorar cuantos elementos remitían al mundo antiguo. Se habla de algún pontífice, como Silvestre II quien, a comienzos del segundo

milenio, manifestó una gran erudición en la materia, lo que le valió ser considerado como “mago”. Él manifestó su pesimista visión del tiempo que le tocó vivir, en tanto miraba al esplendoroso pasado. Acabó ocupando un lugar de privilegio en este fundamento de la cultura arqueológica.

Vale entonces considerar el conjunto de dibujos que guarda la Galería de los Uffizi, de Florencia. Un conjunto de imágenes generadas por artistas del renacimiento en sus viajes por Italia, en especial Roma. Lo que se ha querido vincular con Vitrubio, como inspirador de los arquitectos humanistas. Y así, junto a reconocidos maestros como Alberti, se interesa por las figuras de otros artífices, incluidos escultores y pintores como Andrea Bregno o Rafael de Sanzio.

Se considera entonces el valor inspirador de los monumentos y objetos antiguos de Roma, como las esculturas clásicas que sirvieron para la propaganda política. Pero Verdugo no pierde de vista en este proceso narrativo los hitos políticos que pudieron haber cambiado el rumbo de la historia. En este sentido, valoro el que nos ponga en antecedentes sobre lo ocurrido al retorno de los papas de Avignon, con la vuelta al debate sobre el sometimiento del poder espiritual al laico. Lo que acabó llevando a “la identificación del papado con la Roma de los Césares”, lo que animó a volver sobre la puesta en valor de los restos arqueológicos romanos. En este punto ocupa un lugar de preferencia el papa Julio II, con la *Restauratio Romae*. Y, al tiempo, hay que significar el creciente interés particular por las antigüedades, lo que estimuló el espíritu coleccionista en relación con ellas.

El capítulo cinco del libro está dedicado a los Estados Pontificios entre 1527 y 1700, abriéndose con el Sacco de Roma (1527) y los daños que pudieron derivarse de este conflicto militar. Quizás estimuló a las autoridades vaticanas para conferir responsabilidades de tutela de esos bienes antiguos a quienes de ello se ocuparan. Así el pontífice Pablo III (1534-1549) creó el cargo de *Commissario dell'Antichità*. Y al frente de esta institución puso a Manetti, quien además de su secretario particular, era humanista, arqueólogo y, en definitiva, el primer conservador del patrimonio histórico de la edad moderna.

A continuación, prosigue Verdugo su recorrido por los entresijos de la Roma pontificia, ocupándose de la labor de distintos papas, para quienes arquitectura y antigüedad constituyen un binomio clave para el entendimiento de su labor. Por distintas vías llega el autor del libro a este medio, alcanzando a descubrir el tratado del sacerdote español

Antonio Agustín, *Diálogos de medallas*, punto de partida de la arqueología crítica. Se concluye este capítulo con las distintas iniciativas que se materializaron desde el pontificado en defensa de este patrimonio arqueológico, como la *Proibizione Aldobrandini* (1624) o el *Editto Sforza* (1646).

Al fin se concluye este itinerario circulando por el abrupto territorio del Setecento (cap. 6) y el XIX, con especial atención a lo ocurrido bajo el control napoleónico (cap. 7) y la Roma francesa (1796-1815), así como los dos capítulos finales dedicados a la “recuperación de la soberanía pontificia” y las “actuaciones sobre el patrimonio hasta la disolución de los Estados Pontificios como entidad soberana” (1831-1870). Una larga secuela de todo lo visto anteriormente, que considera con base en una abundante bibliografía, en que se incluyen textos de época.

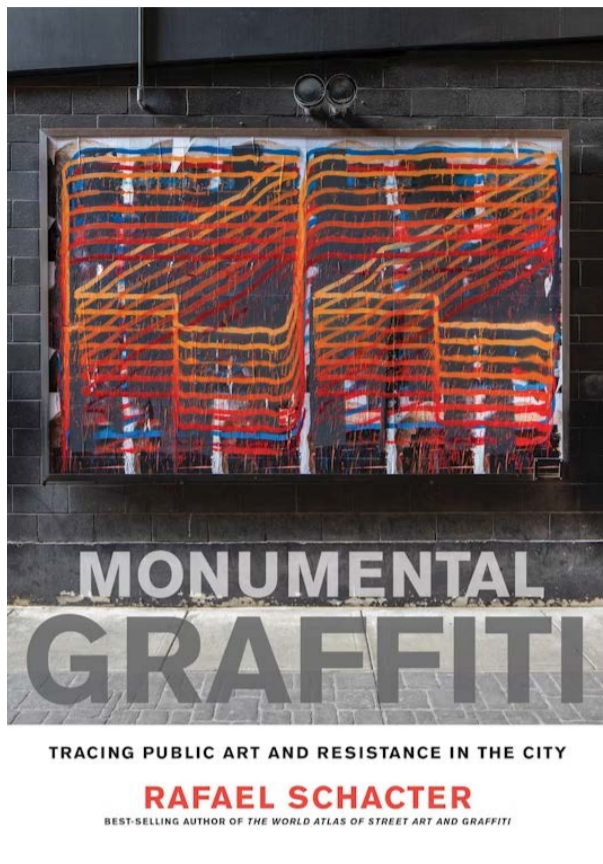
El detalle con que Verdugo hace su camino de conocimiento entre antigüedad y novecientos es admirable. Maneja abundante literatura, propia de quienes antes de ahora han estudiado Roma y la Antigüedad, grandes especialistas, literatos del renacimiento y del medievo, recogiendo las opiniones más autorizadas relativas al mundo barroco.

El aporte gráfico del libro es espléndido, con ilustraciones que más allá de “embellecerlo”, como gran trabajo editorial, alumbran el texto, refuerzan el aporte del ensayo. Un texto que se lee bien y hace fácil acceder a tan denso y complejo ensayo, en que se llegan a los detalles, con el manejo de una amplísima bibliografía, en que se incluyen los estudios clásicos del siglo XX y anteriores.

Fernando Quiles García

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0000-0003-0946-3012



Schacter, Rafael

Monumental Graffiti. Tracing Public Art and Resistance in the City

Cambridge, Massachusetts: The MIT Press,
2024, 386 págs.

ISBN 978-02-62049-22-1

No abundan las personas que investiguen en torno al graffiti y el arte urbano que lleven una carrera contrastada a lo largo de los años. Generalmente, nos encontramos ante publicaciones que resultan catálogos de fotografías en los que se suele echar en falta una mayor carga de reflexión crítica. Es precisamente por eso que el caso de Schacter resulta interesante cada vez que alumbra una nueva obra. Lleva más de 20 años ligado al análisis y crítica de muchos fenómenos vinculados a la intervención en el espacio público al margen de la legalidad. Baste recordar su rol como uno de los comisarios de la exposición *Street Art*, en la Tate Modern (2008), uno de los hitos que catapultó esta práctica de elemento en auge a fenómeno global de masas.

Si en su libro *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*, elevó a las expresiones creativas en el espacio público al margen de la legalidad a la categoría de ornamento, en una referencia que podríamos contraponer a las de Adolf Loos un siglo antes; en esta ocasión aplica la concepción de monumento de Alois Riegl a este tipo de manifestaciones. La publicación se estructura en tres partes que, a su vez, contienen tres capítulos en base a las diversas reflexiones que surgen en un campo tan complejo, como si diversos prismas se trataran.

La primera parte nos remite a la forma, aderezada por el lugar, el estilo y el tiempo. El lugar emerge como un elemento fundamental a la hora de colocar o realizar las intervenciones, tanto para los escritores de graffiti como para quienes realizan intervenciones comisionadas en el espacio público. Dicho lugar, una vez alberga "algo", no volverá a ser igual, debido a la capacidad transformadora de la acción y el rastro que deja en forma de ausencia cuando se borra. La concepción de estilo (capítulo II) podría equivaler, en el caso del graffiti, a lo que Mailer equiparó como la "fe del graffiti" para el uso del nombre. El estilo es lo que hace que un concepto o nombre resalte sobre los demás, pueda alcanzar visibilidad respecto a otros –Schacter usa el término "eficacia" para ello– y llegue a llamar la atención, tanto de quienes conocen el código como de aquellas personas que lo ignoran. Respecto al concepto de tiempo, el autor realiza una analogía entre los conceptos de durabilidad de los monumentos y lo efímero del graffiti y manifestaciones análogas, tanto en la concepción más ortodoxa de la práctica, como aquellos escritores o artistas que transgreden en el espacio público con reflexiones sobre ello.

En torno al concepto de mensaje, Schacter articula la segunda parte de la obra, que a su vez se divide en discurso, acción y participación. Que el graffiti, elementalmente, se componga de textos compone la piedra angular del cuarto capítulo, ya que el discurso (ininteligible para muchas personas) se cimienta en un acto contestatario que tiene su razón de ser en el espacio en el que surge: la ciudad y cómo, frente al lenguaje oficial, surge una reacción. La acción (capítulo V) envuelve el acto de transgresión casi como de una actividad performativa se tratase, siendo lo que vemos el rastro de todo ese proceso y un interesante elemento para la reflexión de artistas contemporáneos sobre la vinculación al espacio público. La participación inevitablemente remite al rol, voluntario o involuntario, que juegan quienes se topan con los diversos tipos de intervenciones que el investigador va glosando. Paradójicamente, en este momento se subraya la estrecha ligazón con lo institucional, ya que los monumentos públicos tampoco suelen partir de una participación comunitaria ni una capacidad de elección. En el caso del graffiti y la subcultura que representa, sí que genera unos rasgos que implican la participación de aquellas personas que desarrollan esta práctica, ya sea en sus vertientes más ortodoxas o ligadas a la reflexión, ya que forman parte de dicha subcultura.

Como colofón, Schacter reflexiona sobre el "rastro" en la parte final, partiendo de los conceptos de publicidad y privacidad y el rol que la transgresión creativa juega dentro del paisaje urbano junto a estos dos elementos. El muro y su apropiación son el punto clave sobre el que parte para reflexionar sobre cómo se ocupa la ciudad y, en la era de

las *smart cities*, las intervenciones específicas juegan a sortear las fronteras impuestas por políticas regresivas. Esto último enlaza con los conceptos de visibilidad e invisibilidad dentro de una esfera en la que la vigilancia y la seguridad van copando cada vez más terreno dentro del espacio común. Casi inevitablemente, el último capítulo (IX) aborda las tensiones gentrificadoras en las que el arte urbano/muralismo ha tomado inevitablemente parte como un elemento institucional frente a un graffiti que discrepa y reacciona frente a esto.

A lo largo de las tres partes y los nueve capítulos que la componen en total, Schacter traza una reflexión actualizada y trufada de referencias a personas que desarrollan su actividad dentro del campo del graffiti, así como del arte contemporáneo que sostienen los conceptos que va abordando. Lejos de configurarse como un foto libro o un catálogo de intervenciones, esta obra viene a proponer una visión novedosa sobre las prácticas alternativas en el espacio público, adaptándose a cómo han ido cambiando las percepciones y los usos de las urbes a lo largo de las últimas décadas. Además, aúna diversas ópticas de trabajo, configurando un completo compendio teórico para quienes busquen un acercamiento con rigor a este tipo de prácticas en la actualidad.

Pablo Navarro Morcillo

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0000-0003-3344-5033

atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 31 · 2025